

Załącznik

KULTUROZNAWCZY

2024
nr 11



TEMATY NUMERU:

POLSKI PLAKAT FIRMOWY

IWASZKIEWICZ W PRZETWORZENIACH

HŁASKO DZISIAJ

WYWIADY: Paweł Edelman, Filip Bajon (część 3)

REDAKTOR NACZELNA (EDITOR-IN-CHIEF)

prof. ucz. dr hab. Brygida Pawłowska-Jądryk

ZASTĘPCA REDAKTOR NACZELNEJ

(DEPUTY EDITOR-IN-CHIEF):

dr Izabela Tomczyk Jarzyna

CZŁONKOWIE REDAKCJI (EDITORIAL TEAM)

prof. Alessandro Amenta, Università di Roma „Tor Vergata”, Italy

dr Robert Birkholz, UW

prof. ucz. dr hab. Dominika Budzanowska-Weglenda, UKSW

dr Marina Ludwigs, Stockholms Universitet, Sweden

dr Elżbieta Sadoch, UKSW

dr Agnieszka Smaga, UKSW

prof. ucz. dr hab. Piotr Weiser, UKSW

SEKRETARIAT REDAKCJI (MANAGING EDITORS)

dr Dorota Dąbrowska

dr Katarzyna Gołos-Dąbrowska

KONCEPCJA I REDAKCJA DZIAŁÓW TEMATYCZNYCH NUMERU

(SECTION LEAD EDITORS)

dział I / section I POLSKI PLAKAT FILMOWY – prof. ucz. dr hab.

Krzysztof Kornacki, UG, dr Agnieszka Smaga

dział II / section II IWASZKIEWICZ W PRZTWORZENIACH – dr

Dorota Dąbrowska, dr Katarzyna Gołos-Dąbrowska

dział III / section III HŁASKO DZISIAJ – prof. ucz. dr hab. Piotr Weiser,

UKSW

RADA NAUKOWA (EDITORIAL BOARD)

prof. dr hab. Tomasz Chachulski, IBL PAN

prof. dr hab. Adam Dziadek, UŚ

prof. ucz. dr hab. Katarzyna Flader-Rzeszowska, UKSW

prof. ucz. dr hab. Rafal Koschany, UAM

prof. dr hab. Teresa Kostkiewiczowa, IBL PAN

prof. dr hab. Raya Kuncheva, Instytut Literatury, Bułgarska Akademia

Nauk

prof. dr hab. Luca Lecis, Università degli Studi di Cagliari, Italy

prof. dr hab. Ewa H. Mazierska, School of Journalism and Media,

University of Central Lancashire, Preston, UK

ks. prof. ucz. dr hab. Antoni Nadbrzeźny, KUL

prof. dr hab. Aleksander Nawarecki, UŚ

prof. dr hab. Ryszard Nycz, UJ

prof. dr hab. Jacek Ostaszewski, UJ

dr Lina Preišegalavičienė, Vytautas Magnus University, Lithuania

prof. dr hab. Ewa Szczęśna, UW

prof. dr hab. Bernd-Juergen Warneken, Empirische

Kulturwissenschaften, Ludwig-Uhland-Institut, Tübingen, Germany

KOREKTA TEKSTÓW W JĘZYKU POLSKIM (POLISH

PROOFREADER)

Iwona Witkowska

KOREKTA TEKSTÓW W JĘZYKU ANGIELSKIM I TŁUMACZENIA

(ENGLISH PROOFREADER AND TRANSLATOR)

Jacek Luczak

RECENZENCI (REVIEWERS)

dr hab. prof. ucz. Alina Biała, UJK

prof. dr hab. Sławomir Buryła, UW

prof. ucz. dr hab. Tomasz Cieślak, UŁ

prof. ucz. dr hab. Ewa Katarzyna Citko, UWb

prof. dr hab. Tomasz Chachulski, IBL PAN

dr Sylwia Chutnik, UW/SWPS

dr Marcin Czardybon, UW

prof. ucz. dr hab. Lucja Demby, UJ

prof. dr hab. Teresa Dobrzyńska, IBL PAN

prof. ucz. dr hab. Dorota Folga-Januszevska, ASP w Warszawie

prof. ucz. dr hab. Barbara Giza, UMCS

dr hab. Sebastian Jagielski, UJ

dr Dagmara Jaszewska, UKSW

prof. ucz. dr hab. Marcin Jewdokimow, UKSW

dr Dawid Junke, UWb

prof. ucz. dr hab. Arkadiusz Karapuda, ASP w Warszawie

dr hab. Patryk Kencki, IS PAN/PWSFTvIT

prof. ucz. dr hab. Piotr Kletowski, UJ

dr Weronika Kobylńska-Bunsch, PWSFTvIT

dr Kamil Kopania, AT

prof. ucz. dr hab. Jacek Kopciński, UKSW/IBL PAN

prof. ucz. dr hab. Krzysztof Kornacki, UG

prof. ucz. dr hab. Piotr Krupiński, US

prof. ucz. dr hab. Małgorzata Kubisiak, UŁ

prof. ucz. dr hab. Wojciech Kudyba, UKSW

prof. dr hab. Dariusz Kulesza, UwB

dr Bartosz Kwieciński, UJ

prof. ucz. dr hab. Marcin Lachowski, UW

dr Weronika Lipszczyk, UW

prof. ucz. dr hab. Małgorzata Lisowska-Magdziarz, UJ

prof. ucz. dr hab. Magdalena Matyszek-Imielińska, UWb

prof. dr hab. Piotr Mitzner

dr Jadwiga Clea Moreno-Szypowska, IBL PAN

prof. ucz. dr hab. Beata Mytych-Forajter, UŚ

prof. dr hab. Jacek Ostaszewski, UJ

dr Agnieszka Pawłowska, AS w Szczecinie

prof. ucz. dr hab. Ewa Pogonowska, UMCS

prof. ucz. dr hab. Beata Przymuszała, UAM

dr Ewelina Radion

dr hab. Wojciech Sadłoń, UKSW

prof. ucz. dr hab. Jerzy Sikora, UKSW

prof. ucz. dr hab. Paweł Sitkiewicz, UG

prof. dr hab. Dariusz Skórczewski, KUL

dr hab. Beata Spieralska-Kasprzyk, UW

prof. dr hab. Ewa Szczęśna, UW

dr Magdalena Szczypiorska-Chrzanowska, IBL PAN

prof. dr hab. Anna Szóstak, UZ

prof. ucz. dr hab. Joanna Szydłowska, UWM

dr Wojciech Świdziński, AT

prof. ucz. dr hab. Wiesława Tomaszewska, UKSW

dr Marta Tymińska, UG

dr Joanna Walewska-Choptiany, UMK

dr Katarzyna Waligóra, UJ

dr Anna Wiśnicka, UKSW

dr hab. Jerzy Wiśniewski, UŁ

prof. ucz. dr hab. Joanna Wojnicka, UJ

prof. dr hab. Tomasz Wojcik, UW

prof. em. dr hab. Jan Zieliński, UKSW

prof. ucz. dr hab. Tomasz Zagłowski, UAM

prof. dr hab. Sławomir Jacek Żurek, KUL

dr Edyta Żyrek-Horodyska, UJ

prof. ucz. dr hab. Kamila Żyto, UŁ

PROJEKT OKŁADKI (COVER DESIGN)

dr Agnieszka Smaga

PROJEKT LOGO (LOGO DESIGN)

Marek Ostrowski

Wydawnictwo Naukowe UKSW

Strona internetowa: zalacznik.uksw.edu.pl

„Zalacznik Kulturoznawczy” w Bazie Czasopism UKSW (UKSW

Periodicals Database): [https://czasopisma.uksw.edu.pl/index.](https://czasopisma.uksw.edu.pl/index.php/zk)

[php/zk](https://czasopisma.uksw.edu.pl/index.php/zk)

E-mail: zalacznikkulturoznawczy@gmail.com

Redakcja informuje, że wersja pierwotna „Zalacznika

Kulturoznawczego” jest wersja elektroniczna (online). Zwracamy

uwagę, że materiał ilustracyjny publikujemy na prawach cytatu,

nie jest objęty formułą Creative Commons. Uznanie autorstwa-

Bez utworów zależnych 3.0 Polska

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/pl>

Informacja o dofinansowaniu

Informacja o ilustracji wykorzystanej na okładce:

<https://www.wroclaw.pl/kultura/plakaty-filmowe-pagowskiego>

-na-wystawie-we-wroclawiu



ISSN 2392-2338

Redakcja informuje, że wersja pierwotną „Zalacznika Kulturoznawczego” jest wersja elektroniczna (online). Zwracamy uwagę, że materiał ilustracyjny publikujemy na prawach cytatu, nie jest objęty formułą Creative Commons. Uznanie autorstwa-Bez utworów zależnych 3.0 Polska <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/pl/>



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

SPIS TREŚCI

Słowo od Redakcji 7

DOCIEKANIA KULTUROLOGICZNE

Małgorzata Jankowska

Podmioty nie-ludzkie w internecie. Przypadek rybika 13

TEMATY NUMERU

POLSKI PLAKAT FILMOWY

(redakcja działu: Krzysztof Kornacki, Agnieszka Smaga)

Aneta Firlej-Buzon

„Kino Wolność wyświetla film produkcji sowieckiej...” – funkcje dolnośląskich afiszy filmowych z lat 1946–1948 w świetle materiałów zachowanych w BUWr 43

Arkadiusz Bilecki

Człowiek z żelaza Andrzeja Pągowskiego. Pozafilmowe życie plakatu 63

Katarzyna Górowska

Plakaty filmowe Mieczysława Górskiego w kontekście twórczości artysty 79

Iwona Grodź

Nieoczywiste...? Wybrane plakaty Andrzeja Pągowskiego do polskich filmów fabularnych o artyście i sztuce 109

Justyna Chojnacka

Spowiedź żarliwego kinomana, czyli inspiracje, budowa i styl plakatów filmowych Andrzeja Klimowskiego 127

Katarzyna Kulpińska

Czarno-biały plakat filmowy w okresie PRL-u – estetyka i ekspresja. Autonomizacja wypowiedzi artystycznej a funkcja plakatu filmowego 145

Agnieszka Smaga

Between the Film, the Poster, and the Viewer. A Case Study Based on Selected Posters by Mieczysław Wasilewski 171

Krzysztof Kornacki

Andrzej Pągowski jako autor plakatów filmowych 187

IWASZKIEWICZ W PRZETWORZENIACH

(redakcja działu: Dorota Dąbrowska, Katarzyna Gotos-Dąbrowska)

Jadwiga Gracla

**Wczesna dramaturgia Jarostawa Iwaszkiewicza na współczesnej scenie.
Kwidama potyczki teatralne** 219

Barbara Zwolińska

Szlafrok i skarpetki, czyli intymność na scenie. O gdańskim spektaklu *Życie intymne Jarostawa* (2020) w reżyserii Kuby Kowalskiego 231

Iwona Kolasińska-Pasterczyk

**Wobec śmierci. Studium postaw ludzkich w sytuacji granicznej
(*Brzezina* Andrzeja Wajdy według Jarostawa Iwaszkiewicza)** 253

Katarzyna Majca-Lipa

**Eros i Tanatos – *Róża* Jarostawa Iwaszkiewicza i *Ubranie prawie nowe*
w reżyserii Włodzimierza Haupego** 279

Dorota Dąbrowska

**Filmowe adaptacje *Straconej nocy* Jarostawa Iwaszkiewicza – analiza
porównawcza** 297

Katarzyna Gotos-Dąbrowska

***Sérénité* Aliny Skiby jako adaptacja opowiadań Jarostawa Iwaszkiewicza** 311

HŁASKO DZISIAJ

(redakcja działu: Piotr Weiser)

Zbigniew Kopeć

Spojrzenie wstecz. O dwóch wątkach prozy Marka Hłaski 331

Jan Galant

**Polski James Dean? Młody gniewny? Fenomen Marka Hłaski i badania
transnarodowe** 353

Radostaw Młynarczyk

Marek Hłasko i „Trybuna Ludu” 373

Tomasz Kunz

Marka Hłaski gry z popkulturą 389

Bogdan Rudnicki

Indeks słów zakazanych – emigracja Hłaski 403

Klaudia Żubryk

Tekst główny a tekst zależny. O wariacjach tworzenia fandomów i narracji transmedialnych wokół twórczości autorki-fanki 419

Agnieszka Ogonowska

Informatorzy, tłumacze i obserwatorzy: zbieranie (meta)danych i wdrażanie badań w cyfrowej ponowoczesności. W stronę metod opartych na współpracy 435

Anna Fimiak-Chwiłkowska

Po obu stronach muru berlińskiego. Poetyka przekładu wybranych opowiadań Jarosława Iwaszkiewicza w języku niemieckim 455

Magdalena Szczypiorska-Chrzanowska

„...testament zapisany na zdjęciu: oto tak wszystko powinno wyglądać”: fotografia między narracją o katastrofie a katastrofą narracji – na przykładzie opowiadania Savyon Liebrecht *Album mamy* 483

Barbara Giza i Michał Wenzel

Ludowy bohater i ludowy widz. Społeczno-kulturowe źródła filmowych preferencji polskiej widowni 499

Kamila Żyto

Przepisywanie PRL-u. Strategie przywoływania przeszłości w najnowszym kinie polskim 523

Laura Polkowska

Aksjologiczny profil starości w polszczyźnie na podstawie danych korpusowych 539

Aleksandra Piętka

The Aesthetic-Historical Experience. Regarding Frank Ankersmit's Concept 553

Robert Birkholc

Film Adaptations of Contemporary Polish Literature. An Attempt to Characterize the Phenomenon 569

Brygida Pawłowska-Jądrzyk

Pop Culture against Gravity. On Lightness in Advertising 587

Katarzyna Gotos-Dąbrowska

Krystian Lupa and the Pop Culture Icons, i.e. *Persona. Marilyn* and the Mythical Body in Flames 603

Izabela Tomczyk-Jarżyna

Photography and Nostalgia. About the *Cold War* Film by Paweł Pawlikowski 617

Elżbieta Sadoch

“The European Culture is Sinking like Venice”. Italy in Memories of Late Jarosław Iwaszkiewicz 629

Dorota Dąbrowska
On Valuation in Reportage – between Reflectiveness and Judgement 645

ANALIZY I INTERPRETACJE

Radostaw Romaniuk
Wiersze noworoczne Jarostawa Iwaszkiewicza. Od poezji okolicznościowej do gatunku prywatnego 659

Adam Domalewski
Świeccy pasterze polskiego kina. Analiza porównawcza filmów *Boże Ciało* (2019) Jana Komasy i *Wszystkie nasze strachy* (2021) Łukasza Rondudy i Łukasza Gutta 671

WYWIADY

„Najważniejsze są logika i spójność” – o sztuce operatorskiej i współpracy z Romanem Polańskim z Pawłem Edelmanem rozmawia Katarzyna Taras 695

***Route 99* – podróż przetworzona w formę artystyczną. O narastającym na świecie nacjonalizmie, Iwaszkiewiczowskim doświadczeniu podróżowania i upodobaniu do sztuczności teatru z Filipem Bajonem rozmawia Izabela Tomczyk-Jarzyna** 709

OPINIE – KOMENTARZE – GŁOSY

Wiesława Tomaszewska
Andrzej Kijowski o Jarostawie Iwaszkiewiczu 717

Clea Moreno
(Nie)proszony gość, czyli Derrida na kolacji z Don Juanem. Gościnność w *Zwodzieliu z Sewilli* i *Kamiennym gościu* według filozofii Jacques’a Derridy 737

FOTOESEJ I OKOLICE

Elżbieta Stachowiak-Dudzik
Wokół estetyki filmowej kulturotwórczych żywiotów. Analiza wybranych kadrów z filmu *Romeo i Julia* Baza Luhrmanna 749

CHRONOMETR

Jan Zieliński
Zegarki Tyszkiewiczów. Część druga 775

RUBRYKA OKOLICZNOŚCIOWA

Katarzyna Stanny
Janusza Stannego przygoda z plakatem filmowym 787

Słowo od Redakcji

Numerem 11/2024 „Załącznik Kulturoznawczy” wkracza w drugą dekadę swojej działalności, wkracza – można by rzec – hucznie, gdyż numer to niezmiernie obszerny i bogaty treściowo, zawierający, jak nigdy wcześniej, aż trzy działy tematyczne. Należy zaznaczyć z wdzięcznością, że jego publikacja w tak bogatym kształcie była możliwa dzięki programowi „Rozwój czasopism naukowych” (projekt nr RCN/SP/0416/2021/1).

Życząc wszystkim satysfakcjonującej lektury, zamieszczamy krótkie wprowadzenia do działów tematycznych, które przygotowaliśmy dla Państwa w tym sezonie.

Polski plakat filmowy

Redakcja naukowa działu: Krzysztof Kornacki, Agnieszka Smaga

Plakat filmowy jest formą mediacji między artystą, filmem a widzem, dlatego obok artystycznej pełni on funkcję użytkową. Taka pozycja plakatu uwzględnia i potrzeby odbiorców, i twórcze ambicje projektantów (zob. dzieła Polskiej Szkoły Plakatu). Jego podwójna funkcja wyznacza także różne sytuacje odbiorcze, i dalej – schematy percepcyjne, oraz buduje kolejne płaszczyzny „pomiędzy”. Dlatego tytułowe medium jest tu analizowane i interpretowane w kontekście wielorakich zagadnień.

W artykule otwierającym dział „*Kino Wolność wyświetla film produkcji sowieckiej*” – *funkcje dolnośląskich afiszy filmowych z lat 1946–1948 w świetle materiałów zachowanych w BUWr* Aneta Firlej-Buzon zwraca uwagę na oczywiste funkcje interesującego nas tu medium (informacyjną, światopoglądową i ideologiczną), ale opisuje również rolę integracyjną afiszy filmowych, za pośrednictwem których np. wzmacniano po 1945 roku proces asymilacji ludności przybywającej na tereny Dolnego Śląska. Z kolei Arkadiusz Bilecki w artykule zatytułowanym „*Człowiek z żelaza*” *Andrzeja Pągowskiego. Pozafilmowe życie plakatu* rekonstruuje okoliczności powstania konkretnego projektu graficznego oraz porządkuje informacje o jego wystawienniczych losach. Katarzyna Górowska w tekście *Plakaty filmowe Mieczysława Górowskiego w kontekście twórczości artysty* przedstawia warsztat twórcy, ewolucję jego

stylu, jak również wypowiedzi plakacisty zaczerpnięte z jego rozmów prywatnych i zawodowych. Natomiast Iwona Grodź w artykule zatytułowanym *Nieoczywiste...? Wybrane plakaty Andrzeja Pągowskiego do polskich filmów fabularnych o artyście i sztuce* analizuje strategie graficzne, które służą wzbudzeniu zainteresowania u oglądających. Badaczka zauważa, że w plakatach filmowych Pągowskiego dominuje przede wszystkim nawiązanie do ethosu artysty i sztuki oraz pathosu, który wpływa bezpośrednio na emocje odbiorcy. Plakaty działają więc przede wszystkim na poziome doznania zmysłowego, ale pojawia się w nich również intelektualna gra z odbiorcą. Podobne wnioski badawcze – sytuujące odbiór plakatów między zadziwieniem a zrozumieniem – przywołuje Justyna Chojnacka w artykule „*Spowiedź żarliwego kinomana*”, czyli *inspiracje, budowa i styl plakatów filmowych Andrzeja Klimowskiego*. Autorka dowodzi, że w graficznym stylu artysty „ważny jest rekwizyt filmowy i zbliżenie, zauważone i uchwycone w podobny sposób jak w filmach Alfreda Hitchcocka”. Formy te są często dopełnione techniką rastra, która z jednej strony ujednocila kolażowe fragmenty, z drugiej zaś – spłaszcza przedstawienie, pozbawiając je iluzji głębi. Sugerowane zabiegi graficzne budują własną, zaskakującą narrację. Wskazana zależność obserwowana jest także w kolejnym artykule, zatytułowanym *Czarno-biały plakat filmowy w okresie PRL-u – estetyka i ekspresja. Autonomizacja wypowiedzi artystycznej a funkcja plakatu filmowego*. Katarzyna Kulpińska analizuje w nim różnorodne formy wyrazu, zaczynając od lapidarnych kształtów, przez działania typu op-art, dalej – ekspresję malarskiej plamy, po rozwiązania liternicze i typograficzne, a wreszcie fotomontaże. Okazuje się, że za pośrednictwem wszystkich kontrastowych estetyk promuje się indywidualizm twórczy oraz dostarcza widzowi bodźców na poziomie wizualnym, intelektualnym i emocjonalnym. Analogiczną sytuację obserwujemy w przypadku twórczości, przywołanego już dwukrotnie, Pągowskiego. Krzysztof Kornacki w tekście *Andrzej Pągowski jako autor plakatów filmowych*, po przeanalizowaniu około 250 plakatów stworzonych techniką analogową do 2000 roku, uznaje designera za autora „autorytarnego”, to znaczy – powtarzającego wybrane rozwiązania warsztatowe i stylistyczne oraz tematyczno-problemowe. W przedstawieniu dominuje tu ekspresyjny koncept, rodzaj sztuczki, popisu. Niestety okazuje się, że w plakatach „cyfrowych”, powstających od 2000 roku, ten „styl Pągowskiego” jest słabiej widoczny, a pomysł mniej wyszukany. W anglojęzycznym artykule – *Between the Film, the Poster, and the Viewer. A Case Study Based on Selected Posters*

by Mieczysław Wasilewski Agnieszka Smaga podejmuje z kolei problem odmienności medium filmowego i plakatowego oraz różnorodności ich sytuacji odbiorczych. Autorka zwraca również uwagę na inny typ percepcji plakatu zauważonego na ulicy, czyli w jego naturalnym środowisku, i tego, który oglądamy w albumie czy muzeum.

Iwaszkiewicz w przetworzeniach

Redakcja naukowa działu: Dorota Dąbrowska, Katarzyna Gotos-Dąbrowska

Drugi dział tematyczny tegorocznego numeru poświęcony został twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, a ściślej mówiąc – jej współczesnej recepcji artystycznej. Wyrazem szczególnej żywotności spuścizny pisarskiej autora są rozliczne teksty kultury mające charakter jej przetworzeń – przede wszystkim adaptacje filmowe i teatralne jego dzieł, oparte niekiedy na intencji wierności wobec literackich pierwowzorów, w innych wypadkach stanowiące raczej swobodne wariacje na ich temat. Dotychczas – mimo niesłabnącego zainteresowania twórczością autora *Sławy i chwały* – znaczna część inscenizacji i ekranizacji jego utworów wciąż domaga się ponownego lub szerszego odczytania.

Przedmiotem uwagi badaczy, których artykuły zgromadzono w dziale, stały się poszczególne realizacje teatralne i filmowe nawiązujące do twórczości Iwaszkiewicza. Dział otwierają analizy teatrologiczne: Jadwiga Gracla podjęła namysł nad specyfiką ujęcia Iwaszkiewiczowskiego *Kwidama* przez Andrzeja Dziuka, reżysera spektaklu *Gra o wszystko*, Barbara Zwolińska poddała zaś refleksji przedstawienie *Życie intymne Jarosława* w reżyserii Kubu Kowalskiego. Dalszą część działu wypełniają analizy filmoznawcze: Katarzyna Majca-Lipa przestudiowała *Ubranie prawie nowe* w reżyserii Włodzimierza Haupego (będące adaptacją *Róży*), Iwona Kolasińska-Pasterczyk zamieściła rozważania dotyczące *Brzeziny* Wajdy w perspektywie ujęcia śmierci jako „doświadczenia granicznego”, Dorota Dąbrowska dokonała porównania trzech filmowych wariacji na temat *Straconej nocy*, Katarzyna Gołos-Dąbrowska zaś poddała wieloaspektowemu oglądowi *Sérénité* w reżyserii Aliny Skiby. Zebrane w dziale teksty, mające charakter *case studies*, potraktować można jako uzupełnienie stanu badań nad dzisiejszą recepcją dzieł Jarosława Iwaszkiewicza, a równocześnie źródło wiedzy na temat charakterystycznych praktyk artystycznych współczesności.

Hłasko dzisiaj

Redakcja naukowa działu: Piotr Weiser

Dziewięćdziesiąt lat temu urodził się Marek Hłasko (1934–1969). Autor, który „nigdy nie stanie się bohaterem szkolnych czytanek” (Jerzy Jarzębski), nie przestaje budzić zainteresowania nowych pokoleń uczonych. Jego sposób opowiadania o świecie – bliski powieści brukowej, scenariuszom filmowym, niekiedy literackiej grotesce – stanowi przedmiot trzeciego działu tematycznego jedenastego numeru „Załącznika Kulturoznawczego”. Zmierzamy do pokazania Hłaski wielowymiarowego, starając się doprecyzować jego miejsce w historii literatury polskiej. Dla współautorów działu najważniejsza jest proza pisarza. Legenda, owszem, zawsze będzie nieodłączną towarzyszką Hłaski, czas jednak, żeby przestała przysłańać jego narracje i fabuły.

Autor *Brudnych czynów* był przede wszystkim kronikarzem Polski i Izraela lat 50. i 60. Dostrzegął to, co umykało obowiązującym w jego czasach narracjom: socrealistycznej (i syjonrealistycznej) z jednej strony i martyrologicznej – z drugiej. Tą jego osobną drogą, często wyboistą, kroczą nasi autorzy. Są to znakomici znawcy Hłaski: Zbigniew Kopeć, Tomasz Kunz, a także twórca pierwszej literaturoznawczej i kulturoznawczej biografii pisarza (Bogdan Rudnicki), autor drugiej (Jan Galant) oraz ostatniej (Radosław Młynarczyk). To także badacze kultury popularnej i właśnie w jej ramach nader chętnie umieszczają dzieło swojego bohatera. Hłasko bowiem w dziedzinie popkultury wyprzedził swoje czasy, stawał na pograniczach gatunków, łączył warsztat prozaika z wyobraźnią filmowca, nie wahał się umiejętnie i przewrotnie sięgać po kicz. Prowokował jak mało kto, ale jego prowokacje miały w pierwszej kolejności wymiar literacki. Wszystko inne było wtórne. To między innymi próbujemy pokazać.

Redakcja serdecznie zaprasza Czytelników do lektury artykułów opublikowanych w trzech działach tematycznych tegorocznego „Załącznika Kulturoznawczego”, a także do zapoznania się z rozprawami zamieszczonymi w pozostałych częściach numeru. Jak zawsze, dołożyliśmy wszelkich starań, żeby teksty, które ukazują się na łamach naszego czasopisma, reprezentowały wysoki poziom naukowy, były dobrze opracowane, wzbogacone materiałem ilustracyjnym i po prostu ciekawe. Wyrazy głębokiej wdzięczności zechcą przyjąć nasi Współpracownicy, Autorzy i Recenzenci – to przede wszystkim

dzięki Państwa wiedzy, trudowi i zaangażowaniu „Załącznik Kulturoznawczy” z roku na rok rozkwita, stając się – jak wierzymy – płaszczyzną realnego dialogu między wieloma ośrodkami naukowymi.

Redakcja

PODMIOTY NIE-LUDZKIE W INTERNECIE. PRZYPADEK RYBIKA

MAŁGORZATA JANKOWSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Department of Cultural Semiotics, Adam Mickiewicz University
in Poznań
helga82@amu.edu.pl
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-6568-6475>

Internet nie tylko w oczywisty sposób kształtuje naszą rzeczywistość, ale i niejako ją ilustruje czy odbija, choć być może jest to swego rodzaju krzywe zwierciadło. Specyfika Sieci¹ sprawia, że podmioty w niej funkcjonujące nie-rzadko wystrzegają swoje stanowiska w rozmaitych sporach, a debaty bywają gorące i prowadzone w bezpardonowy sposób. Zasób środków komunikowania jest duży – do kształtowania wypowiedzi służyć może bowiem nie tylko tekst sam w sobie, ale i rozmaite emotikony, memy (w tym tak zwane memy reaktywne) czy gify.

Ilustrując (ale i – prowokując) rozmaite starcia światopoglądowe, może Sieć służyć za swoiste laboratorium do analiz przeróżnych, mniej lub bardziej złożonych zjawisk kulturowych i społecznych. W niniejszym artykule dokładniejszemu oglądowi chciałabym poddać internetowe „odbicie” tak zwanej kwestii zwierzęcej, wokół której ogniskują się rozmaite społeczne, polityczne, etyczne czy filozoficzne spory i dla której doskonałym odzwierciedleniem jest „sieciora reprezentacja” rybika. Rybik stanowi ciekawe egzemplum z tego między innymi względu, że jako stosunkowo mało (w porównaniu na przykład do ssaków domowych czy hodowlanych) złożony organizm, jednocześnie egzystujący w bliskości człowieka, **w jego domostwie**, wydaje się zwierzęciem mało „podmiotopodobnym”.

Emmanuel Lévinas, dopytywany w wywiadzie o to, czy zwierzę może mieć Twarz (co jest warunkiem bycia Innym, a więc podmiotem, a więc tym, kto staje się wyzwaniem etycznym), odpowiedział twierdząco w odniesieniu

¹ Wyrazu *Sieć* zapisywanego wielką literą używam jako synonimu Internetu.

do psów, wyraził jednak wątpliwości w odniesieniu do węża – zwierzęcia o tradycyjnie negatywnych konotacjach (choćby biblijnych), niebezpiecznego, budzącego lęk czy odrazę, z którym trudno się skomunikować². Czy zatem bezskrzydły srebrzysty owad – jako organizm mniej złożony niż organizmy ssaków, nadto organizm, z którym trudno nawiązać kontakt – może mieć Twarz? Czy może być podmiotem?

Możliwe podejścia do podmiotów nie-ludzkich

Tadeusz Sławek w swoim eseju *Śladem zwierząt. O dochodzeniu do siebie* problematyzuje kwestie relacji ludzko-zwierzęcych, wskazując z jednej strony na nieobce *homo sapiens* pragnienie, by zbliżyć się do tego, co nie-ludzkie, z drugiej zaś – na niemożność pełnego kontaktu, pewną szczelność granic. Pisze zatem: „[n]asze wysiłki mające doprowadzić do w i z y t o w a n i a zwierząt muszą spełznąć na niczym. Mógłbym to uczynić tylko w pełni człowieczeństwa i jego reguł, te zaś wykluczają doświadczenia *animalité* na jego zasadach”³. Granicę wyznacza zdaniem filozofa rozumność człowieka, rozumność, która nie chce się „wyłączyć”, by umożliwić objęcie tego, co zwierzęce. Nawet fizyczny kontakt połączony z próbą wczucia będzie zawsze zapośredniczony rozumowo, a wówczas ów rozum „[n]ieustający i nieustepliwy w swej pracy, podsuwałby mi gotowe formy tego, co obejmuję, a wtedy obejmowałbym już tylko swoje wyobrażenia”. To dlatego ostatecznie, „[z]adnego zwierzęcia nie objąłem... i żadnego nie obejmę... są bowiem tym, co osobne i co wyłamuje się spod władzy i reguł tego, co je s t w moim świecie”⁴. We frazie *być jak zwierzę* filozof upatruje jednak takiej próby wyjścia poza własne człowieczeństwo i jednoczesnego zbliżenia się do nie-ludzkiej kondycji, która bynajmniej nie prowadzi do upadku, lecz przeciwnie, jest drogą wolności⁵. Co więcej, chwilowa kondycja „pomiędzy” pozwala na głębszy wgląd i poszerza granice poznania: „»Jak zwierzę« oznacza, że nie można światu się wymknąć, lecz można go wreszcie z o b a c z y ć, jaki »jest«. To zaś oznacza, że świat ten już

² E. Lévinas et al., *The Paradox of Morality: an interview with Emmanuel Lévinas*, trans. A. Benjamin, T. Wright, w: *The Provocation of Levinas*, ed. R. Bernasconi, D. Wood, London/ New York 2003, s. 169, 172.

³ T. Sławek, *Śladem zwierząt. O dochodzeniu do siebie*, Gdańsk 2020, s. 24.

⁴ Ibidem, s. 25.

⁵ Por. ibidem, s. 29–30.

nie jest zdolny mnie uwięzić⁶, a nawet – człowiek może się w świecie poczuć bardziej zadowolony⁷. W rozważaniach Sławka nie chodzi jednak o przejście do jakiejś (zawsze przecież wyobrażonej czy intelektualnie skonstruowanej) „zwierzęcości”, ale o ewentualną możliwość wspomnianego wcześniej zawieszenia „pomiędzy”: pomiędzy tym, co ludzkie, i tym, co nieludzkie, a co prowadzić by miało do wyjścia poza ograniczenia czysto ludzkiego czy czysto zwierzęcego postrzegania, do spojrzenia bez dominacji⁸. W mowie potocznej określenie *jak zwierzę* niesie konotacje negatywne, co – jak zauważa filozof – stanowi próbę potwierdzenia hegemonii człowieka, „wypierającego się zwierzęcia, posługującego się nim jako instrumentem⁹”. Inne ujęcie, proponowane w omawianym eseju, postuluje jednak wspólnotę – wspólnotę mimo różnic¹⁰, wspólnotę ludzkiego i nie-ludzkiego, na którą otworzyć się można poprzez uznanie tego, co zwierzęce w człowieku, a także przez odrzucenie wszelkiego dążenia do dominacji.

Z drugiej jednak strony, analizując relacje między ludzkim i nie-ludzkim na przykładzie literackich reprezentacji transformacji jednego w drugie (*Przemiana* Franza Kafki, *Niezwykła historia o pani zamienionej w lisa* Davida Garnetta), Sławek wypunktowuje zarzewia konfliktu między wspomnianymi przestrzeniami. Za Nietzschem stwierdza przede wszystkim, że front walki szczególnie intensywnie nakreśliły religie monoteistyczne, próbując poskromić to, co zwierzęce: „wszystko to, co obce i potencjalnie groźne, zostaje umieszczone na arenie, na której musi wykonywać kierowane w jego stronę

⁶ Ibidem, s. 31.

⁷ Ibidem, s. 35.

⁸ „Wszystko to zawdzięczamy niewielkiemu słowu zaczynającemu zajmującą nas frazę. »Jak zwierzę« – bez owego »jak« musielibyśmy zamilknąć, pograżając się w tym, co zwierzęce. A przecież chodzi o coś dokładnie przeciwnego – o to, by nie dać się zamknąć ani w animalnym, ani w antropicznym, by próbować znaleźć miejsce pomiędzy tymi wielkimi obszarami pozwalające na krytyczną obserwację jednego z obserwacyjnych wież drugiego. Nie utożsamiając się ze schematami ani jednego, ani drugiego, wyzwoleńszy się z ich ograniczeń, umożliwić zetknięcie się ludzkiego z nie-ludzkim, spotkanie niezakładające po stronie »ludzkiego« żadnej wyższości ani poczucia dominacji oraz wolne od czysto biologicznych uwarunkowań natury po stronie »nie-ludzkiego«” (T. Sławek, *Śladem zwierząt...*, op. cit., s. 38).

⁹ Ibidem, s. 41.

¹⁰ „»jak zwierzę« jest szczególnym rodzajem myślenia, które ustanawia napięcie i akcentuje różnicę, ale nie mają one charakteru niszczącego, przeciwnie – stanowią podbudowę wspólnoty” (ibidem, s.44).

polecenia¹¹. Rozwinięciem i przekształceniem tej tendencji ma być dalej etos mieszczański i związane z nim systemy organizacji życia społecznego, które decydują o losie Gregora Samsy z Kafkowskiej narracji o bycie nie-do-końca-ludzkiem czy też już-nie-ludzkiem:

bycie razem polega, w mniemaniu wszystkich (prócz samego Gregora) [...], na odrzuceniu poza granicę wspólnego bycia wszystkiego, co odbiegałoby od wyobrażenia członków owej wspólnoty o jej właściwym kształcie. Wspólnota jawi im się jako obdarzona pełną tożsamością, a w związku z tym wszystko, co się odróżnia lub zagraża temu wyobrażeniu, musi zostać usunięte¹².

Co istotne jednak, mogą w obrębie owej wspólnoty ujawniać się „zdania odrębne” na temat tego, co do niej przynależy, a co nie, dlatego też – za Robertem Esposito – filozof traktuje głębokie pęknięcie w samej strukturze wspólnoty jako jej cechę paradoksalnie konstytutywną¹³, choć narzędzia dyscyplinujące jednak dominują¹⁴, albowiem „wszystko, co zwierzące, pozbawione mowy i logicznego myślenia, w świecie kartezjańskich przekonań wcielonych w formy mieszczańskiego życia jest czystą negacją tego, co ludzkie i zdroworozsądkowe¹⁵. To, co jest nie-ludzkie, stoi zatem niżej w mieszczańskiej (społecznej?) hierarchii bytów, a także stanowi potencjalne zagrożenie dla trwania struktur organizacji życia zbiorowego, dla owego „logicznego, zdroworozsądkowego” porządku, dla tego, co mówi, a dalej także – można by rozwinąć – dla tego, co uporządkowane, zdyscyplinowane, w końcu – higieniczne. Dychotomia ludzkiego i nie-ludzkiego wpisana może być zatem także w opozycję porządek–chaos oraz czystość–brud, a binarność tych semantycznych (i aksjologicznych zarazem) struktur usprawiedliwiać ma (przynajmniej z owego mieszczańskiego właśnie punktu widzenia) opresję, przemoc, neutralizację: „to, co normalne, musi być »czyste«, w ten sposób bowiem zyskuje dodatkową moc, legitymizującą wszelkie brutalne poczynania mające zniszczyć to, co

¹¹ Ibidem, s. 68.

¹² Ibidem, s. 114.

¹³ Por. ibidem, s. 115.

¹⁴ Ibidem, s. 118.

¹⁵ Ibidem, s. 118.

brudne, czyli potencjalnie buntownicze¹⁶. To dlatego miotła jawi się, obok karabinu i kodeksu prawa, jako podstawowe narzędzie władzy¹⁷.

Joanna Bednarek w książce *Życie, które mówi. Nowoczesna wspólnota i zwierzęta*, omawiając problem włączania/wyłączania „zwierząt nie-ludzkich” z szeroko rozumianej polityczności, analizuje między innymi kartezjańską „metafizykę zerwania” oraz spinozańską wobec niej kontrę (z jej raczej praktycznymi niż teoretycznymi implikacjami) jako „dwa akty założycielskie nowoczesnej wspólnoty politycznej”¹⁸, wykluczającej to, co nie-ludzkie. Jej zdaniem to właśnie bowiem od momentu ukonstytuowania się tych dwóch paradygmatów „mało kto będzie myśleć poważnie o uwzględnieniu zobowiązań, jakie moglibyśmy mieć wobec zwierząt”¹⁹. Badacze i myśliciele zajmujący się kwestią zwierzęcą często wskazują na Kartezjusza jako tego, którego myśl ukonstytuowała skrajny antropocentryzm z jego hegemonicznym i pełnym wyższości podejściem do podmiotów nie-ludzkich²⁰. Jak wiadomo, oddzielając umysł od ciała, zesłał to drugie do przestrzeni czystej mechaniki, a dalej, zrównując prawa mechaniki z prawami natury, nie tylko przyznał ogromną wolność *res cogitans*, ale i umniejszył *res extensa*: „kosztem demokratyzacji rozumu było więc wykluczenie tego, co cielesne i naturalne. Dlatego usunięcie zwierząt poza nawias wspólnoty etycznej, politycznej i poznawczej przybrało u Kartezjusza tak radykalną postać”²¹. Bednarek zauważa jednak, że wielu współczesnych filozofów myślicieli nie chciało zgodzić się z tak redukcjonistycznym ujęciem, odwołując się do percepcyjnych zdolności zwierząt i ich czucia (kwestia cierpienia). Tak czynił m.in. Pierre Gassendi²², a także przy-

¹⁶ Ibidem, s. 123.

¹⁷ Ibidem, s. 126.

¹⁸ J. Bednarek, *Życie, które mówi. Nowoczesna wspólnota i zwierzęta*, Warszawa 2021, s. 64.

¹⁹ Ibidem, s. 65.

²⁰ Jak pisze przywoływana Bednarek, jest on „czarnym charakterem dwudziestowiecznej filozofii. Obwinia się go o oddzielenie ludzkiego umysłu od ciała, mechanizację przyrody i związaną z tym eksploatację środowiska, maskulinistyczną wizję rozumu – a przede wszystkim o bezlitosny stosunek człowieka nowoczesnego do zwierząt” (ibidem, s. 49).

²¹ Ibidem, s. 55.

²² „Powiadasz, że zwierzęta *pozbawione są rozumu*. Niewątpliwie pozbawione są ludzkiego, lecz nie swojego [...]. Mówisz, że *one nie rozumują*. Jest to prawda, skoro nie rozumują w sposób tak doskonały i o tylu rzeczach, co ludzie; a jednak rozumują i wydaje się, że nie ma tu żadnej różnicy, chyba tylko pod względem stopnia. Powiadasz, że *nie mówią*. Lecz nie wydając głosów

wołany już Spinoza, którego ontologia stała w kontrze do kartezjańskiej, programowo apolitycznej, bo czysto naukowej. Spinoza przede wszystkim uznaje naturę za przestrzeń ogarniającą również to, co ludzkie, przez co zawiązanie się politycznej wspólnoty nie anihiluje ani nie wyklucza tego, co naturalne; wszystkie aspekty, to jest polityczny, prywatny i naturalny, zostają ze sobą splecione. Co więcej, ponieważ to, co ludzkie, pozostaje zarazem naturalne, można i o zwierzętach nie-ludzkich myśleć w kategoriach podmiotów, w świetle bowiem tej filozofii podobnie jak ludzie mają one duszę i wykazują się dążeniem do przetrwania („pozostania w swoim istnieniu”). Co istotne jednak, z własnych teorii wysnuwa Spinoza paradoksalne wnioski „praktyczne” – oto bowiem ludzie mają większe prawa niż zwierzęta, mają prawo do podporządkowywania ich sobie, wykorzystywania i zabijania, ponieważ przewyższają je mocą. Mówiąc krótko, ludzie są – w oczach filozofa – po prostu silniejsi od zwierząt²³. To właśnie z powodu tego zwrotu, tej swoistej niekonsekwencji, z powodu owego rozdźwięku między teorią a praktyką Spinoza traktowany jest, obok Kartezjusza, jako twórca jednego z dwóch filarów nowoczesnego antropocentrycznego myślenia o naturze. Jednocześnie jednak jego myśl może ulegać odświeżeniu i „praktycznej reinterpretacji”, czego przykładem może być choćby – przywoływana przez Bednarek – Hasana Sharp, dostrzegająca nie tylko emancypacyjny charakter tej myśli, ale i – w konsekwencji – ustanawianą przez nią przepuszczalność granic między ludzkim a nie-ludzkim²⁴. Dostrzeżenie tej przepuszczalności ma być następnie bodźcem dla rozmaitych myślicieli, którzy widząc w niej zagrożenie, próbują umacniać owe granice oraz „fabrykować ludzką godność i wyjątkowość”²⁵.

Bednarek wskazuje na rozmaite filozoficzne dylematy i próby z jednej strony – włączania zwierząt w obręb wspólnoty, z drugiej zaś – ich wykluczania

ludzkich (nie są mianowicie ludźmi), wydają jednak własne i posługują się nimi zupełnie tak samo, jak my naszymi” (R. Descartes, *Rozprawa o metodzie*, przeł. W. Wojciechowska, Warszawa 1988, cyt. za: J. Bednarek, *Życie, które mówi...*, op. cit., s. 56).

²³ Por. B. Spinoza, *Etyka*, przeł. I. Myślicki, Warszawa 2008, tw. XXXVII, przypis 1, s. 281.

²⁴ „Spinoza zdradza ambiwalencję i niepokój w związku z granicą między człowiekiem a zwierzęciem; dzieje się tak dlatego, że w kontekście cechującej wczesną nowoczesność zmiany paradygmatu granica ta staje się bardziej przepuszczalna” (H. Sharp, *Animal Affects: Spinoza and the Frontiers of Human*, „Journal for Critical Animal Studies” 2011, no. 1/2, vol. IX, s. 49, cyt. za: J. Bednarek, *Życie, które mówi...*, op. cit., przekł. autorki, s. 62).

²⁵ Ibidem.

celem podtrzymania ludzkiej hegemonii. Zauważa, że choćby odmienny od kartezjanizmu naturalizm, oparty na koncepcji życia, postuluje zarazem tegoż życia hierarchię, a tym samym wspiera postawę antropocentryczną²⁶, nadto oddziela naturę od polityczności²⁷. Oddzielenie obywatela czy osoby prawnej od osoby naturalnej wzmacnia modusy wykluczenia tego, co nie-ludzkie, ze wspólnoty, co podkreślają krytyki tych ujęć problemu, które dla obrony praw zwierząt odwołują się do koncepcji życia czy czującej istoty: zgodnie ze wspomnianymi krytykami ważniejsze od skupienia się na cierpieniu jest zakwestionowanie ludzkiego prawa do posiadania zwierząt na własność. Owo posiadanie jest pochodną wspomnianej wcześniej hierarchizacji, która z kolei wsparcie znajduje właśnie w rozróżnieniu na polityczne i naturalne. Bednarek zauważa, że ostatecznie głównym problemem w rozważaniu tak zwanej „kwestii zwierzęcej” jest postkantowska koncepcja podmiotu, skutkująca odejściem od tradycyjnej ontologii bytu i substancji, dla której początkowo alternatywą wydawał się wspomniany wcześniej naturalizm, niestety – wraz ze wszystkimi już wyszczególnionymi ograniczeniami. To dlatego zreinterpretowany Spinoza (przy odrzuceniu omówionych już wyżej paradoksalnych praktycznych implikacji płynących z paradygmatu siły) stał się sojusznikiem dla takich nurtów jak *critical animal studies*, nowy materializm czy posthumanizm²⁸, postulujących, najogólniej rzecz biorąc, koncepcję wolności nie jako wolnej woli czy jako braku zdeterminowania, lecz jako pola ekspresji własnej istoty, co „umożliwiło oddzielenie sprawczości od normatywnej koncepcji ludzkiego podmiotu”²⁹. Problem w tym jednak, że ujęcia takie nadal nie prowadzą w stronę wpisania nie-ludzkiego w obręb polityki.

Jeśli rozumieć politykę jako obszar równości istot mówiących, jak chce tego chociażby Jacques Rancière, to może się wydawać, że w przestrzeń tę nie można wpisać podmiotów nie-ludzkich – wszak tradycyjnie to właśnie język odróżnia człowieka od zwierzęcia. Sam Rancière zresztą spleta język, rozumność i polityczność w ten właśnie sposób: „punktem styku człowieka z obywatelem, jednostki kalkulującej swoje własne życie z członkiem wspólnoty jest fakt, że człowiek posługuje się językiem: to przede wszystkim mowa stanowi

²⁶ J. Bednarek, *Życie, które mówi...*, op. cit., s. 68.

²⁷ Ibidem, s. 70–71.

²⁸ Por. ibidem, s. 112–113.

²⁹ Ibidem, s. 114.

o równości wszystkich ludzi³⁰. Jak jednak krytycznie zauważa Bednarek, problem ten można rozwiązać, nie utożsamiając mowy wyłącznie z systemem znaków symbolicznych używanym przez ludzi³¹ – jeśli odrzucimy pogląd, że zwierzęta są „nieme”, wówczas możemy uczynić z nich podmioty polityczne. Z pomocą przychodzi tu semiotyka, a zwłaszcza jej biosemiotyczne oblicze z bazowym założeniem o semiotycznej naturze wszelkich przejawów życia, o wszechogarniającej semiozie, semiozie związanej właśnie z każdym organizmem, który jakkolwiek oddziela się od otoczenia. Każde życie, niezależnie od własnej złożoności, odczytuje znaki, „[d]latego o aktywności semiotycznej możemy mówić nawet w przypadku najprostszych organizmów. Jednokomórkowy pantofelek, badający za pomocą swoich rzęsek środowisko wodne, w którym żyje, jest już umysłem owo środowisko poznającym³². Oczywiście doprecyzowania wymaga tu zarówno pojęcie znaku, jak i umysłu. Jak już wskazano, człowiek posługuje się niezwykle skomplikowanym systemem symbolicznym, jakim jest język naturalny – jego indywidualną, jednostkową realizacją jest (w ujęciu Ferdinanda de Saussure’a) mowa. Zatem w tej perspektywie człowiek jest jedyną istotą mówiącą. Jednocześnie jednak, jeśli wziąć pod uwagę typologię znaków Charlesa Sandersa Peirce’a, dostrzec można, że semioza nie musi się ograniczać (i *de facto* nie ogranicza się) do znaków symbolicznych (to jest cechujących się konwencjonalnością, opartą na umowie społecznej, bez żadnego bezpośredniego związku między reprezentamenem, czyli materialną postacią znaku, a przedmiotem, czyli odniesieniem). Peirce prócz wspomnianych znaków symbolicznych wyróżnia bowiem również znaki indeksowe oraz ikoniczne, przy czym w pierwszych między reprezentamenem a przedmiotem zachodzi relacja naturalna (przykładowo dym jako znak ognia, odciski stóp czy łap na piasku, echo), w drugich zaś – relacja podobieństwa. Oczywiście jest, że przynajmniej znaki indeksowe są wszechobecne w przyrodzie i są odczytywane przez organizmy. Dla ujęcia środowiska, w którym funkcjonuje dany organizm, biosemiotyka wykorzystuje zresztą swoiste pojęcie Umweltu, określające świat danego zwierzęcia, obszar będący przedmiotem jego percepcji, zespół bodźców, które odczytywane są jako znaki – tak rozumiany Umwelt zawiera jedynie to, co dla danego podmiotu

³⁰ J. Rancière, *Na brzegach politycznego*, przeł. I. Bojadżijewa, J. Sowa, Kraków 2008, s. 91.

³¹ Por. J. Bednarek, *Życie, które mówi...*, op. cit., s. 119.

³² Ibidem, s. 124.

istotne i czytelne. Biosemiotyka wykorzystuje również Łotmanowskie pojęcie semiosfery, uzupełniając je o relacje z biosferą – badacze tacy jak choćby Jakob von Uexküll (którego koncepcję Umwelту przytoczyłam powyżej) czy Kalevi Kull, a także odwołujący się do biosemiotyki myśliciele, tacy jak Susan Petrilli, Augusto Ponzio czy Paul Copley, proponują wizję połączenia obu światów, swoistą koncepcję semiobiosfery, zakładającą jedność tych przestrzeni i tym samym włączającą kulturę w obszar natury. W tego typu ujęciach każdy organizm widziany jest jako sprawczy, działający podmiot, co ma, rzecz jasna, jawny i wyraźny wymiar etyczny (jako choćby koncepcja *semioethics* Petrilli i Ponzio, oparta na kategorii odpowiedzialności). Podobne intuicje zresztą odnaleźć można w ujęciach niesemiotycznych, jak choćby w koncepcji Tima Ingolda (wyraźnie odzeganującego się od semiotyki), która kreśli środowisko jako przestrzeń zarazem podlegającą wpływom człowieka i oddziałującą zwrotnie na niego, a która jest przy tym zawsze czyjaś, a więc ma znaczenie dla kogoś³³.

Jeśli chodzi o wspomniane pojęcie umysłu, to ujęcie biosemiotyczne znacząco różni się czy to od koncepcji fenomenologicznej (umysł poznaje poprzez ustanowienie odrębności przedmiotu od siebie samego), czy to od ujęć obecnych w tradycji analitycznej (umysł jako coś odrębnego od mózgu, nawet jeśli mózg stanowi jego warunek konieczny) – jest to system organizowania informacji, który zawierać może i mózg, i całe ciało, i – jak podsumowuje tę kwestię Bednarek – „[s]topień rozwoju ośrodkowego układu nerwowego (czy też sam fakt posiadania lub nie tego układu) nie robi tu żadnej różnicy”³⁴.

³³ W inspirujący sposób myśl Ingolda z semiotyką zestawia Katarzyna Machtyl, zauważając, że mimo różnic metodologicznych znaleźć można jednak i podobieństwa między jego antropologią zasadzającą się na postulatcie łączenia dyscyplin i dziedzin (humanistyki i przyrodoznawstwa) oraz światów natury i kultury a wspomnianymi ujęciami biosemiotycznymi. Machtyl podkreśla zbieżność etycznego wezwania Ingolda do wrażliwości i odpowiedzialności, a także jego wizji zamieszkiwania w świecie, z koncepcją semiobiosfery (S. Petrilli) jako całości świata. Badaczka stwierdza także, że ujęcie Ingolda jest do pewnego stopnia spójne z teorią Umwelту Uexküll'a, w której wszelkie organizmy formują środowiska, Umwelty, wchodzące ze sobą w sieci relacji (por. eadem, *Living and Dwelling: A Biosemiotic and Anthropological View on Inhabiting, Art and Desing*, „Biosemiotics” 2022, no. 15, s. 215–233).

³⁴ J. Bednarek, *Życie, które mówi...*, op. cit., s.126.

W Internecie

Podstawową dychotomię podejść do podmiotów nie-ludzkich odzwierciedla społeczna *praxis*. Jak wskazano we wstępie, internetowe przejawy teże mogą stanowić swoistą ilustrację czy dokumentację złożoności „kwestii zwierzęcej”, problematyki rozumienia podmiotu oraz idących za tym ujęć wspólnoty. Jako przestrzeń, w której stosunkowo swobodnie i w miarę demokratycznie (choć to, rzecz jasna, pewne uproszczenie) manifestują się kulturowe i społeczne tendencje dominujące, przemiany, przesunięcia i, przede wszystkim, konflikty, Sieć stanowić może doskonale egzemplum czy laboratorium do analizy diskutowanych kwestii.

Sieć postrzegać można semiotycznie, przykładowo na modłę Łotmanowską, to jest jako semiosferę, ujęcie to bowiem pozwala uchwycić wagę kontekstu, w którym dany znak, tekst czy język funkcjonuje (ma on bowiem istotny wpływ na jego „życie semiotyczne”). Kontekst ten wpływa na procesy wytwarzania, komunikowania, kodowania, dekodowania, interpretacji, transformacji i translacji komunikatów, a więc na sposoby, w jakie generowane są znaczenia. Tenże kontekst w przypadku Sieci sprawia, że widoczne są rozmaite polaryzacje światopoglądowe, dyskusje bywają ożywione i brutalne, następuje też ciągła cyrkulacja komunikatów o specyficznej formie. Bezpośredni ton większości wypowiedzi, żarty sytuacyjne, memy (w tym reaktywne) kształtują rozmaite debaty, w tym te dotyczące kwestii zwierzęcej. Jak zauważa badaczka Internetu, Magdalena Kamińska,

[w Sieci – przyp. M.J.] kulturowe konflikty – zarówno o charakterze jednostkowym, jak i zbiorowym – przebiegają w odmienny sposób niż w przypadku interakcji offline, szczególnie twarzą w twarz. Pojawia się tu nieporównywalnie większa możliwość artykułowania spontanicznej, nieocenzurowanej, bezkarnej, szczerzej, a zarazem publicznej, zapisanej w trwałej formie i nagłośnionej wypowiedzi³⁵.

Jak podkreśla, w Sieci szczególnie widoczne są Agarowskie *rich points*, czyli swoiste zderzenia kulturowe, kulturowe różnice, ujawniające się w tym, że partnerzy interakcji zachowują się w sposób dla siebie nawzajem zaskakujący³⁶. Sądzę, że dyskusje wokół „problemu rybika” ukazują doskonale rozmaite

³⁵ M. Kamińska, *Memosfera. Wprowadzenie do cyberkulturoznawstwa*, Poznań 2017, s. 23.

³⁶ Por. ibidem, s. 17.

rozłąmy kulturowe i społeczne wokół szeroko pojmowanej kwestii zwierzęcej, a więc ujawniają wielość i odmienność stanowisk przyjmowanych wobec praw zwierząt i ich podmiotowości, wobec wspólnoty, odpowiedzialności czy środowiska (choćby w odniesieniu do współzamieszkiwania).

Co istotne, semiosfera jest wypełniona po brzegi różnymi językami i tekstami, a także podsystemami. Co więcej, między – jak to określa Łotman – „grudkami przestrzeni semiotycznej”, czyli właśnie wspomnianymi znakami, tekstami, językami, nie przebiegają wyraźne granice, wchodzą one bowiem w niezliczone interakcje, zawierają liczne formy pośrednie, przejściowe, hybrydyczne, bywają „rozmyte” i elastyczne³⁷. W skład semiosfery wchodzi zatem mnogość zróżnicowanych podsystemów, kodów, tekstów, znaków, co prowadzi do tego, że jest ona niejednorodna i „określa się heterogenicznością i heterofunkcjonalnością języków”³⁸. Mając centrum, ma też granice o pewnej przepustowości, ze względu na co między semiosferami zachodzą przepływy komunikatów, które następnie ulegają translacji i asymilacji, co prowadzi do ciągłego przyrostu semiozy. Pojęcie semiosfery pozwala zatem uchwycić dynamikę, złożoność i ruch środowiska cyfrowego, wychodzi ona bowiem poza strukturalistyczne ograniczenia – jest czymś więcej niż sumą składających się na nią elementów, to jest znaków, tekstów i języków, jest warunkiem niezbędnym dla ich funkcjonowania, poprzedza je.

Granice i kształt semiosfery wyznacza każdorazowo badacz czy obserwator: może ona zatem mieć mniejszy lub większy „zasięg”, być mniej lub bardziej złożona³⁹. Może to więc być i kultura, i dany jej podsystem. Internet widzieć

³⁷ Por. J. Łotman, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2008, s. 197–198.

³⁸ Ibidem, s. 200.

³⁹ Jak zauważa Grzegorz Kapuściński w swej analizie problemu, „to my jako badacz, podmiot obserwujący, ustalamy w akcie obserwacji semiosferę. Semiosfera jest, a przynajmniej może być postrzegana jako agregat czy raczej poziom bytów semiotycznych (znaków, tekstów, kodów, nawet kultur), który stanowi swego rodzaju pułap rozumowania w danym kontekście, największą przestrzeń semiotyczną relewantną w odniesieniu do pola aktualnych rozważań. Jest tym samym wytwarzana każdorazowo przez kontekst analizy konkretnego tekstu, znaku” (G. Kapuściński, *Metafora przestrzeni w komunikowaniu. Koncepcja semiosfery*, „Studia Medioznawcze” 2011, nr 1(44) 2011, s.134). Semiosfera zatem, choć Łotman z całą mocą podkreśla jej realność (por. J. Łotman, *O semiosferze*, w: idem, *Kultura, historia, literatura*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2017), jest – na poziomie opisu – swego rodzaju konstrukcją retoryczną. Nie chodzi tu, by zaznaczyć raz jeszcze, o kwestie ontologiczne, lecz o charakter rozumiejącego,

można więc jako semiosferę z licznymi oddziałującymi na siebie jej podsystemami, a także jako podsystem większej semiosfery, np. danej kultury (czy to „kultury globalnej”, czy bardziej lokalnej – istnieją wszak takie określenia jak przykładowo „polski internet”). W pierwszym przypadku, widząc Sieć jako semiosferę, dostrzeżemy, że funkcjonują w niej rozmaite języki i kody, poczynając od podstawowego kodu binarnego, przez języki wizualne i werbalne, a kończąc na językach poszczególnych podsystemów tejże semiosfery, jakimi są przykładowo media społecznościowe, tytuły prasowe *online*, platformy streamingowe, wyszukiwarki, komunikatory, a także mnogość tekstów, wielojęzycznych komunikatów, takich jak zdjęcia, filmy, artykuły, komentarze, linki, hasztagi, memy, gify, blogi, zasoby wirtualnych muzeów i bibliotek, skryny *etc.* Przy tym komunikaty wytwarzane w jednym podsystemie nierzadko przedostają się do innych⁴⁰, choć jednocześnie przepływ komunikatów wiąże się z problemem „baniak informacyjnych”, co sprzyja powstawaniu wspomnianych *rich points*. Nawet widziana jako semiosfera, Sieć może być, w szerszym horyzoncie, postrzegana jako podsystem większej struktury, tym samym wchodząc w interakcje z innymi podsystemami, takimi jak polityka, nauka czy religia (tak w ich formach idealizacyjno-retoryczno-opisowych, jak i instytucjonalnych ich reprezentacjach/realizacjach). Z tego punktu widzenia to, co dzieje się w Sieci, ilustruje, to, co dzieje się poza nią. Choć, dodać należy, relacje Internetu do kultury są nie tylko reaktywne, ale i prowokacyjne (zatem – nie tylko opisują zjawiska, ale i je inicjują).

Biorąc pod uwagę powyższe rozstrzygnięcia, stwierdzić można, że prowadzone w Internecie dyskusje, z całym arsenałem typowych dla nich środków komunikowania, jak np. memy, służyć mogą za swoiste „dokumenty kultury”,

porządkującego opisu – semiosfera każdorazowo ma taką pojemność i takie granice, jakie wyznacza jej podmiot dokonujący oglądu i właśnie rzeczzonego opisu. Wyznacza ją zatem horyzont konkretnej analizy semiotycznej.

⁴⁰ Najprostszym przykładem może być tu udostępnianie w jednym medium społecznościowym treści wytworzonych w innym, np. „szerowanie” na Facebooku klipów z serwisu YouTube czy twittów, wrzucanie zajawek i linkowanie artykułów prasowych przez profile danego wydawcy w danym medium społecznościowym, a także właśnie wspomniane twórcze przekłady, jak chociażby tworzenie memów nawiązujących do klipów wideo umieszczanych na YouTube, zdjęć z bazy Stock czy fotografii zaczerpniętych z cyfrowych reprezentacji mediów tradycyjnych, takich jak prasa czy telewizja. Nietrudno jest dostrzec całą mnogość relacji, ich złożoność i dynamikę, a także – nieustanny przyrost semiozy poprzez generowane twórczym przykładem naddatki znaczeń

które – w świetle niniejszego tekstu – ilustrować będą właśnie społeczne modusy rozumienia i wytwarzania wspólnoty w kontekście włączania bądź wyłączenia z niej zwierząt, a także kwestie podmiotowego/przedmiotowego ich traktowania.

Przypadek rybika

Łukasz Lamża w tekście *Zabiłem rybika* pisze:

To był odruch. Zaskoczył mnie w łazience, więc trzasnąłem go kapciem. Minęła chwila. Pochyliłem się i delikatnie położyłem truchełko na czubku palca. Zbliżyłem je do twarzy. Ruszyła machina racjonalizacji i przebiegłem w myślach listę mikroskopowych istot, które uśmierciłem tego dnia. Rozmiar przewiny z pewnością musi być proporcjonalny do charakteru uśmierconej istoty, prawda? Czym więc właściwie jest rybik?⁴¹.

To z pozoru proste pytanie, na które odpowiedzi udziela zoologia i idące za jej ustaleniami hasła encyklopedyczne, jak choćby to z *Wikipedii*, które zwięźle stwierdza, że jest to „[s]rebrzysty, bezskrzydły owad o długości ok. 13–25 mm. Ma długie, nitkowate czułki. Przy końcu odwłoka rybik ma trzy szczecinki”⁴². Co jednak istotne, w hasle głównym, zaraz za standardowym przypisaniem systematycznym (owad z rodziny *Lepismatidae*), rybik opisany jest jako komensal człowieka. *Komensal* – istota koegzystująca, współbiednik, uczestnik spotkania przy stole (od łac. *commensalis* ‘współbiednik’; *com-* ‘współ-’ oraz *mensa* ‘stół’). W *stricte* biologicznym znaczeniu komensalizm to forma symbiozy międzygatunkowej, w której jeden gatunek czerpie korzyści bez szkodenia drugiemu. Jest to forma symbiozy dość luźnej, zaznaczmy, to jest takiej, której zachodzenie nie jest warunkiem koniecznym przetrwania gatunku czerpiącego z niej korzyść. Czy jednak rybik współbiednik znaczy coś więcej?

Pytanie Lamży wychodzi poza kwestie taksonomiczne, wkraczając głębiej w problem koegzystencji, a także – być może – i podmiotowości. Czym rybik jest **dla mnie**, zdaje się pytać. Czym jest **dla ludzi**. A może – kim jest?

⁴¹ Ł. Lamża, *Zabiłem rybika*, w: „Tygodnik Powszechny” 2016, nr 12, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/zabilem-rybika-32778> (dostęp 13.06.2024).

⁴² Hasło *Rybik cukrowy*, w: *Wikipedia*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Rybik_cukrowy (dostęp 13.06.2024).

Z jednej strony to owad bezskrzydły, „jedna z kilkuset pradawnych, spłaszczonych, ślepych lub półślepych istot ominiętych przez rewolucję, która uskrzydliła dzisiejszych przodków ważek, motyli i pszczół”, a więc „ewolucyjny relik”, „przetrwały stawonogi australopitek”, „starszy, bardziej tępy kuzyn” owadów uskrzydłonych⁴³. Z drugiej – kohabitant. Kohabitant autora, kohabitant człowieka *en général*. Pisze zatem Lamża: „W makrokosmosie cywilizacji ludzkiej, w której odnalazł swoje przeznaczenie rybik cukrowy, mikrokosmosem – domem – stały się dlań pęknięcia w murach, szpary pod meblami czy – jak w przypadku mojego mieszkania – tajemna wilgotna kawerna pod kabiną prysznicową, oddzielona od reszty łazienki ledwie milimetrowej grubości prześwitem”⁴⁴. Opisując **dom** rybika (to słowo zdaje się tu kluczowe), autor podkreśla jednak – przynależny mu z tytułu bycia człowiekiem, a więc obywatelem, podmiotem prawa, członkiem regulowanej różnymi normami wspólnoty – akt własności („moje mieszkanie”). Zaraz jednak przychodzi refleksja – czy mogę pomniejszać czyjeś życie tylko przez wzgląd na jego usytuowanie w jakiejś hierarchii bytów? „Przez plecy przeszedł mi dreszcz odrazy. Odruchowo spojrzałem na maleńką, zasychającą plamkę na brzegu kaptcia. Czy już stałem się Raskolnikowem?”

Wbrew pierwotnemu wykluczeniu („moje mieszkanie”), wbrew pierwszym czynionym w tekście dystynkcjom (rybik jako stworzenie niższe ewolucyjnie nie tylko wobec człowieka, ale i choćby owadów latających), wbrew brutalistycznej logice pomniejszania („australopitek”, „relik”, „tępy kuzyn”) pojawia się moment etyczny. Taksonomiczna hiperbola wątpliwości Lévinasa: czy rybik ma Twarz? Lamża stwierdza: „Powoli. W tym szaleństwie jest metoda. Podejdź do tego na spokojnie. Istnieje klucz do rybika i ty go odkryjesz. Tkwi on w nim samym, jak w każdym stworzeniu bożym; trzeba tylko poszukać”⁴⁵.

Warto zatrzymać się nad podstawowymi nakreślonymi przez Lamżę pytaniami i wątpliwościami, ilustrują one bowiem (i zarazem w pewien sposób syntetyzują) pewne kwestie poruszone wcześniej, kwestie, wokół których zorganizowana jest przynajmniej część przywoływanych już rozważań filozofów.

Rybik pojawia się w licznych internetowych dyskusjach i memach, a w tekstach tych odbicie znajdują spory wokół jego upodmiotowienia/

⁴³ Ł. Lamża, *Zabiłem rybika*, op. cit.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem.

uprzedmiotowienia, debaty wokół krytyki spojrzenia antropocentrycznego, ale i wokół krytyk kierowanych pod adresem „flejtuchów z syndromem Bambi”, czyli tych, którzy w rybiku widzą podmiot nie-ludzki i akceptowalnego kohabitanta; ujawniają się odrazy, fascynacje, poglądy etyczne i estetyczne, problemy zorientowane na zamieszkiwanie oraz kształtowanie środowiska czy też – Umweltów.

Na facebookowej grupie o niezbyt eleganckiej nazwie *Rozpoznaj latających skurwieli* debaty wokół „kwestii rybika” odbywają się stosunkowo często. Grupa poświęcona jest głównie owadom (nie tylko latającym), choć pojawiają się na niej także posty związane z innymi zwierzętami. Użytkownicy często zamieszczają zdjęcia rozmaitych stworzeń z prośbą o identyfikację, czasem zdjęcia są już podpisane zgodnie z kategorią systematyczną i okraszane dawką dodatkowych informacji (wtedy pełnią funkcję rozrywkowo-informacyjną), nierzadko pojawiają się też prośby o porady, jak pozbyć się z domu czy ogrodu „niechcianych lokatorów”, takich jak prusaki, ziemiórki, mszyce, mrówki, mole, niekwestionowane królowe wszelkich rankingów na „najgorszą plagę”, czyli pluskwy, a także właśnie – rybiki. Co istotne, o ile większość użytkowników chętnie udziela porad dotyczących mniej lub bardziej zaawansowanych metod pozbywania się wszelkich szkodników, o tyle temat rybika wywołuje gorące spory, niektóre subtelniejsze, inne zaś prowadzone w *stricte* internetowej estetyce obrzucania się inwektywami. Główna oś sporu przebiega na granicy pożyteczne – szkodliwe, kolejna rysuje się wokół kwestii estetycznych (rybiki jako „sympatyczne owady” *versus* „obrzydliwe robactwo”), bywa jednak i tak, że dyskusja przybiera wymiar bardziej filozoficzny (problem antropocentryzmu).

Zacznijmy od wspomnianej kwestii szkodliwości/nieszkodliwości rybika. „Na rzecz rybika” powstała między innymi, udostępniana w komentarzach pod niemal każdym dotyczącym go postem, internetowa pasta⁴⁶, podkreślająca nieinwazyjność owada, z którym można pokojowo koegzystować bez żadnych szkód (il. 1). Wśród niezliczonych głosów o pożyteczności rybika (funkcja „sprzątacza”) pojawiają się jednak głosy przeciwne, które próbują „obalać mity” na temat tego owada (il. 2, 3 i 4).

⁴⁶ Internetowy tekst przypominający opowiadanie, krótka historia kopiowana następnie i rozpowszechniana intensywnie przez użytkowników Sieci w mediach społecznościowych.

[Redacted]

Rybiki cukrowe - szanuję tych nieszkodliwych skurwysynów. Przede wszystkim za ich poczucie przyzwyczajenia, kilka przykładów:

- pokazują się w mojej łazience tylko w późnych godzinach nocnych, gdy zazwyczaj śpię i nie korzystam z niej,
- jak już jednak chcę skorzystać to grzecznie spierdalają do najbliższej kryjówki tak aby nie wzbudzić we mnie poczucia dyskomfortu,
- nie zostawiają po sobie syfu, rano nie ma żadnych śladów po ich nocnych wycieczkach (nie roznoszą też żadnych chorób, a występują nawet w najczystszych środowiskach więc czystość nie ma nic do tego),
- żyją sobie w przestrzeniach z których ja nie korzystam, bo nigdy nie znalazłem żadnego w ręcznikach czy kosmetykach itp., ogólnie nigdzie ich nie znalazłem xD. Żyjemy tak sobie już z 10 lat, szanujemy się nawzajem i nie wchodzimy sobie w drogę. Wszyscy są zadowoleni.

31 Lubię to! Odpowiedz 118

Ma [Redacted]

Tyle postów na różnych grupach, tyle artykułów wskazujących szkodliwość rybików, a ludzie nadal żyją jedynie mitem o bezinteresownym sprzątanu resztek po ludziach XD

45 tyg. Lubię to! Odpowiedz 12

Ewelina [Redacted]

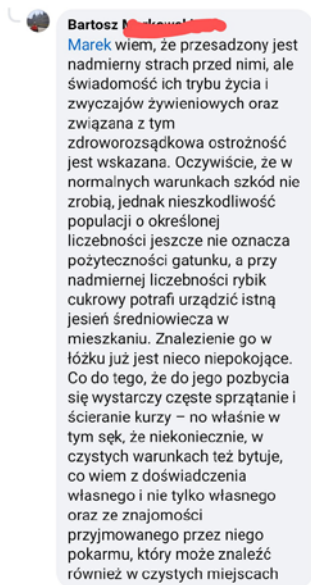
Maciej [Redacted] lepiej wierzyć w ten mit bo tego kurestwa ciężko się pozbyć. Moje koty na początku łapały, teraz mają w nosie. Sprzątają po nas, ale nikt nie mówi, że bezinteresownie. Dla mnie są obrzydliwe. Pozbyć się ciężko, szczególnie jak w domu zwierzęta i dzieci to nie można ostrych środków używać.

45 tyg. Lubię to! Odpowiedz 3

II. 1

II. 2

W dyskusji o szkodliwości/nieszkodliwości rybika pojawiają się argumenty i kontrargumenty, przy czym na korzyść rybika świadczyć ma jego, wspomniana wyżej, funkcja „sprzątacza”: internauci, odnosząc się do zwyczajów żywieniowych owada, wskazują, że zjada on resztki naskórka, drobinki papieru, okruchy *etc.*, czyli *de facto* wszystko to, co składa się na kurz. Rybik ma zatem czyścić te zakamarki, do których nie dotarliśmy z miotłą, a tym samym przyczyniać się do podniesienia poziomu higieny w miejscu naszego (i swojego) zamieszkania. Inni internauci z kolei wskazują, że rybiki, zwłaszcza w dużej liczbie, są po prostu szkodnikami, które migrują z tradycyjnie przypisywanego im miejsca pobytu, czyli łazienek, do innych pomieszczeń, pożerając stopniowo nie tyle kurz, ile cały ludzki dobytek (pożywienie, meble, książki). W tym starciu nie ma miejsca na refleksję o ewentualnej podmiotowości rybika – próbuje się tu jedynie rozstrzygnąć, czy jego obecność przynosi pożytek, czy szkodę (ewentualnie – czy pozostaje dla człowieka neutralna). To swoista „ekonomia bytu” – zysk lub strata decydować mają o prawie do życia, ewentualne przekonanie o szkodliwości ma być wystarczającym usprawiedliwieniem eksterminacji. Myślenie pozostaje skrajnie antropocentryczne, niezależnie od obranej strony sporu.



Il. 3

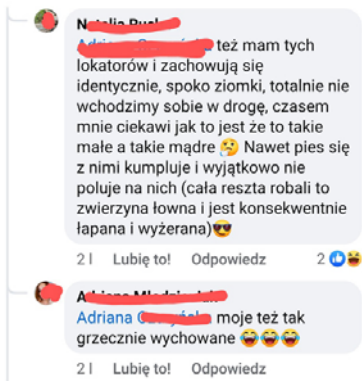


Il. 4

We wpisach przeciwników rybików pojawiają się w tym kontekście także, istotne z punktu widzenia problematyki zamieszkiwania oraz wspólnoty, sformułowania typu „mój dom”, „moje mieszkanie”, „moje ubrania”, „moje książki” – rybik jest intruzem, prawo do zamieszkiwania wiąże się z prawem własności, czyli prawem obywatela, podmiotu politycznego, członka wspólnoty, którym, w tej optyce, może być wyłącznie człowiek. Co ciekawe, w przyjaznych rybikowi wypowiedziach o zabarwieniu nierzadko humorystycznym pojawiają się zupełnie inne określenia, o charakterze nie wykluczającym, lecz przeciwnie, włączającym, konotujące odległe prawo do zamieszkiwania, formułę umowy, kategorię „bycia stroną”: określenia *lokator* i *współlokator*.

W przywołanej na ilustracji 5 dyskusji pojawia się wiele tropów upodmiotawiających – to nie tylko wspomniane określenie *lokatorzy*, ale i *ziomki*, czyli, jak podaje *Wikisłownik*, ‘koledzy, druhowie, przyjaciele’⁴⁷, w końcu też, zgodnie z etymologią (za *Słownikiem pojęciowym języka staropolskiego*

⁴⁷ Hasło *ziomek*, w: *Wikisłownik*, <https://pl.wiktionary.org/wiki/ziomek> (dostęp 15.06.2024).



Il. 5

IJP PAN), ‘krajanie, rodacy’⁴⁸, co potwierdza również *Wielki słownik języka polskiego*: ‘osoba, która tak jak ktoś inny pochodzi z tego samego kraju, regionu czy tej samej miejscowości bądź okolicy’⁴⁹. Ziołek więc to **osoba**, to przyjaciel, to rodak, a zatem na pewno podmiot, do tego podmiot bliski, dzielący (jako „rodak”) ten sam Umwelt. Internauta stwierdza następnie, że „pies się z nimi kumpluje” (co wskazywać ma na zażyłość międzygatunkową znowuż – podmiotów) i „nie poluje na nich” – niełatwo orzec, czy użycie sformułowania „na

nich” zamiast „na nie” jest celowym zabiegiem stylistycznym (np. o zabarwieniu humorystycznym), czy zwykłą językową „niezgrabnością”, pewne jest natomiast, że na poziomie intencji tekstu znowu mamy do czynienia z retorycznym wzmocnieniem podmiotowości – to nie „one – owady”, „one – szkodniki”, lecz – „oni – lokatorzy”.

W Internecie każdy poruszony wątek może stać się przyczynkiem do mniej lub bardziej subtelnych żartów. Nie inaczej jest z rybikiem, bohaterem rozlicznych memów (o czym dalej), o którego pytanie, zadane w nie do końca sprawny językowo sposób (il. 6a), stało się pretekstem do kolejnych komunikatów upodmiotawiających, tym razem o humorystycznym zabarwieniu (il. 6b).

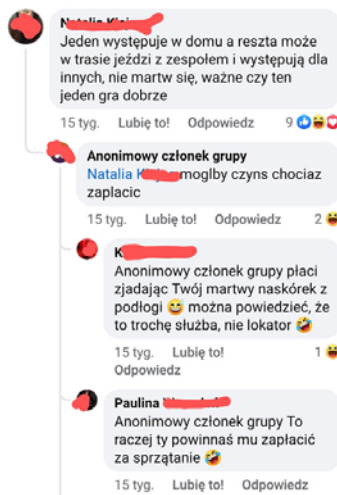
Rybik muzyk, rybiki w trasie koncertowej – humorystyczna antropomorfizacja przybliży owada do świata ludzkich przeżyć, a powiązanie ze sztuką, która tradycyjnie przypisywana jest człowiekowi jako swoisty „wzlot ducha”, dodatkowo go „uwzniośla”. W dalszej dyskusji pojawia się kwestia płacenia czynszu, co już jest, znowuż, wpisaniem rybika w kategorię „podmiotu prawnego”, która to kwestia zresztą jest, ponownie – nierzadko żartobliwie – podnoszona w innych komentarzach (il. 7). Co więcej, w odpowiedzi na żarty o czynszu

⁴⁸ Hasło (*ziomek*) *ziemek*, w: *Słownik pojęciowy języka staropolskiego IJP PAN*, red. B. Sieradzka-Baziur, <https://spjs.ijp.pan.pl/haslo/index/21813> (dostęp 15.06.2024).

⁴⁹ Hasło *ziomek*, w: *Wielki słownik języka polskiego*, red. P. Żmigrodzki, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/74374/ziomek/5188863/krajan> (dostęp 15.06.2024).



Il. 6a



Il. 6b

płaconym przez rybiki pod postacią groszy znajdujących na podłodze (nawiązanie do zwyczajowego miejsca przebywania tych owadów) oraz banknotów w zapomnianych zimowych kurtkach (nawiązanie do nieprzychylnych rybkowi teorii o niszczeniu ubrań) pojawia się żartobliwa w tonie deklaracja swoistej metanoi: zmiana postrzegania rybników i deklaracja o oszczędzaniu im odtąd życia (il. 7). Co istotne jednak, wynika to nie z racjonalnych argumentów użytych przez pozostałych uczestników rozmowy, lecz z ich retoryki, z przedstawienia rybika jako sympatycznego, odpowiedzialnego, porządnego współlokatora, robiącego miłe niespodzianki. Humorystyczne przypisanie cech ludzkich owadom nie ma, rzecz jasna, nic wspólnego z oddawaniem sprawiedliwości ich owadziej istocie i idącą za tym decyzją o traktowaniu ich jako podmiotów na ich własnych, owadzych prawach. Internauta przyznaje im prawo do życia nie w oparciu o jakąś głębszą ideę etyczną, taką jak prawo każdego organizmu do przetrwania, nie w oparciu o jego lewinasowsko rozumianą Twarz, nie w poszanowaniu jego rybnikowego jestestwa, lecz poprzez empatię generowaną przez antropomorfizację, przeniesienie na rybika cech ludzkich przy jednoczesnym zepchnięciu na margines czy wręcz pozbawieniu go jego owadziej istotowości.

Podobną antropomorfizację odnajdujemy w wymianie zdań z ilustracji 8, w której rybnik (ze zdjęcia w poście głównym) zostaje „zidentyfikowany” jako



Il. 7



Il. 8

Stefan, dostaje więc imię, które go „włącza” w obszar domostwa i – szerzej – wspólnoty. Dalej następuje żartobliwa wymiana zdań między internautami, w której występują po sobie wątki złego traktowania rybika, jego decyzji o wyprowadzce, prośby o powrót rzeczonoego rybika, stawiane przez niego warunki. Plus, znowuż, kwestia najmu.

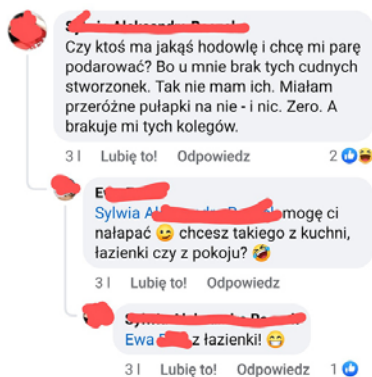
Wątek tęsknoty bywa zresztą często eksploatowany. Lamża w swoim teście pisze:

W końcu doszło do ostatecznego upokorzenia. Cichaczem skryłem w garści odrobinę purée ziemniaczanego z obiadu i postanowiłem rozmieścić je w strategicznych punktach łazienki. Żona zastała mnie skulonego przy szafce z ręcznikami, gorączkowo rozmyślającego nad szlakami nocnych wędrówek rybków, z grudką ciepłej ziemniaczanej papki w dłoni.

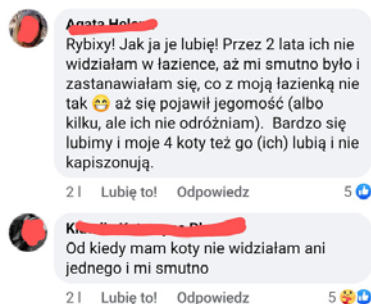
– Gekochte Kartoffeln – wyszeptalem zbiełałymi wargami, rozumiejąc powoli, że oto wkroczyła jakaś siła, nieznaną, ale obdarzoną okrutnym poczuciem humoru. Bo rybiki do dziś się nie pojawiły⁵⁰.

Internauci również skorzy są do dzielenia się tęsknotą i melancholią.

⁵⁰ Ł. Lamża, *Zabiłem rybika*, op. cit.



Il. 9



Il. 10

Przywołane powyżej dyskusje, niezależnie od przyjętej pozycji czy obranej strony sporu, w większości mocno osadzone są, jak wskazano, w myśleniu antropocentrycznym, choć przejawiają się w nich wątki innego myślenia i wychodzenia w stronę podmiotowości „zwierząt nie-ludzkich”, współzamieszkiwania czy poszerzania wspólnoty. Te przebliski retorycznie wspierane są jednak zabiegami antropomorfizacji i/lub udomawiania („dobrze wychowane rybki”, „sprzątacze”) i nierzadko mniej lub bardziej wyraźnie odnoszą się do swoistej „ekonomii bycia”, to jest pożyteczności/szkodliwości/neutralności zwierzęcia, co decydować ma o ich prawie do przetrwania.

Czasem jednak w toczonych dyskusjach pojawia się wyraźny sprzeciw wobec antropocentryzmu – z jednej strony może to być próba wejścia w świat owadów, przyjrzenia się im z bliska, tak dosłownie, jak i w przenośni – jak w wątku podanym na ilustracji 11: znajdziemy tu zachętę do głębszego spojrzenia na zwierzę i swoistego oswojenia się z tym, co nieznanne, a tym samym wywołujące lęk. Choć nadal pojawia się tu argument z pożyteczności, to jednak zostaje on osadzony w nurcie szerszego myślenia w kategoriach ekosystemów, rozmywania granic między ludzkim i nie-ludzkim, między kulturą a naturą, pokazania współzależności i wspólnoty czy możliwości **współzamieszkiwania**, co podminowuje w pewnym stopniu ludzką hegemonię.

Występują również głosy nazywające po imieniu wąski sposób patrzenia na świat i na relacje ludzko-zwierzęce, w tym odmawianie zwierzętom podmiotowości, co prowadzi nierzadko do typowych dla Sieci bezpardonowych wymian zdań (il. 12a i 12b).



Anna [redacted]

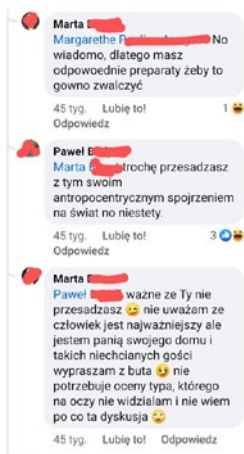
Kam [redacted], weź kiedyś łupę, obejrzyj je za bliska, są fantastycznie zbudowane. A potem o nich poczytaj, jak je poznasz, to może nawet polubisz. Bo boimy się zawsze nieznanego. Przeczytaj sobie książkę skandynawskiej pani entomolog "Terra insecta". Fantastycznie napisana, zabawna i otwierająca nam oczy na ewidentną pożyteczność i niezbędność owadów w naszym życiu.

Il. 11

bronie swojej postawy, słusznie dopatrując się w słowach oponenta retorycznego ataku, mającego wykazać jej – jeśli nie intelektualną, to przynajmniej moralną – niższość. Na poziomie deklaratywnym zatem „człowiek nie jest najważniejszy”, na poziomie *praxis* jednak rybek to „gówno, które trzeba zwalczyć”. Ujawniają się tu ciekawe przepływy komunikatów z peryferii do centrum (mówiąc językiem Łotmanowskiej semiotyki) – działania prozwierzęcych aktywistów; akademickie debaty prowadzone na gruncie filozofii, prawa, nauk o kulturze, *blue humanities*, klimatologii; zmiany w prawodawstwie i dyskusje polityczne, rozliczne, z rozmaitych pozycji prowadzone krytyki antropocentryzmu, wszystko to przesącza się ze społecznych peryferii (od wąskich grup działaczy, myślicieli, nielicznych polityków) do centrum, niekoniecznie wpływając od razu na faktyczne społeczne praktyki, ale odciskając już swoje piętno na samoopisach jednostek, kształtując – jeśli nie zachowaniowe, to przynajmniej deklaratywne – modele ich funkcjonowania w kulturze. Używając innych pojęć teoretycznych, uznać można, że następuje swego rodzaju rozłam normatywno-dyrektywalny: z jednej strony skrajnie antropocentryczne myślenie odsuwane jest do lamusa (poziom normatywny), z drugiej zaś społeczna *praxis* daleka jest od faktycznej realizacji tych norm czy też próbuje interpretować te normy w sposób dla siebie dogodny, co ostatecznie nie prowadzi do ich realizacji (poziom dyrektywalny). Kartezjańskiej proweniencji podejście do zwierząt zatem zdaje się dominować.

Jak wspomniano, rybek jest również bohaterem licznych memów. W tekstach tych z rzadka tylko występuje jako figura negatywna (il. 13), częściej natomiast jest bądź wspierającym kohabitantem (ziomkiem), dotrzymującym towarzystwa w nocnych eskapadach do łazienki (il. 14, 15, 16), bądź

W powyższej dyskusji pojawia się standardowe retoryczne „ale” („nie jestem rasistą, ale...”; „nie jestem homofobem, ale...”): „nie uważam, że człowiek jest najważniejszy, ale jestem panią swojego domu”. Mój dom, moja własność, moje miejsce – wykluczenie z prawa do współzamieszkiwania jest tu klasycznym przejawem antropocentrycznego myślenia, tyle, że internautka czuje się w obowiązku



Il. 12a



Il. 12b

współlokatorom na pełnych prawach, oburzonym nagłym, niezapowiedzianym najściem (il. 16), co koresponduje z omówionymi wyżej tendencjami do humorystycznych antropomorfizacji, które – choć nadal w sposób mocno antropocentryczny – jednak przyznają rybikom jakąś „ułamną”, niepełną, warunkową i w zasadzie wyobrażoną formę podmiotowości. Pojawiają się również nawiązania do „najmu”, „czynszów” i rozmaitych czynności prawnych, jak w memie z ilustracji 17, na której rybik dodatkowo, zmuszony do płacenia czynszu, udziela „porady ekonomicznej”.

Niektóre memy nawiązują z kolei do trybu życia rybików, ekstrapolując ludzką lękliwość na owadzie reakcje na bodźce, takie jak na przykład światło (il. 18). Mem na templatce *chad dog vs virgin doge* (il. 19) nawiązuje dodatkowo do postaci rybika pojawiającej się w popularnej grze Minecraft, w której rybik może wyrządzać graczom szkody⁵¹. Reprezentacja rybika z tejże gry

⁵¹ „Rybiki cukrowe (ang. *Silverfish*) – małe moby, które mają szary kolor oraz czarne oczy. Chowają się one w specjalnych blokach znajdujących się w twierdzach. Kiedy blok jest wydobywany, rybik wyskakuje z niego i atakuje gracza. Jeśli pozostawimy go samego, rybik może wrócić z powrotem do niektórych bloków takich jak bruk, zwykły kamień lub kamienne cegły. Rybik nie zadaje konkretnych obrażeń graczowi, ale stale popycha go dookoła, co może być niebezpieczne w niektórych momentach. Rybiki cukrowe również odradzają się z przywoływaczy potworów, które również znajdujemy w twierdzach” (hasło *Rybik cukrowy*, w: *Minecraft Wiki*)



Il. 13 i 14



Il. 15 i 16

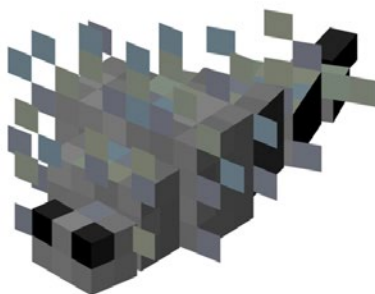


Il. 17 i 18

Rybiki cukrowe



Il. 19



Il. 20

jest zresztą częstym memem reaktywnym używanym w dyskusjach o tym owadzie (il. 20), a jej analiza (na którą nie ma tutaj niestety miejsca) mogłaby prowadzić do interesujących wniosków, jeśli wpisać ją chociażby w kontekst Heideggerowskiej idei budowania–zamieszkiwania (gra skupiona jest właśnie na budowaniu i zasiedlaniu nowych światów i obiektów).



Il. 21

Niektóre memy sięgają do retoryki absurdu czy pastiszu, nierzadko na zasadzie remiksu czy *crossoveru*.

Wpisują się one w kontekst polskiego Internetu, będąc zrozumiałymi tylko w rodzimym kontekście. Co ciekawe, mem z nosaczem sundajskim (il. 21) wpisuje się w dekodowanie rybika jako „ziomka”, czyli rodaka, krajana, współplemieńca (w memach tego rodzaju nosacz reprezentuje „typowego Polaka” z jego rzekomymi wszystkimi przywarami, takimi jak zawiść, kombinatorstwo czy „chłopski rozum”). Rybik nosacz to zatem rybik Polak, a stąd już blisko do rybika obywatela, podmiotu politycznego, choć oczywiście jest to wpisane w całkowicie humorystyczny kontekst.

Polska, https://minecraft.fandom.com/pl/wiki/Rybik_cukrowy (dostęp 16.06.2024)). Na temat rybika w grze Minecraft można napisać osobny tekst, figura jest złożona, ma swoje łupy, możliwości odradzania, postępy, historię.

Podsumowanie

Rybnik to z pozoru nieistotny, mało interesujący bezskrzydły owad, który jednak stał się bohaterem licznych memów i dyskusji internetowych. Pojawia się w tekstach literackich (np. w cytowanym felietonie Lamży z „Tygodnika Powszechnego” czy, niezwiązanym z Internetem, a więc nieprzywołanym w tekście, ale jednak wskazującym jakoś na istotność owada, komiksie *Co robią rybiki (gdy nikt nie patrzy)* Jana Stachowiaka⁵²), w grach (np. we wspomnianym *Minecraftcie*) czy internetowej twórczości audiowizualnej (takiej jak choćby interaktywny, odtworzony prawie 5 tys. razy, materiał zamieszczony w serwisie YouTube pod tytułem *Ucieczka*, autorstwa użytkownika Envy no Limits⁵³, w której oglądający może podejmować decyzje dotyczące tego, co w danej sytuacji zrobi rybnik, i tym samym kierować dalszym przebiegiem filmu).

Z analiz przywołanych powyżej tekstów wyłaniają się podstawowe problemy kwestii zwierzęcej – podmiotowość zwierząt, możliwość włączania ich do wspólnoty, a więc kwestie współzamieszkiwania, zagadnienia etyczne (jak i na jakiej podstawie możemy kształtować nasze etyczne zachowania wobec zwierząt) oraz estetyczne.

W tekstach tych z pewnością widać już „przesącające się” nieantropocentrycznych idei ze społecznych peryferii (akademickie debaty, nieśmiałość i nieliczne projekty polityczne, działania aktywistów prozwierzęcych) do centrum – użytkownicy nierzadko „stają w obronie” rybnika, traktują go quasi-podmiotowo, nazywając współlokatorem, najemcą, kolegą, ziomkiem, a niektóre jawne „ataki” na owada w oczach samych atakujących wymagają „usprawiedliwienia”. Jak wskazano wcześniej, samoopis danej jednostki oparty bywa w takich przypadkach na teoretycznym uznaniu norm (tu mających korzenie w krytyce antropocentryzmu oraz negacji ludzkiej wyższości i hegemonii) przy jednoczesnym praktycznym ich odrzuceniu (wynikającym z antropocentryzmu, to jest uznania jedynie człowieka za „właściciela” przestrzeni, jej władzę, członka wspólnoty i podmiotu prawa oraz polityki). Jeśli jednak normy uznawane są wyłącznie na poziomie deklaratywnym, stwierdzić należy, że są jedynie akceptowane, a nie respektowane (w sensie Kmitowskim,

⁵² J. Stachowiak, *Co robią rybiki (gdy nikt nie patrzy)*, Poznań 2022.

⁵³ Envy no Limits, *Ucieczka*, https://www.youtube.com/watch?v=tKltVoLfA_A (dostęp 16.06.2024).

gdzie akceptowanie łączy się jedynie ze stwierdzającym pomyśleniem, respektowanie zaś – z systematycznym działaniem⁵⁴). Przyznawanie sobie prawa do eksterminacji owadów wynika z dalszych, płynących z antropocentrycznego spojrzenia, kwestii etycznych i estetycznych: rybnik nie jest podmiotem, nie jest osobą prawną; jeśli nie jest podmiotem, to człowiek nie ma wobec niego zobowiązań etycznych (zabicie rybnika to nie morderstwo, *ergo* Lamża nie powinien czuć się jak Raskolnikow), dalej – rybnik jest „obrzydliwy”, „niehigieniczny” i konotuje brud. Ta dychotomia brudu–czystości jest tu zresztą szczególnie ciekawa: obrońcy rybnika wskazują na jego pożyteczność, kreśląc figurę „sprzątacza”, przeciwnicy natomiast jego zwolenników nazywają „flejami” i „brudasami”, a owada wpisują w kategorię „robactwa”, czyli właśnie – brudu. Żadna ze stron tak ustawionego sporu nie jest zainteresowana podmiotowością zwierzęcia, prawo do życia bądź jego negację opierając na kategoriach quasi-estetycznych, a w istocie głęboko politycznych. Miotła, nie bez kozery, wskazana zostaje przez Sławka jako narzędzie władzy i dyscyplinowania.

Dychotomia brud–czystość jest jedną z podstawowych dla kultury, na co wskazuje chociażby Mary Douglas w swej klasycznej pracy *Czystość i zmaza*, w której łączy problem higieny z kwestią utrzymywania szeroko rozumianego porządku:

brud to w istocie zaburzenie porządku. Nie ma czegoś takiego jak brud absolutny. Brud istnieje tylko »w oku patrzącego«. Nie unikamy brudu z tchórzostwa ani tym bardziej pod wpływem grozy wywoływanej przez świętą bojaźń. Również nasze wyobrażenia o chorobach nie wyjaśniają wielości naszych zachowań związanych z usuwaniem i unikaniem brudu. Brud to wykroczenie przeciw porządkowi. Wyeliminowanie go nie stanowi działania negatywnego, lecz pozytywny wysiłek mający na celu organizację otoczenia⁵⁵.

Higieniczność, jak wskazywano już powyżej, wiąże się ściśle z mieszczańską wizją podmiotowości i wspólnoty, usuwanie rybników z domostwa pod pozorem „utrzymywania czystości” jest zatem formą utrzymywania antropocentrycznego ładu, owym usuwaniem poza wspólnotę tego, co do niej nie pasuje (jak znowu wskazywał Sławek w swych analizach *Przemiany*

⁵⁴ Por. choćby J. Kmita, *Późny wnuk filozofii. Wprowadzenie do kulturoznawstwa*, Poznań 2007, s. 52.

⁵⁵ M. Douglas, *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2007, s.46.

Kafki). Higieniczność idzie w parze z tym, co rozumne, logiczne i mówiące, i co, w tej optyce, przypisane może być **wyłączenie** człowiekowi.

Modusy quasi-upodmiotowienia opierają się w analizowanych tekstach na antropomorfizacji, nie są więc zainteresowane Umweltami podmiotów nie-ludzkich, owadnim jestestwem rybika – jest on o tyle „ziomkiem”, o ile przypisać mu można, choćby żartobliwie, cechy ludzkie. Im więcej ludzkiego i mniej zwierzęcego w rybiku, tym większe jego szanse przetrwania. Rybik może być współlokatorem tylko na naszych warunkach, decyduje o tym nie głębia ontologiczno-etycznego uznania, a jedynie „oko patrzącego (człowieka)”.

Choć pojawiają się głosy zorientowane na prawdziwą podmiotowość owada, to są one zdecydowanie rzadsze. Może jednak żartobliwe antropomorfizacje uchylają powoli furtkę do tego innego, szerszego spojrzenia, w myśl zasady czynienia obcego bardziej swojskim, by go **zrozumieć**. Sposoby myślenia o zwierzętach nie są już zatem homogeniczne i jednorodowe – ujawniają się liczne dychotomie, które mogą stanowić prześwit, z czasem może impuls do faktycznej zmiany kulturowej i nowego myślenia o podmiotowości i polityczności w kontekście tego, co nie-ludzkie. Jak widać w omówionych przykładach, już samo to napięcie nierzadko działa na korzyść rybika.

Bibliografia

- Bednarek Joanna, *Życie, które mówi. Nowoczesna wspólnota i zwierzęta*, PWN, Warszawa 2021.
- Descartes René, *Rozprawa o metodzie*, przeł. W. Wojciechowska, PIW, Warszawa 1988.
- Douglas Mary, *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, PIW, Warszawa 2007.
- Kamińska Magdalena, *Memosfera. Wprowadzenie do cyberkulturoznawstwa*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2017.
- Kapuściński Grzegorz, *Metafora przestrzeni w komunikowaniu. Koncepcja semiosfery*, „Studia Medioznawcze” 2011, nr 1(44).
- Kmita Jerzy, *Późny wnuk filozofii. Wprowadzenie do kulturoznawstwa*, Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2007.
- Lévinas Emmanuel, Wright Tamra, Hughes Peter, Ainley Alison, *The Paradox of Morality: an interview with Emmanuel Lévinas*, trans. A. Benjamin, T. Wright, w: *The Provocation of Levinas*, ed. R. Bernasconi, D. Wood, Routledge, London–New York 2003.
- Lotman Jurij, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, przeł. B. Żyłko, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2008.
- Lotman Jurij, *O semiosferze*, w: idem, *Kultura, historia, literatura*, przeł. B. Żyłko, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2017.

- Machtyl Katarzyna, *Living and Dwelling: A Biosemiotic and Anthropological View on Inhabiting, Art and Design*, „Biosemiotics” 2022, no. 15.
- Rancière Jacques, *Na brzegach politycznego*, przeł. I. Bojadżijewa, J. Sowa, Korporacja Ha!art, Kraków 2008.
- Sharp Hasana, *Animal Affects: Spinoza and the Frontiers of Human*, „Journal for Critical Animal Studies” 2011, no. 1/2, vol. IX.
- Sławek Tadeusz, *Śladem zwierząt. O dochodzeniu do siebie*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2020.
- Spinoza Benedykt, *Etyka*, przeł. I. Myślicki, PWN, Warszawa 2008.
- Stachowiak Jan, *Co robią rybiki (gdy nikt nie patrzy)*, Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu, Poznań 2022.

Źródła internetowe

- Envy no Limits, *Ecieczka*, https://www.youtube.com/watch?v=tKltVoLfA_A (dostęp 16.06.2024).
- Lamza Łukasz, *Zabiłem rybika*, w: „Tygodnik Powszechny” 2016, nr 12, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/zabiem-rybika-32778> (dostęp 16.06.2024).
- Minecraft Wiki Polska*, hasło *Rybiak cukrowy*, https://minecraft.fandom.com/pl/wiki/Rybiak_cukrowy (dostęp 16.06.2024)
- Sieradzka-Baziur Bożena (red.), *Słownik pojęciowy języka staropolskiego IJP PAN*, hasło *ziomek*, <https://spjs.ijp.pan.pl/haslo/index/21813> (dostęp 15.06.2024).
- Wikipedia*, hasło *Rybiak cukrowy*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Rybiak_cukrowy (dostęp 13.06.2024).
- Wikisłownik*, hasło *ziomek*, <https://pl.wiktionary.org/wiki/ziomek> (dostęp 15.06.2024).
- Żmigrodzki Piotr (red.), *Wielki Słownik Języka Polskiego*, hasło *ziomek*, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/74374/ziomek/5188863/krajan> (dostęp 15.06.2024).

Źródła ilustracji

- Il. 1–12b. grupa „Rozpoznaj latających skurwieli”, Facebook, <https://www.facebook.com/groups/468073187343394>
- Il. 13–17. kwejk.pl, <https://kwejk.pl/tag/rybik>
- Il. 18. besty.pl, <https://besty.pl/tag/rybiki>
- Il. 19. memy.jeja.pl, <https://memy.jeja.pl/661807/plochliwe-misiaczki.html>
- Il. 20. *Minecraft Wiki Polska*, https://minecraft.fandom.com/pl/wiki/Rybiak_cukrowy
- Il. 21. memy.jeja.pl, <https://memy.jeja.pl/427163,milo-tu.html>

Non-Human Subjects in the Internet. The Case of a Silverfish

The article attempts to analyse the discourses around non-human subjects along with their ethical, aesthetic and political connotations. The case of silverfish is an example of how the Internet, as a space both shaping and reflecting cultural tendencies, transformations and conflicts, reveals social modalities of perceiving animals as subjects and/or objects.

It demonstrates both extensively anthropocentric models of praxis as well as anti-anthropocentric departures from them.

Keywords: anthropocentrism, non-human subjects, animals, Internet, memes

Słowa kluczowe: antropocentryzm, podmioty nie-ludzkie, zwierzęta, Internet, memy

Data przesłania tekstu: 29.06.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 20.08.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 24.08.2024

„KINO WOLNOŚĆ WYŚWIETLA FILM PRODUKCJI SOWIECKIEJ...” – FUNKCJE DOLNOŚLĄSKICH AFISZY FILMOWYCH Z LAT 1946–1948 W ŚWIELE MATERIAŁÓW ZACHOWANYCH W BUWR

ANETA FIRLEJ-BUZON

Uniwersytet Wrocławski
University of Wrocław
aneta.firlej-buzon@uwr.edu.pl
ORCID 0000-0003-3572-0529

Wstęp

W bogatej, liczącej ponad trzy tysiące trzysta druków ulotnych i okolicznościowych, Kolekcji śląsko-łużyckiej przechowywanej w Bibliotece Uniwersytetu Wrocławskiego (BUWr) zachowane są unikatowe afisze filmowe publikowane na Dolnym Śląsku w latach 1946–1948. Były one kolportowane, przeznaczone do publicznej prezentacji oraz wykorzystywane w tzw. okresie pionierskim na potrzeby otwieranych w regionie kin lub kinoteatrów. Opracowana dotychczas część tego zbioru liczy łącznie 215 afiszy filmowych. Materiały te są cennym zasobem oryginalnych źródeł przydatnych do studiów nad dziejami dolnośląskiej kinematografii, upowszechniania sztuki filmowej oraz działalności kin w dwunastu dolnośląskich miejscowościach: Wrocławiu, Legnicy, Międzyzlesiu, Spokojnej Górze (Mirsku), Świebodzicach, Ząbkowicach Śląskich, Bardzie, Bystrzycy Kłodzkiej, Wałbrzychu, Jeleniej Górze, Szklarskiej Porębie oraz Złotorii. Unikatowy zbiór może być również wykorzystany do badania funkcji pełniaonych przez afisze filmowe w szczególnym czasie przymusowych pojałtańskich przesiedleń, ekspatriacji oraz akcji osiedleńczej. Afisze filmowe edytowane po zakończeniu II wojny światowej pełniły tradycyjne funkcje informacyjne, prezentowały harmonogram seansów oraz reklamowały wyświetlane filmy. Liczba afiszy i zawarte w ich treści daty seansów wskazują, że były to materiały publikowane cyklicznie we wszystkich miejscowościach

Dolnego Śląska, w których funkcjonowały kina. Te miały być instytucjami zapewniającymi dostęp do kultury demokratycznej i otwartej dla szerokich mas. Forma afiszy oraz ich szata graficzna ujawniają podejmowane przez wydawców starania o zachowanie jakości i staranności edytorskiej, a także wizualnej atrakcyjności pomimo bardzo skromnych powojennych możliwości. Treść oryginalnych afiszy filmowych dowodzi, że wykorzystywano je m.in. do uzasadniania oraz racjonalizowania sytuacji politycznej i społecznej w powojennej Polsce, ze szczególnym uwzględnieniem tzw. Ziemi Odzyskanych lub Ziemi Zachodnich.

Dolny Śląsk zasiedlany był w latach 1945–1949 przez Polaków przymusowo wysiedlanych z anektowanych przez Związek Radziecki byłych województw wschodnich II Rzeczypospolitej. Wśród osiedleńców były też ofiary stalinowskich deportacji i łagrów. Dużą część osób migrujących na Ziemię Zachodnie stanowili pozostający bez dachu nad głową mieszkańcy spalonej Warszawy. Na Dolnym Śląsku osiedlali się również Polacy, którzy w wyniku wojny znaleźli się na Zachodzie, w tym byli więźniowie hitlerowskich obozów koncentracyjnych oraz obozów pracy przymusowej funkcjonujących w regionie do końca wojny. Ludzie ci przybywali na terytorium traktowane przez ZSRR jako łup wojenny. Dolny Śląsk był jednocześnie ziemią krzywdzicieli, pełną miejsc, w których dokonywano zbrodni ludobójstwa. Za przykład mogą tu posłużyć m.in. obóz zagłady KL Gross-Rosen oraz ponad sto jego obozów filialnych – arbeitslagrów – działających w miejscowościach Dolnego Śląska. Warto wspomnieć, że m.in. do tych obozów przywożono transporty Polaków po upadku powstania warszawskiego. Zasiedlane ludnością polską terytoria, w myśl nakazu ówczesnych władz, miały być możliwie szybko scalone z resztą Polski we wszystkich wymiarach życia społecznego. Realizacja tego zadania nie była łatwa z racji czynników społeczno-kulturowych, gospodarczych oraz ekonomicznych¹. Jednym z problemów był brak słowa polskiego na Ziemiach Odzyskanych. Afisze filmowe, obwieszczenia oraz ogłoszenia urzędowych władz regionalnych wprowadzały po wojnie słowo polskie na ulice dolnośląskich miejscowości. Druki te były ważnymi elementami szerszych starań określanych jako repolonizacja. Pełniły funkcję łącznika z polską kulturą

¹ Sytuacja społeczna na Ziemiach Zachodnich była przedmiotem troski m.in. Polskiego Towarzystwa Demograficznego z racji unikatowej możliwości badania procesów kształtowania się nowych stosunków ludnościowych po całkowitej wymianie mieszkańców.

i polskim językiem. W regionalnej infosferze znakowały miejsca, w których mogła skupiać się ludność polska, by publicznie czytać treść tych publikacji. Zapowiedzi projekcji filmowych zawierały również informacje na temat polskich instytucji kultury. Co ciekawe, kina pomimo trudnych powojennych warunków uruchamiano szybko. W wielu miejscowościach organizowano je wcześniej niż szkoły. Kina miały spełniać określone funkcje wśród osiedlającej się ludności.

Afisz jako typ druku

Najstarsze definicje pojęcia *afisz* notowane w krajowych informatorach ogólnych pochodzą z początku XIX wieku². Termin *afisz* znany był m.in. Samuelowi B. Lindemu – autorowi pierwszego słownika języka polskiego. Linde określił *afisz* jako „doniesienie, ogłoszenie, rozniesione i rozwieszono po ulicach”³. W tym samym brzmieniu hasło *afisz* zostało ujęte w *Słowniku języka polskiego podług Lindego i innych nowszych źródeł* (t. 1 *wypracowany przez Erazma Rykaczewskiego*)⁴. Warto dodać, że publikacja ta była pierwszym popularnym leksykonem języka polskiego. Z kolei Zygmunt Gloger w *Encyklopedii Staropolskiej Ilustrowanej* wyjaśniał, że *afisz* to „wyraz wzięty z francuskiego *affiche*, dostał się do Polski w w. XVIII, kiedy coraz częściej zaczęli kraj nawiedzać rozmaici koncertanci, aktorzy i hecarze”⁵. Na podstawie afiszy pochodzących z kolekcji historyka sztuki Mathiasa Bersohna (1824–1908), wydanych w latach 1789, 1799 oraz 1822, Gloger odniósł się również do kwestii wartości faktograficznej opisywanego rodzaju druków. Autor hasła wybrał jako ilustracje afisze ze zbioru Bersohna, należące do tzw. akcydensów uprzednich (łac. *accidens* – coś przypadkowego, przygodnego),

² Pojęcia *afisz* nie definiowali autorzy informatorów ogólnych publikowanych w XVII i XVIII w. Brak tego hasła w leksykonie F.S. Jezierskiego pt. *Niektóre wyrazy porządkiem abecadła zebrane i stosownymi do rzeczy uwagami objaśnione*, Warszawa 1791; *Małej encyklopedii polskiej* S. Platara, Poznań 1841; *Encyklopedii Powszechnej* S. Orgelbranda, Warszawa 1859; *Zbiorze Potrzebniejszych Wiadomości Porządkiem Alfabetu Ułożonych* I. Krasickiego, Warszawa 1871.

³ S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1807, t. 1, s. 6.

⁴ E. Rykaczewski, *Słownik języka polskiego podług Lindego i innych nowszych źródeł*, t. 1: *wypracowanym przez E. Rykaczewskiego*, Berlin 1866, s. 3.

⁵ Z. Gloger, hasło: *Afisz*, w: idem, *Encyklopedia Staropolska Ilustrowana*, t. 1, Warszawa 1900, s. 13.

zapowiadających wydarzenia o charakterze politycznym – elekcję Stanisława Augusta na króla Polski, a także kulturalnym – koncerty wokalne i instrumentalne, przedstawienia teatralne, w tym przemówienia do publiczności, benefisy znanych aktorów oraz występy komików. Gloger przytoczył treść wybranych afiszy, ujawniając zawarte w przekazie unikatowe informacje i dane. Hasło *afisz* zawierało też informacje na temat formy tego rodzaju druków oraz zdobień stosowanych przez wydawców. Gloger zacytował również definicję afisza pochodzącą z *Dykcjonarzyka Teatralnego z dodatkiem pieśni z najnowszych oper dawanych na Teatrze Narodowym Warszawskim* Ludwika A. Dmuszewskiego oraz Alojzego F. Żółkowskiego. Słownik ten wydany został w 1808 roku w Poznaniu. Autorzy opracowania zanotowali, że afisz to:

Karta drukowana, donosząca, jaka będzie sztuka na teatrze, przybija się po ulicach; powszechnie jest drukowany czarno, ale kiedy jest nowa sztuka, wtedy daje mu się rumieniec. Aktorowie zaś na swoje benefisa, aby tempredziej zwrócić oko przechodzącego czytelnika, dają im kolory różnego gatunku. Afisz, kiedy wychodzi na rzecz antreprzyzy, prawie zawsze jest niegrzeczny i prostak, donosi co będzie i nic więcej; kiedy zaś benefis zwiastuje, nie masz grzeczniejsia większego, cały w komplementach i uniżonościach⁶.

W świetle definicji współczesnej, pochodzącej z opublikowanej w 2017 roku *Encyklopedii książki, afisz* to:

(łac. *affixum* – „przyczepione do czegoś”, „umocowane”) jednostronny druk akcydensowy przeznaczony do zawieszenia w miejscach publicznych, pełniący funkcję informacyjną, także urzędową, propagandową, czasem reklamową, stanowiący zapowiedź widowiska [...]. Głównym celem afisza jest stworzenie przekazu informacji dostępnej szerokiemu kręgowi odbiorców. Tekst może mieć formę ogłoszenia, odezwy, obwieszczenia, a uwagę przyciągać zróżnicowanym stopniem pisma, jego krojem, ewentualnie kolorem papieru, czasem drobnymi elementami graficznymi⁷.

⁶ L.A. Dmuszewski, A.F. Żółkowski, hasło *Affisz*, w: eidem, *Dykcjonarzyk Teatralny z Dodatkiem Pieśni z naynowszych Oper dawanych na Teatrze Narodowym Warszawskim*, Poznań 1808, s. 9.

⁷ Hasło *Afisz*, w: *Encyklopedia książki*, red. A. Żbikowska-Migoń, M. Skalska-Zlat, t. 1, Wrocław 2017, s. 145–146.

Przytoczone definicje podkreślają praktyczną, utylitarną funkcję afiszy. Druki te, zapowiadając i uprzedzając różnego rodzaju wydarzenia, informują o nich oraz zapraszają potencjalnych uczestników do udziału w zapowiadanych imprezach. Afisze należą do środków masowego przekazu wykorzystywanych do rozgłaszania, podawania do publicznej wiadomości komunikatów na temat organizowanych wydarzeń, uroczystości, spotkań, obchodów, pokazów i in. Adresatami tych druków są piesi przemierzający ulice – „afisz zwraca się do wszystkich przechodniów”⁸. W świetle słów Zbigniewa Raszewskiego: „odmianę afisza stanowi plakat, mniej elokwentny, za to ilustrowany, chętnie kupowany przez kolekcjonerów, co różni go od właściwego afisza. (Ten jest z reguły niesprzedawny)”⁹. Raszewski uznał, że afisze są drukami towarzyszącymi widzom, plakaty zaś z racji kolekcjonerskich walorów stanowią przejaw luksusu. Od kilku stuleci eksponowanie afiszy odbywa się w miejscach publicznych na ulicach, na słupach ogłoszeniowych¹⁰, tablicach, w specjalnych gablotach, witrynach lub przy wejściu do określonych instytucji, takich jak teatry, galerie, sale koncertowe, kina, obiekty sportowe¹¹.

Afisze od kilkuset lat są obecne w krajobrazie medialnym europejskich miast. Uwagę przechodniów zwracają forma oraz treść afiszy utrwalane w druku za pomocą specyficznych środków stylistycznych, głównie wyrazowych i składniowych, oraz zabiegów typograficznych. Efektem powinien

⁸ Z. Raszewski, *Warszawski afisz dzienny: Teatr Narodowy i jego kontynuacje (1765–1915)*, „Pamiętnik Teatralny”, 1987, z. 4, s. 492.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Pierwszy słup ogłoszeniowy został ustawiony przy Münzstraße w Berlinie-Mitte 15.04.1855 r. przez niemieckiego drukarza Ernsta Litfaßa, któremu władze miejskie dały monopol na ustawianie tego rodzaju konstrukcji, by zapobiegać oblepianiu ogłoszeniami elewacji budynków. Do końca 1855 r. ustawiono w Berlinie ponad 100 słupów ogłoszeniowych. Podobny wynalazek znany jest we Francji jako *colonne Morris* – od nazwiska Gabriela Morrisa, wydawcy i drukarza. Morris od 1868 r. koncesjonował reklamy przyklejane do słupów ogłoszeniowych własnej konstrukcji. Od 1900 r. kolumny Morrisa były budowane przez La Société Fermière des Colonnes Morris – stowarzyszenie specjalizujące się w promowaniu działalności kulturalnej. Od r. 1986 konstrukcje Morrisa są własnością międzynarodowej korporacji JCDecaux SA; za: *The Morris Column: an Historical and mythical advertising support*, <https://www.jcdecaux.com/blog/morris-column-historical-and-mythical-advertising-support> (dostęp 1.04.2023).

¹¹ Kwestię definicji afisza rozstrzygnęła B. Krasińska w artykule *Afisz a plakat – problemy definicji. Wstęp do badań*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia” 2016, XIV, s. 213.

być tekst przyciągający wzrok, intrygujący, krótki komunikat zawierający szczegóły charakterystyczne dla zaproszenia, które stanowi „pierwszą funkcję każdego afisza”¹². Autorzy afiszy informują o wydarzeniu, jego organizatorze, miejscu, czasie, zaproszonych gościach i zapowiadanych atrakcjach. Afisze pochodzące z lat 1946–1948 zachowane w kolekcji BUWr mają spójną stylistykę typograficzną. Charakteryzuje je specyficzny osiowy układ tekstu, przypominający stronę tytułową książki. Dzięki temu prezentowana treść jest maksymalnie czytelna. Niektóre fragmenty, np. tytuły filmów, w większości zachowanych druków eksponowano zróżnicowanymi stopniami czcionki. Wyróżnienia stosowane w afiszach odzwierciedlały hierarchię podawanych informacji, pogrupowanych logicznie w sposób sprzyjający ich lekturze oraz zapamiętaniu szczegółów. W przeszłości zdarzało się, że rozklejaniu afiszy zapowiadających przedstawienia teatralne towarzyszyły działania aktywujące nie tylko wzrok czytelników tych publikacji, ale również słuch. Praktykę tzw. obębniania, znaną z dawniejszych urzędowych działań komunikacyjnych, stosowali m.in. bracia z kolegium jezuitów w Starych Szkotach, którym w roku 1618 władze Gdańska zabroniły „rozwieszania w mieście afiszów i bicia w bęben, którymi to sposobami zawiadamiali oni mieszkańców o mającym się odbyć w kolegium spektaklu”¹³. Publiczna prezentacja afiszy zapewniała dotarcie do możliwie szerokiego grona odbiorców zainteresowanych udziałem w reklamowanych wydarzeniach. Afisze filmowe eksponowano w miejscach uczęszczanych i ruchliwych, tak by mogło się z nimi zapoznać jak najwięcej osób i by „ktokolwiek przeczyta tekst, [...] czuł się zaproszony”¹⁴.

Już w XIX wieku doceniono wartość źródłową historycznych kolekcji afiszy przechowywanych np. w Bibliotece Jagiellońskiej, Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Bibliotece Baworowskich i Czartoryskich czy Muzeum Czapskich. W treści tych druków poszukiwano danych do badań nad historią teatru, dziejami kultury muzycznej, życiem politycznym, sportem czy studiami biograficznymi. Źródła te wykorzystywali w swojej pracy naukowej m.in. Karol J. Estreicher, Maurycy Karasowski, Wojciech Bogusławski,

¹² Z. Raszewski, op. cit., s. 492.

¹³ P. Kąkol, *Wokół gdańskiego afisza teatralnego z XVIII wieku*, w: *Napis. Seria VI. 2000. Tom poświęcony literaturze okolicznościowej i użytkowej*, red. J. Maciejewski, Warszawa 2000, s. 19.

¹⁴ Z. Raszewski, op. cit., s. 492.

Ludwik Bernacki, Zdzisław Jachimecki oraz Franciszek Pajęczkowski. Spośród afiszy zachowanych w polskich bibliotekach naukowych, archiwach i muzeach najintensywniej dotychczas badane były druki dotyczące historii teatru. Dolnośląskie afisze filmowe drukowane w latach 1946–1948 nie budziły dotąd szczególnego zainteresowania badaczy. Dużo większym zaciekawieniem uczonych cieszyły się plakaty filmowe. Niestety plakatów filmowych nie znaleziono w Kolekcji śląsko-łużyckiej BUWr wśród druków z analizowanego czasu.

Kinematografia na Dolnym Śląsku po 1945 roku

Po II wojnie światowej na Dolnym Śląsku formowano od podstaw polską kinematografię oraz wykorzystywano ją zgodnie z duchem nowego ustroju. Organizowanie kinematografii na Ziemiach Zachodnich i Północnych leżało w gestii Resortu Informacji i Propagandy zorganizowanego na podstawie *Dekretu PKWN z dnia 7 września 1944 r. o zakresie działania i organizacji Resortu Informacji i Propagandy*¹⁵. Wydział Filmowy, jeden spośród siedmiu wydziałów w strukturze tej instytucji, odpowiedzialny był m.in. za produkcję filmową oraz kinematografię. Na jego czele stanął Aleksander Ford, pełniący jednocześnie funkcję szefa Wytwórni Filmowej Wojska Polskiego¹⁶. Zakładanie i prowadzenie teatrów świetlnych oraz publiczne wyświetlanie filmów zgodnie z art. 3.5 *Dekretu z dnia 13 listopada 1945 roku o utworzeniu Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski”* leżało w gestii tej instytucji podlegającej Ministerstwu Informacji i Propagandy. Kina mogły być uruchamiane i prowadzone również przez związki samorządu terytorialnego, organizacje polityczne, związki zawodowe, instytucje społeczne i kulturalno-oświatowe pod warunkiem otrzymania koncesji od Ministra Informacji i Propagandy. W świetle ówczesnych przepisów film miał być wykorzystywany m.in. „jako środek informacji, wychowania społecznego oraz upowszechniania oświaty

¹⁵ *Dekret PKWN z dnia 7 września 1944 r. o zakresie działania i organizacji Resortu Informacji i Propagandy* (Dz.U 1944 nr 4 poz. 20).

¹⁶ Warto wspomnieć, że fotograficzną i filmową dokumentację organizowania się władz Wrocławia prowadzili reporterzy i fotoreporterzy Henryk Makarewicz, Marian Apostolski i Adam Drozdowski związani z Czołówką Filmową Wojska Polskiego, powstałą w 1943 r. przy I Dywizji Piechoty im. T. Kościuszki. Przybyli oni do Wrocławia w kwietniu 1945 roku z grupą rekonesansową zorganizowaną w Krakowie przez pierwszego prezydenta Wrocławia Bolesława Drobnera.

i kultury”¹⁷. W okresie ogłaszania kolejnych aktów prawnych oraz powoływania terenowych organów wykonawczych – urzędów i oddziałów Ministerstwa Informacji i Propagandy – sytuacja zachodniej granicy Polski oraz przynależność polityczna Ziem Odzyskanych były wciąż niepewne. Pomimo tego prowadzono akcję osiedleńczą na terytorium, które w pierwszym po zakończeniu II wojny światowej podziale administracyjnym określono jako Okręg Dolny Śląsk (II).

Historia powojennej kinematografii na Dolnym Śląsku rozpoczęła się 5 maja 1945 roku w legnickim kinie „Polonia” ulokowanym w budynku dawnej rewii¹⁸. We Wrocławiu tego dnia trwał jeszcze radziecki ostrzał artyleryjski, kapitulację Festung Breslau podpisano 6 maja 1945 roku, 9 maja zaś odbyło się formalne przejście miasta przez polskie władze od komendatury wojennej Armii Czerwonej¹⁹. Z powodu skali zniszczeń stolicy Dolnego Śląska przez pewien czas Legnica – wówczas Lignica – stanowiła miejsce, w którym lokowano część urzędów, m.in. biuro Stanisława Piaskowskiego – pierwszego Pełnomocnika Rządu RP na Okręg Dolny Śląsk (II), Państwowy Urząd Repatriacyjny, jak również załączki organizacji oraz partii politycznych. W Legnicy uruchomiono też pierwszą na Dolnym Śląsku drukarnię Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik”. Nie dziwi zatem fakt, że inauguracyjna projekcja filmowa odbyła się właśnie w tym mieście, prawdopodobnie dla zamkniętego grona widzów i – jak można założyć – bez uprzednich zapowiedzi. W kolekcji unikatowych druków ulotnych i okolicznościowych, tworzonej w BUWr od lipca 1945 roku dzięki decyzji prof. Antoniego Knota, pierwszego dyrektora podnoszonej z gruzów ksiąźnicy uniwersyteckiej, nie zachował się żaden materialny ślad po tym wydarzeniu²⁰. Najstarsze chronologicznie druki ulotne dokumentujące organizowanie od podstaw życia społecznego na Dolnym Śląsku edytowano od połowy czerwca 1945 roku, kiedy uruchomiono podniesione z gruzów oficyny wydawnicze, np. drukarnię Zarządu Miejskiego miasta Wrocławia. Z powodu poważnego niedostatku papieru uruchamiane

¹⁷ Art. 3. (2) 1. *Dekretu z dnia 13 listopada 1945 roku o utworzeniu Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski”* (Dz.U. nr 55 poz. 307).

¹⁸ A. Dębski, *Kina na Dolnym Śląsku: rekonesans historyczny*, „Images” 2019, nr 35, s. 130.

¹⁹ K. Kuligowski, *W ruinach*, w:w: *Trudne dni. Wrocław 1945 r. we wspomnieniach pionierów*, t. 1, red. M. Markowski, Wrocław 1960, s. 137–138.

²⁰ Kolekcja powstała dzięki inicjatywie prof. Antoniego Knota. Osobą odpowiedzialną za gromadzenie druków ulotnych była pracownica biblioteki Zofia Gostomska-Zarzycka.

wydawnictwa skupiały się początkowo na publikowaniu druków urzędowych, np. ostrzeżeń dotyczących akcji rozminowywania miasta, ogłoszeń lub obwieszczeń na temat otwierania przedsiębiorstw użyteczności publicznej, takich jak zakłady gazownicze, wodociągi czy elektrownie. Pierwsze wrocławskie kino „Warszawa” zainaugurowało swoją działalność 16 czerwca 1945 roku przy ul. Świdnickiej 16. Warto odnotować, że od końca sierpnia 1945 roku, w czasie akcji osiedleńczej prowadzonej w pośpiechu i chaotycznie, informacje o wyświetlanych seansach filmowych ogłaszano w prasie. W pierwszym numerze regionalnego „Pioniera. Dziennika Dolno-Śląskiego” z 27 sierpnia 1945 roku, w tekście podpisanym przez Wiesława D. [Wiesław Domański – przyp. A.F.B.] pt. *W Lignicy mamy kino. Na pierwszy ogień: „Kutuzow”*, zawiadamiano czytelników o otwarciu kina „Bałtyk”. Uruchomienie placówki było okazją do wyświetlenia radzieckiego filmu z roku 1943 w reżyserii Władimira Pietrowa, według scenariusza Władimira Sołowjowa. „Pionier. Dziennik Dolno-Śląski” uznał film za dokumentalno-historyczny, dodając omówienie następującej treści:

film czyni wrażenie dodatnie nie tylko ze względu na swoją wartość artystyczną – należy specjalnie podkreślić wspaniałe operowanie masą statystów, pomysłowymi światłocieniami, jak i subtelnym udźwiękowieniem – ale także dydaktyczną. W tym sensie, że historia odwrotu wojsk Kutuzowa przed naporem armii Napoleona jest niejako prototypem odwrotu Armii Czerwonej w latach 1941–42. Mądrość następnie prostego żołnierza, Zasadnikowa [Siemiona Żestiannikowa – przyp. A.F.B.], jego chłopski rozum, uczy wodza, jak ma w niejednym wypadku postąpić. Po drugie film przypomina postawę wielkiego marszałka Rosji, którego pamięć specjalnymi więzami złączyła się z Dolnym Śląskiem²¹.

Najwcześniejsze teksty publikowane w „Pionierze. Dzienniku Dolno-Śląskim” wskazują, że uruchamianiu kin zawsze towarzyszyły projekcje filmów radzieckich wyświetlanych nie w oryginalnej, ale polskiej wersji językowej. W Jeleniej Górze, gdzie kina otwarto 2 i 3 września 1945 roku, „aby polskiemu widzowi pokazać bohaterские dzieje dziewczyny radzieckiej”, prezentowano dramat wojenny z 1944 roku pt. *Zoja* w reżyserii Leo Arnsztama

²¹ *W Lignicy mamy kino. Na pierwszy ogień: „Kutuzow”*, „Pionier. Dziennik Dolno-Śląski” 27.08.1945, nr 1, s. 4.

do scenariusza Arnsztama i Borisa Czirskowa oraz dokumentalną kronikę wojenną Ilii Kopalina i Leonida Warłamowa *Pogrom Niemców pod Moskwą* z 1942 roku²². Dziennik informował też, że w niektórych miejscowościach, np. w Złotorii, uruchomienie kina wymagało remontu budynku oraz naprawy maszyn²³.

Zachowane w Kolekcji śląsko-łużyckiej afisze filmowe z lat 1946–1948 dokumentują działalność dwudziestu kin w dwunastu miejscowościach Dolnego Śląska:

- we Wrocławiu były to: „Warszawa”, „Wyzwolenie”, „Pionier”, „Śląsk”, „Polonia”, „Scala”, „Tęcza”, „Fama” i „Odra”; łącznie 132 afisze ze zbioru BUWr zapowiadały seanse filmów we Wrocławiu,
- w Legnicy – „Bałtyk” i „Polonia”, gdzie odbywały się projekcje organizowane przez Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, promowane jako Teatr Świetlny TPPR; 34 afisze zapowiadały seanse filmowe w Legnicy,
- w Międzyzlesiu – „Krakus”; 20 afiszy zapowiadało seanse filmów w Międzyzlesiu,
- w Spokojnej Górze (Mirsku) – „Świt”; 13 afiszy zapowiadało seanse filmów w Spokojnej Górze,
- w Świebodzicach – „Wolność” i „Kino Dom Polskiego Żołnierza”; 13 afiszy zapowiadało seanse filmów w Świebodzicach,
- w Ząbkowicach Śląskich – „Piaś”, kino w domu kultury; 4 afisze zapowiadały seanse filmowe w Ząbkowicach Śląskich,
- w Bardzie (Bardzie Śląskim) – „Bałtyk”,
- w Wałbrzychu – „Polonia”,
- w Bystrzycy Kłodzkiej – „Warszawianka”,
- w Jeleniej Górze – „Lot”,
- w Szklarskiej Porębie – „Teatr-Kino Żołnierza WOP”,
- w Złotorii – kino w domu kultury.

Spśród 215 afiszy z Kolekcji śląsko-łużyckiej BUWr 133 druki pochodzą z 1946 roku, 14 z 1947 roku, 68 z 1948 roku. Niestety, w opracowanym zbiorze nie znaleziono żadnego afisza pochodzącego z roku 1945. Można zaryzykować stwierdzenie, że publikacja taka istnieje w badanym zasobie, lecz nie

²² *Kina w Jeleniej Górze już czynne*, „Pionier. Dziennik Dolno-Śląski” 2–3.09.1945, nr 7, s. 4.

²³ *Złotoria (sic!) będzie miała kino*, ibidem.



Il. 1. Afisz kina „Wolność” ze Świebodzic zapowiadający projekcję filmu *Mściciele ludowi*

została do dzisiaj odnaleziona m.in. z powodu przyjętego po wojnie oraz kontynuowanego później sposobu grupowego przechowywania tego rodzaju materiałów. Od początku były one gromadzone w wielkoformatowych tekach zbiorczo, indeksowane na podstawie nazwy miejscowości oraz roku zapowiadanego wydarzenia. Zatem odnalezienie afisza filmowego z roku 1945 wymaga dalszych poszukiwań. W zasobie opracowanych druków z lat 1947–1948 jest 38 dokumentów zawierających repertuar wrocławskich kin. Zestawienia tytułów filmów drukowane były co sześć dni, przede wszystkim przez Drukarnię Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik” we Wrocławiu, według jednej konwencji – na różowym arkuszu w formacie A1 – 86 × 61 cm. Informacje o miejscach projekcji filmów oraz tytułach wyświetlanych obrazów przedstawiano w tabeli. Afisze pochodzące z innych miejscowości publikowały lokalne oficyny, np. Drukarnia Państwowa w Międzyzlesiu, Drukarnia Państwowa w Świebodzicach, Drukarnia Państwowa nr 1 w Mirsku, Drukarnia Państwowa w Szklarskiej Porębie czy Państwowe Wrocławskie Zakłady Graficzne. Okręg Południe. Oddział (Wałbrzych). Najczęściej wykorzystywanym formatem badanego zbioru afiszy był rozmiar A1, ale produkowano również afisze o wymiarach: 30 × 43, 30,5 × 43,5, 32 × 43,5, 35,5 × 50, 43,5 × 61 oraz 61 × 43 cm. Dla krótkich tytułów filmów wybierano zazwyczaj pionową orientację karty afisza, do tytułów dłuższych stosowano orientację poziomą.

Funkcje afiszy filmowych z Kolekcji śląsko-łużyckiej BUWr

Afisze filmowe edytowane na Dolnym Śląsku w latach 1946–1948 spełniały tradycyjne funkcje użytkitarne przypisywane opisywanemu rodzajowi druków. Ich funkcja informacyjna obejmowała następujące dane: nazwę kina, jego adres oraz – w przypadku najstarszych opracowanych publikacji z Kolekcji śląsko-łużyckiej BUWr – informację o dojeździe, tytuły wyświetlanych filmów, często nazwę kraju ich produkcji, a sporadycznie nazwiska kompozytorów muzyki filmowej. W afiszach określano rodzaj filmu, godziny seansów i warunki uczestnictwa w pokazie (np. umieszczano informacje dotyczące cen biletów, w tym przysługujących zniżek). Podawano wiek widzów, od którego pozwalano oglądać filmy (np. 7, 14 lat), oraz powiadamiano o zasadach wejścia do sali kinowej po rozpoczęciu seansu (np. tylko podczas przerwy po wyświetleniu kroniki). Informowano też o godzinach otwarcia kas biletowych (np. na godzinę przed seansem). Ciekawe są zawarte w treści afiszy dodatkowe informacje charakterystyczne dla powojennej rzeczywistości Dolnego Śląska, jak np. ta dotycząca zorganizowanych w marcu 1946 roku przez Komisję Porozumiewawczą Organizacji Młodzieżowych na Dolnym Śląsku bezpłatnych seansów dla młodzieży w wieku od 14 do 26 lat albo wiadomość, że sala kinowa jest ogrzewana²⁴.

Najstarszy spośród dotychczas opracowanych druków z Kolekcji śląsko-łużyckiej opublikowany został 16 lutego 1946 roku na potrzeby pierwszego kina uruchomionego we Wrocławiu. Treść afisza wydanego w formacie A1 stanowiło zaproszenie do obejrzenia filmu *Pojedynek*. Plakat zapowiadał też nadprogram – *Polską Kronikę Filmową*. Seanse anonsowane z jedenastodniowym wyprzedzeniem miały odbywać się od 28 lutego, dwa razy dziennie w dni powszednie, o godz. 16.00 oraz 18.00; w niedziele i święta film wyświetlano o godz. 14.00, 16.00 oraz 18.00. Autorzy afisza informowali również, iż ceny biletów wynosiły 10, 20 i 30 zł, a sala w kinie „Warszawa” była ogrzana. Potencjalnych widzów *Pojedyнку* powiadomiono, że do kina mieszczącego się przy ul. Świdnickiej 16 dojechać można tramwajem nr 2. Najstarsze z zachowanych powojennych afiszy kinowych spełniały dodatkową funkcję – stały się przewodnikami wskazującymi drogę w topografii zasiedlanych miast.

²⁴ Afisz informacyjny Komisji Porozumiewawczej Organizacji Młodzieżowych na Dolnym Śląsku z 23 marca 1946 r. ws. bezpłatnych seansów dla młodzieży, Drukarnia Wiedzy nr 2 Wrocław, ze zbiorów BUWr.

Podawały także dawne oraz nowe nazwy ulic, np. w przypadku publikacji z 1946 roku odnotowano, że adres wrocławskiego kina „Warszawa” to ul. Świdnicka 16 (dawna Fredry). Można przyjąć, że opisywane druki spełniały też funkcje społeczne, integracyjne, łączyły przybywających i sprzyjały nawiązywaniu kontaktów wśród osiedlającej się polskiej ludności, początkowo stanowiącej mniejszość w Okręgu Dolny Śląsk (II). Od roku 1948 afisze były widowym dowodem i narzędziem intensyfikującej się ideologizacji, m.in. obecnego w krajobrazie miast kultu jednostki przejawiającego się w nazwach ulic. Dobrym przykładem będą tu afisze edytowane na potrzeby kina Pionier we Wrocławiu. W drukach publikowanych do końca listopada 1948 roku kino to mieściło się przy ul. Stalina 71, od grudnia zaś przy ul. Marszałka Stalina 71.

Afisze filmowe mogły również spełniać funkcje związane z procesem alfabetyzacji, zwłaszcza wśród najmłodszych czytelników, miłośników kina, którzy w okresie wojny i okupacji nie chodzili do szkoły, lub osób będących analfabetami oraz półanalfabetami.

Film zapowiedziany na najstarszym afiszu z zasobów BUWr był prezentowany na Dolnym Śląsku w czerwcu 1946 roku w kinie „Polonia” w Legnicy oraz kinie „Świt” w Spokojnej Górze (Mirsku)²⁵. Również na afiszu przedstawiającym repertuar kin wrocławskich z grudnia 1948 roku informowano o kolejnych seansach tego radzieckiego filmu nakręconego w roku 1945. Tym razem projekcje odbywały się w kinie „Polonia”, widzów informowano, że film dozwolony jest od lat 7.



Il. 2. Afisz wrocławskiego kina „Warszawa” z 1946 roku

²⁵ Afisz Kino „Świt” w Spokojnej Górze (Mirsk) – Program: *Pojedynek*, film produkcji radzieckiej, seanse w dniach 8–10 czerwca 1946 roku; Drukarnia Państwowa Nr 1 (Mirsk), afisz Teatr Świetlny Tow. Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, Kino „Polonia” – wtorek, dnia 18 czerwca o godz. 19-tej, czwartek, dnia 20 czerwca o godz. 15, 17 i 19-tej, piątek, dnia 21 czerwca o godz. 19-tej wyświetla film pt. *Pojedynek*, Drukarnia „Czytelnik”, Legnica; druki z zasobów Kolekcji śląsko-łużyckiej Biblioteki UW.

W analizowanym okresie najczęściej zapowiadano projekcje filmów produkcji sowieckiej – aż 120 razy – lub radzieckiej – 7 razy. 34 afisze zawiadamiające o seansach filmów sowieckich/radzieckich opublikował legnicki oddział TPPR. Zgodnie ze statutowym obowiązkiem TPPR miało popularyzować wśród Polaków wiedzę o ZSRR. Afisze edytowane przez stowarzyszenie były wykorzystywane do szerzenia i utrwalania w pejzażu komunikacyjnym pożądaných pojęć i terminów zawartych m.in. w tytułach filmów. Pośrednio promowane były określone postawy społeczne, obowiązująca narracja historyczna, np. o przebiegu II wojny światowej, wyzwoleniu Polski, utrzymaniu porządku czy przekonaniu o potęgze Armii Radzieckiej. Druki filmowe wykorzystywano intensywnie do popularyzowania kinematografii radzieckiej w myśl ówczesnych tekstów propagandowych, np. wydanej w 1946 roku broszury TPPR pt. *Jak zorganizować koło Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej*:

my Polacy, musimy wreszcie zrozumieć, że dzisiejsza Rosja zarówno gospodarczo, jak i kulturalnie nie jest półbarbarzyńską Rosją z czasów caratu, lecz krajem powstającym na ruinach caratu, gdzie z nieprzebranych bogactw naturalnych młoda demokracja sowiecka z rozmachem tworzy gigantyczne dzieło swoistej cywilizacji, która pod wieloma względami przewyższyła już dorobek Zachodu²⁶.

Na terenie Dolnego Śląska to w Legnicy najwcześniej, bo już w lipcu 1945 roku, zorganizowano TPPR. Mieścił się tam sztab Północnej Grupy Wojsk Armii Czerwonej, następnie Radzieckiej²⁷. Organizacja ta wykorzystywała m.in. afisze filmowe do promocji swojej działalności. Wiosną 1946 roku uroczyście otwarto legnicki Teatr Świetlny TPPR, w którym wyświetlano filmy radzieckie, zarówno przedwojenne, takie jak *Cyrk* (reż. Grigorij Aleksandrow, 1936) czy *My z Kronsztadtu* (reż. Jefim Dzigan, 1936), jak i produkowane w okresie II wojny światowej, np. *Świniarka i pastuch* (reż. Iwan Pyrjew, 1941), *Antoni Iwanowicz gniewa się* (reż. Aleksandr Iwanowski, 1941), *Czekaj na mnie* (reż. Borys Iwanow, Aleksandr Stolper, 1943), *Skrzydlaty dorożkarz* (reż. Herbert Rappaport, 1943), *Ona broni Ojczyzny* (reż. Fryderyk Ermler, 1943), *Kutuzow*.

²⁶ *Jak zorganizować Koło Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej*, Warszawa 1946, s. 6.

²⁷ K. Jaworska, *Organizacja życia polskiego w Legnicy po zakończeniu II wojny światowej*, „Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej im. Witelona w Legnicy” 2016, nr 19, s. 66.

Odwrót Wojsk Napoleońskich spod Moskwy (reż. Władimir Pietrow, 1944), *Zoja* (reż. Leo Arnsztam, 1944), *O szóstej godzinie po wojnie* (reż. Iwan Pyrjew, 1944), *Berlin!* (reż. Julij Rajzman, 1945), *Pojedynek* (reż. Władimir Legoshin, 1945) oraz *Najazd* (reż. Abram Room, Oleg Żakow, 1945). Teatr Świetlny TPPR oferował widzom również filmy amerykańskie, np. *Pieśń o Rosji* (reż. Gregory Ratoff, Laslo Benedek, 1944), *Myszkę Miki, Edisona* (reż. Clarence Brown, 1940) czy *Nieustraszony dywizjon lotniczy* (reż. Louis Seiler, Lothar Mendes, 1941). Wśród afiszy filmowych zapowiadających seanse w Teatrze Świetlnym TPPR zachował się druk informujący o obrazie pt. *Tęcza* (reż. Mark Donski, 1944) nakręconym na podstawie powieści Wandy Wasilewskiej pod tym samym tytułem. Afisze spełniały funkcje ideologiczne, propagowały określone treści i przybliżały odbiorcom kulturę radziecką, zaznajamiały polskich widzów z kinematografią ZSRR oraz upowszechniały ją na Dolnym Śląsku.

Co ciekawe, filmy amerykańskie, w tym animowane, anonsowano pięćdziesiąt dwa razy, czeskosłowackie – trzydzieści jeden, francuskie – dwadzieścia osiem, brytyjskie lub angielskie – dwadzieścia sześć, szwedzkie – dwanaście¹², a film żydowski – raz (*Droga Młodych / jid. Mir kumen on*, reż. Aleksander Ford, 1936). Publiczności dolnośląskiej przedstawiano przedwojenne filmy produkcji krajowej. Były to *Wacusz* (reż. Michał Warszyński, 1935) i *Strachy* (reż. Eugeniusz Cękański, 1938). Jeden z afiszy legnickiego oddziału TPPR zapowiadał w maju 1946 roku projekcję filmu polsko-radzieckiego pt. *Zygmunt Kołosowski* (reż. Boris Dmochowski, Sigizmund Navrotsky, 1946)²⁸. Wyświetlano też filmy dokumentalne, np. relacjonujące proces w Norymberdze lub krótkometrażowe, trwające do 20–30 minut, np. filmy o zniszczeniu i odbudowie stolicy.

Pomimo narastającego w Polsce stalinizmu repertuary kin wrocławskich wskazują, że w dozwolonym zakresie starano się utrzymywać związki kulturowe z Zachodem. Afisze filmowe były więc dowodami na to, że pomimo żelaznej kurtyny i powojennego podziału Europy utrzymywano w Polsce łączność z kinematografią pochodzącą z oficjalnie wrogiego obozu i wyświetlano filmy amerykańskie, brytyjskie, francuskie czy szwedzkie. Co ciekawe, w analizowanym okresie produkcji pochodzących z krajów kapitalistycznych

²⁸ Afisz z 1946 r. Teatr Świetlny Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej Kino „Polonia” – sobota 4 maja, godz. 17 i 19, niedziela 5, godz. 15, 17 i 19 i poniedziałek 6, godz. 19 film z życia podziemnego Polski w okresie okupacji pt. *Zygmunt Kołosowski*, Drukarnia „Czytelnik” Legnica, druki z zasobów Kolekcji śląsko-łużyckiej Biblioteki UW.



Il. 3. Zawiadomienie o otwarciu Teatru Świetlnego w Legnicy

było więcej niż filmów produkowanych w innych niż ZSRR państwach bloku wschodniego.

Afisze publikowane na Dolnym Śląsku spełniały również tradycyjną funkcję reklamową. W celu przyciągnięcia uwagi odbiorców stosowano głównie zabiegi typograficzne i edytorskie. Były to przede wszystkim wyróżnienia tekstowe, np. inicjały w tytułach filmów, majuskuły, kapitaliki, różne kroje lub proporcje pisma, pogrubienia, kursywa czy podkreślenia. Stosowano kolorowe karty afisza, rzadziej kolorowe czcionki, niekiedy dodawano ramki okalające zaproszenie. Wykorzystywane metody typograficzne nie zakłócały czytelności przekazu. W warstwie tekstu reklamowa funkcja afiszy była realizowana lakonicznie, według powtarzalnego schematu ograniczonego do hasłowych stwierdzeń: *przepiękny film*, *wspaniały*, *rewelacyjny film*, *wysoko interesujący film*. Niekiedy autorzy afiszy starali się przy okazji promocji wyświetlanych obrazów określić ich rodzaj, np. film dokumentalny, fabularny, animowany, lub gatunek, np. *wielki film historyczny produkcji radzieckiej p.t. Kuzow*, *wspaniały film muzyczny p.t. Za siedmioma górami* (1944), *wspaniały film lotniczy p.t. Szalony lotnik* (reż. Michaił Kałatazow, 1941), *atrakcyjny film szpiegowski p.t. Pojedynek* (Władimir Legoshin, 1945), *wspaniały, rewelacyjny film szpiegowski p.t. Sekretarz rejkomu* (reż. Iwan Pyrjew, 1942) czy *wzruszająca epopea przyjaźni i bohaterstwa p.t. Dwaj żołnierze* (reż. Leonid Lukow, 1943). W treści 38 druków zapowiadano wyświetlenie *Polskiej Kroniki Filmowej*, co też ujmowano np. w repertuarach filmowych. Filmy reklamowano, informując, że projekcja danego obrazu odbywa się *na ogólne żądanie*.



Il. 4. Repertuar wrocławskich kin od 27 września do 3 października 1948 roku



Il. 5. Afiusz komediodramatu muzycznego pt. *Aktorka*

Komunikat taki zamieszczono w treści afisza wrocławskiego kina „Warszawa”, w którym od 24 czerwca do 1 lipca 1946 roku prezentowano komediodramat muzyczny *Aktorka*, osnuty na motywach z operetek Imre Kalmana i Jacques’a Offenbacha²⁹. Jako nadprogram zapowiedziano wówczas relację filmową z 17. Mistrzostw Bokserskich Polski.

Podsumowanie

Należące do bogatej grupy druków okolicznościowych afisze filmowe publikowane na Dolnym Śląsku w latach 1946–1948 pełniły funkcje użytkowe, informacyjne i reklamowe w zakresie organizującej się w regionie kinematografii. Początkowo były jednymi z nielicznych nośników słowa polskiego w miejscowościach, w których nakazem administracyjnym z 25 sierpnia 1945 roku nałóżono na przybywających osiedleńców obowiązek usuwania

²⁹ Afisz z 1946 roku wydany przez drukarnię nr 2 „Wiedza” (Wrocław), druk z zasobów Kolekcji śląsko-łużyckiej Biblioteki UW.

wszelkich śladów niemieczyny. Afisze filmowe z lat 1946–1948 miały przede wszystkim służyć polskim widzom, którzy po tragicznych latach wojny, okupacji, przymusowych przesiedleń i tułaczki musieli w nowych warunkach budować życie społeczne. Afisze wykorzystywano zarówno do szerzenia kultury filmowej, jak i do propagowania nowego ustroju oraz popularyzowania dorobku kinematografii radzieckiej. Niewątpliwie jednak zbiór afiszy filmowych zachowany w zasobach Kolekcji śląsko-łużyckiej BUWr stanowi dowód, że w życiu ludzi zasiedlających Dolny Śląsk kino odgrywało ważną rolę. Obecnie druki te pełnią jeszcze jedną funkcję – stanowią interesujące źródła w badaniach nad kulturą Ziemi Odzyskanych.

Bibliografia

- Dekret PKWN z dnia 7 września 1944 r. o zakresie działania i organizacji Resortu Informacji i Propagandy* (Dz.U 1944 nr 4 poz. 20).
- Dekret z dnia 13 listopada 1945 roku o utworzeniu Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski”* (Dz.U. nr 55 poz. 307).
- Dębski Andrzej, *Kina na Dolnym Śląsku: rekonesans historyczny*, „Images” 2019, nr 35.
- Dmuszewski Ludwik, Żółkowski Alojzy, *Dykcyonaryk Teatralny z Dodatkiem Pieśni z najnowszych Oper dwanych na Teatrze Narodowym Warszawskim*, Dekker i Kompania, Poznań 1808.
- Gloger Zygmunt, *Encyklopedia Staropolska Ilustrowana*, P. Laskauer i S-ka, Warszawa 1900.
- Jak zorganizować Koło Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej*, TPPR, Warszawa 1946.
- Jaworska Kazimiera, *Organizacja życia polskiego w Legnicy po zakończeniu II wojny światowej*, „Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej im. Witelona w Legnicy” 2016, nr 19.
- Kąkol Piotr, *Wokół gdańskiego afisza teatralnego z XVIII wieku*, w: *Napis. Seria VI. 2000. Tom poświęcony literaturze okolicznościowej i użytkowej*, red. J. Maciejewski, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2000.
- Kraśńska Barbara, *Afisz a plakat – problemy definicji. Wstęp do badań*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia” 2016, nr XIV.
- Kuligowski Kazimierz, *W ruinach*, w: *Trudne dni. Wrocław 1945 r. we wspomnieniach pionierów*, t. 1, red. M. Markowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1960.
- Linde Samuel Bogumił, *Słownik języka polskiego*, Drukarnia XX. Pijarów, Warszawa 1807.
- „Pionier. Dziennik Dolno-Śląski” 1945, nr 1, nr 7.
- Raszewski Zbigniew, *Warszawski afisz dzienny: Teatr Narodowy i jego kontynuacje (1765–1915)*, „Pamiętnik Teatralny” 1987, z. 4.
- Rykaczewski Erazm, *Słownik języka polskiego podług Lindego i innych nowszych źródeł*, t. 1: *wypracowany przez E. Rykaczewskiego*, Księgarnia B. Behra, Berlin 1866.
- Żbikowska-Migoń Anna, Skalska-Zlat Marta (red.), *Encyklopedia książki*, Wydawnictwo UW, Wrocław 2017.

Źródła internetowe

The Morris Column: an Historical and mythical advertising support, <https://www.jcdecaux.com/blog/morris-column-historical-and-mythical-advertising-support> (dostęp 1.04.2024).

Źródła ilustracji

Il. 1-5. Kolekcja śląsko-łużycka Biblioteki Uniwersytetu Wrocławskiego. Druki nie mają sygnatur. Skany wykonane zostały przez autorkę artykułu.

'Wolność (Freedom) Cinema Screens a Film of Soviet Production...' – Functions of Lower Silesian Film Posters from 1946–1948 in the Light of Materials Preserved in Wrocław University Library

The article places the film posters dating from 1946–1948 in the center of attention. Posters belong to ephemeral prints performing specific utilitarian, informational, advertising functions. Original postwar film posters preserved in the Wrocław University Library make it possible to analyze other functions performed by these prints during the period of settlement in the so-called Recovered Territories. The text present the definition of the poster and discusses its features, structure and functions performed by Lower Silesian posters during the analyzed period.

Keywords: postwar film placard, Recovered Territories

Słowa kluczowe: powojenny plakat filmowy, Ziemie Odzyskane

Data przesłania tekstu: 24.04.2023

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 10.04.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 9.05.2024

CZŁOWIEK Z ŻELAZA ANDRZEJA PĄGOWSKIEGO. POZAFILMOWE ŻYCIE PLAKATU

ARKADIUSZ BILECKI

Europejskie Centrum Solidarności / Uniwersytet Gdański
European Solidarity Centre / University of Gdańsk
arkadiusz.bilecki@phdstud.ug.edu.pl
ORCID 0000-0002-4601-7057

W grudniu 2015 roku w Europejskim Centrum Solidarności w Gdańsku odbyła się podniosła uroczystość. Andrzej Wajda wziął udział w wernisażu wystawy *Ukryte, wypowiedziane, przypomniane*, eksponującej wątki społecznych protestów w tryptyku filmowym *Człowiek z marmuru* (1976), *Człowiek z żelaza* (1981) i *Wałęsa. Człowiek z nadziei* (2013)¹. Wydarzenie było częścią obchodów rocznicy rewolty grudniowej 1970 roku w Gdańsku i na Wybrzeżu. Wzięli w nich udział uczestnicy i świadkowie tych wydarzeń oraz oficjalni goście, m.in. legendarny przywódca Solidarności Lech Wałęsa, prezydent Gdańska Paweł Adamowicz i Jacek Kurski, ówczesny podsekretarz stanu w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Na specjalną prośbę Andrzeja Wajdy w programie uroczystości znalazło się niecodzienne wydarzenie. Andrzej Pągowski, artysta grafik, wybitny twórca plakatów i reklam społecznych, przekazał do zbiorów muzealnych Europejskiego Centrum Solidarności dar ze swojego archiwum – makietę plakatu do *Człowieka z żelaza*, wykonaną w 1981 roku.

Plakat w muzeum czuje się jak zwierzę w klatce. Ale [my, twórcy – przyp. A.B.] powinniśmy przekazywać swoje prace w takie miejsca [jak ECS – przyp. A.B.], w których młodzież może je zobaczyć. Jestem dumny, że tego dnia, z takiej okazji, mogłem ten plakat przekazać. To jest jedyne miejsce, w którym on powinien być².

– mówił wzruszony Andrzej Pągowski.

¹ Wystawa „Ukryte, wypowiedziane, przypomniane”, ecs.gda.pl/title,pid,819.html (dostęp 5.04.2023).

² Epitafium pamięci ofiar Grudnia '70 w 35. rocznicę odsłonięcia pomnika Poległych Stoczniovców 1970, zapis wideo wydarzenia w zbiorach Działu Dokumentacji Filmowej ECS.

W niniejszym tekście postaram się zrekonstruować okoliczności powstania projektu plakatu, przypomnieć najważniejsze fakty związane z promocją filmu Andrzeja Wajdy oraz uporządkować informacje dotyczące losów plakatu *Człowiek z żelaza* jako dzieła artystycznego, obecnego na wystawach w kraju i za granicą. Okres ponad 40 lat, które upłynęły od premiery filmu, nie nadał projektowi Andrzeja Pągowskiego patyny szlachetności klasyka – pozostawił on plakat żywym i rozpoznawalnym symbolem, który wciąż można ciekawie interpretować. Za niektóre z tych działań odpowiada Europejskie Centrum Solidarności, w którym na co dzień pracuję, stąd wypływa moja chęć zajęcia się tym niezwykłym obiektem.

Projekt

Makieta plakatu trafiła do tej części zbiorów muzealnych Europejskiego Centrum Solidarności, w której gromadzone są dzieła sztuki i przedmioty o wartości historycznej³. Otrzymała numer ewidencyjny ECS/ZIS/3⁴. Opis przedmiotu w internetowym katalogu zbiorów ECS zawiera ściśle techniczne informacje: makieta to biała koszula z rozłożonymi rękawami naklejona poziomo na arkusz grubego, pomalowanego na biało brystolu o wymiarach 69 × 99 cm. Na koszuli odbity jest tułów autora w wyrazistym czerwonym kolorze⁵. Jest to najbardziej charakterystyczny element projektu. Pągowski tak opisywał pracę nad nim: „Po naklejeniu jej [koszuli – przyp. A.B.] na duży karton i pomalowaniu na biało otrzymałem prawie »kantorowski« relief. Teraz tylko zrobić krwawy odcisk. Pomalowałem się czerwoną farbą i położyłem na plakacie. Na plecach miałem deskę kreślarską, a kolega stał na niej i dociskał”⁶. Krytyk sztuki Szymon Bojko w analizie plakatu pisanej

³ W odróżnieniu od zespołu druków ulotnych i prasy drugoobiegowej, w którym znajdują się egzemplarze drukowanych plakatów do filmu.

⁴ *Prototyp plakatu promującego film Andrzeja Wajdy „Człowiek z żelaza”*, zbiory.ecs.gda.pl/items/show/4970 (dostęp 5.04.2023).

⁵ Ibidem.

⁶ *Najlepsze plakaty Andrzeja Pągowskiego. „Człowiek z żelaza”*, opinie.wp.pl/najlepsze-plakaty-andrzeja-pagowskiego-6039771840754817g/9 (dostęp 5.04.2023). Żartobliwie można dodać, że w tamtym okresie Pągowski zamierzenie niejednokrotnie pozostawiał ślady swojej fizyczności w pracy. Na anglojęzycznym plakacie do filmu *Indeks* (reż. Janusz Kijowski, 1977) umieścił swoje zdjęcie legitymacyjne – przekreślone zamasztyłym znakiem litery „X” dało *incognito* autorowi, kierując uwagę na los głównego bohatera filmu. Zob. A. Pągowski,



Il. 1-2. Od góry: Andrzej Wajda i Andrzej Pągowski przekazują makietę plakatu na ręce Basila Kerskiego, dyrektora ECS. Gdańsk, 16 grudnia 2015 r. (fot. Grzegorz Mehring / Archiwum ECS); Makietę plakatu – dar Andrzeja Pągowskiego ze Zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności (fot. Maciej Gach / Archiwum ECS)

w czasie premiery filmu oceniał, że „[d]rogą wielu zabiegów, prostych technologicznie, ale pracochłonnych, przedmiot uległ stopieniu z podłożem, ale pozostało wrażenie reliefu, trójwymiarowości osiągniętej bez interwencji pędzla”⁷. Świadkiem tego typu poszukiwań artystycznych Bojko był już podczas studiów Pągowskiego. „Marzeniem grafika jest zrealizowanie plakatu w trwałym tworzywie, reliefowego z rozmalowanymi warstwami, prawdziwie trójwymiarowego. Właśnie to marzenie jest przedmiotem jego pracy studyjnej w uczelni”⁸ – odnotowywał krytyk w tekście z 1978 roku, po raz pierwszy podkreślając wpływ techniki artystycznej preferowanej przez Tadeusza Kantora na projekty Pągowskiego⁹.

D. Wellman, *Być jak Pągowski. Andrzej Pągowski w rozmowie z Dorotą Wellman*, Warszawa 2017, s. 66.

⁷ S. Bojko, *Plakat filmowy i coś jeszcze*, „Kino” 1981, nr 8, s. 45; cyt. za: Andrzej Pągowski. *Ilustrując filmy*, red. B. Kurowska, Łódź 2013, s. 46.

⁸ S. Bojko, *Plakat filmowy*, „Kino” 1978, nr 3, s. 64; cyt. za: Andrzej Pągowski. *Ilustrując filmy*, op. cit., s. 24.

⁹ Biografowie określili, że około 1959 roku Tadeusz Kantor „w celu wprowadzenia »rzeczywistości w sztukę« odnajduje przedmioty i materiały, które włącza w obraz”. Tak powstają kompozycje półprzestrzenne, w których aplikowane na płótnie używane, nierzadko zniszczone przedmioty (koperty, torby, parasole) przeistaczały obraz w relief (J.P. Cieślak, W. Kozioł, M. Kunińska, „Cały świat – samo życie”. *Rola materii w malarstwie Tadeusza Kantora*, „Artium Quaestiones” 2019, nr 29, s. 155); Por. M. Kitowska-Łysiak, *Tadeusz Kantor*, culture.pl/pl/tworca/tadeusz-kantor (dostęp 5.04.2023).

Przy górnej krawędzi makiety centralnie umieszczony jest tytuł filmu, napisany przez Pągowskiego odręcznie pismem swobodnie wzorowanym na solidarycy. Poniżej znajdują się nazwiska reżysera filmu, trojga aktorów występujących w głównych rolach oraz nazwa producenta filmu. Napisy te odbite są z liter tzw. letrasetu, suchej kalkomanii umożliwiającej punktową typografię – osiągnięcie efektu druku poprzez odbijanie czcionek ze specjalnych arkuszy z alfabetem¹⁰. Wzdłuż prawej krawędzi pracy artysta umieścił własny podpis.

Powstanie

Źródła zawierają niepełne, a niekiedy błędne informacje dotyczące tego projektu. Album biograficzny *Andrzej Pągowski. Ilustrując filmy* podaje, że powstał on w 1978 roku¹¹, co – ze zrozumiałych względów – nie może być prawdą. Nie tylko Andrzej Wajda nie pracował jeszcze nad *Człowiekiem z żelaza*, przede wszystkim nie zaszły jeszcze okoliczności historyczne, które film zainspirowały. Sądzę, że chodzi tu o pierwszy projekt, w którym autor wykorzystał pasyjny motyw rozłożonych ramion. „Najpierw był plakat *Piłat i inni* jako praca dyplomowa jeszcze na studiach. Gdy ogłoszono konkurs na plakat do nowego filmu Andrzeja Wajdy, na bazie poprzedniego plakatu stworzyłem ten z koszulą” – wspominał grafik¹². W rozmowie z autorem niniejszego tekstu sprecyzował, że plakatu do *Piłata i innych* ostatecznie nie zrealizował, w projekcie do *Człowieka z żelaza* wykorzystał i rozwinął pomysł, nad którym pracował w czasie studiów w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu¹³.

¹⁰ *Letraset, punktowa typografia*, arte.tv/pl/videos/086962-009-A/gimnastyka (dostęp 5.04.2023). Zwracam uwagę, że przywołany film, przygotowany przez stację telewizyjną z dawnej tzw. Zachodniej Europy, nazywa letraset narzędziem pracy grafików niezależnych (kontrkulturowych) oraz niezamożnych wydawców. W PRL było to narzędzie pracy wszystkich grafików, odciętych przez system cenzury prewencyjnej od możliwości swobodnego zlecania druków. Letraset to nazwa własna producenta kalkomanii, która w potocznej polszczyźnie przeszła na wszystkie produkty tego typu.

¹¹ *Andrzej Pągowski. Ilustrując filmy*, op. cit., s. 309.

¹² *Najlepsze plakaty...*, op. cit.

¹³ Rozmowa telefoniczna z Andrzejem Pągowskim z 28 sierpnia 2023 r., notatki w zbiorach autora [dalej: *Rozmowa*].

Zamknięty konkurs na plakat do *Człowieka z żelaza* ogłoszono jeszcze w trakcie produkcji filmu¹⁴. Pągowski został do niego zaproszony przez dział produkcji Zespołu Filmowego „X”¹⁵. Reżyser zobaczył jego plakat po raz pierwszy pod koniec realizacji zdjęć¹⁶. „Krwawe plecy¹⁷ odcisnięte na białym tle dawały skojarzenie aż zbyt dosłowne. Tym bardziej, że tytuł filmu napisany tzw. solidarycą dopowiadał całą resztę” – opisywał swoje pierwsze wrażenie Andrzej Wajda. Mimo rezerwy reżysera Pągowski wygrał¹⁸, a Wajda później obdarzył projekt hojnym komplementem: „Do tego plakatu warto było dorobić film...”¹⁹. Po sukcesie w Cannes²⁰ ruszyła produkcja materiałów promocyjnych do filmu – przygotowywanych w Zespole „X” pod kierownictwem Jerzego Diatłowickiego²¹, zleczanych do produkcji przez Zjednoczenie Rozpowszechniania Filmów²².

Druk offsetowy, wykonany w drukarni Agpol w Warszawie pod nadzorem autora, detale „nieco spłaszczył, wszelako zachował walory plastyczne projektu”, jak ocenił Szymon Bojko²³. Porównując projekt ze zbiorów ECS z gotowymi afiszami, zauważyć można, że w procesie przygotowania do druku nieco powiększono, obniżono i przesunięto w lewo pole z tytułem. Wyraźnie widać, że podpis artysty na drukowanych egzemplarzach jest inny niż złożony na makiecie.

¹⁴ O rozpoczęciu prac przez Wajdę informowała wysokonakładowa prasa już w listopadzie 1980 roku. Zob. *Człowiek z żelaza*, „Film” 1980, nr 34, s. 2.

¹⁵ Autor zastrzegł, że nie pamięta dokładnie, ale najprawdopodobniej zwróciła się do niego Barbara Pec-Ślesicka, kierownik produkcji Zespołu „X” (*Rozmowa*). Inaczej te okoliczności relacjonował w 2021 r.: w wypowiedzi filmowej wspominał, że sam zgłosił się do konkursu. Zob. *Oczami autora, czyli Andrzej Pągowski opowiada o swoich plakatach. Człowiek z żelaza*, fb.watch/jL-jSUY4KG/ (dostęp 5.04.2023).

¹⁶ *Andrzej Pągowski. Ilustrując filmy*, op. cit., s. 48.

¹⁷ Pomyłka reżysera, Pągowski precyzował, że odcisnął tors.

¹⁸ Zob. Archiwum Akt Nowych, Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Warszawie [dalej: AAN, GUKPPiW], 4390, *Andrzej Pągowski. Nota biograficzna*, k. 14; *Andrzej Pągowski*, red. M. Kurasiak, Warszawa 1989, s. 122.

¹⁹ *Andrzej Pągowski. Ilustrując filmy*, op. cit., s. 48.

²⁰ 27 maja 1981 roku film otrzymał Złotą Palmę, główną nagrodę Festiwalu Filmowego w Cannes, oraz nagrodę Jury Ekumenicznego.

²¹ *Na sukces trzeba popracować*, „Film” 1981, nr 26, s. 2.

²² „Człowiek z żelaza” 27 lipca, „Film” 1981, nr 27, s. 2.

²³ *Andrzej Pągowski. Ilustrując filmy*, op. cit., s. 46.

Plakat pasyjny w wersjach obcojęzycznych (francuskiej i angielskiej), zamówiony przez przedsiębiorstwo Film Polski do promocji zagranicznej, drukowano z dodanym w prawym dolnym rogu napisem informującym o głównej nagrodzie w Cannes (odpowiednio: *Palme D'Or Cannes '81* i *Golden Palm Cannes '81*). Zirykowało to Wajdę (wykształconego malarza) i Pągowskiego (autora, w którego projekt ingerowano), czułych na kwestie kompozycji²⁴.

Natomiast w kampanii promocyjnej filmu w PRL wykorzystywano równolegle kilka plakatów. Projekt Rafała Olbińskiego²⁵, z głową robotnika skrępowaną pękającą mutrą, oraz projekt Marcina Mroszczaka (ze zdjęciem Zbigniewa Kapuścika)²⁶, na którym w kieszeń drelichu robotnika jest wkomponowany wcześniejszy plakat autora do *Człowieka z marmuru*. Sam Andrzej Pągowski dodał kolejne: drugi – oparty na fotosie Renaty Pajchel – oraz trzeci – typograficzny (tzw. sztraf)²⁷.

Serwis internetowy *Gapla – Galeria plakatu filmowego* FilMOTEKI Narodowej – Instytutu Audiowizualnego błędnie podaje, że pasyjny plakat Andrzeja Pągowskiego zdobył tytuł najpopularniejszego plakatu lipca i sierpnia 1981 wśród czytelników „Życia Warszawy”²⁸. W rzeczywistości wyróżnienie to otrzymał drugi projekt, ze zdjęciem Renaty Pajchel „ekspresyjnie przetworzonym” – „pełen dynamiki, oszczędny kolorystycznie, rozegrany w czerniach i szarościach, z akcentami czerwonych plam” – jak informował stołeczny dziennik²⁹.

Obieg

Pasyjna symbolika zapewniła projektowi Pągowskiego rozpoznawalność w czasie, gdy trwał tzw. karnawał Solidarności, ale w euforię kilku miesięcy

²⁴ *Rozmowa*.

²⁵ Zob. *Człowiek z żelaza*, zbiory.ecs.gda.pl/items/show/4316 (dostęp 5.04.2023); *Człowiek z żelaza*, gapla.fn.org.pl/plakat/1517/cz-owiek-z-elaza.html (dostęp 5.04.2023).

²⁶ Zob. *Człowiek z żelaza*, zbiory.ecs.gda.pl/items/show/4318 (dostęp 5.04.2023); *Człowiek z żelaza*, gapla.fn.org.pl/plakat/112/cz-owiek-z-elaza.html (dostęp 5.04.2023).

²⁷ Polfilm, przedsiębiorstwo zajmujące się m.in. krajową promocją kinematografii w czasach PRL, zawsze zamawiało u grafików projekty w dwóch wariantach – graficznej i fotosowej (*Rozmowa*).

²⁸ *Człowiek z żelaza*, gapla.fn.org.pl/plakat/1410/cz-owiek-z-elaza.html (dostęp 5.04.2023).

²⁹ *Najpopularniejszy plakat miesiąca. Andrzej Pągowski laureatem*, „Życie Warszawy” 1981, nr 228, 1 października, s. 1–2. Zob. też *Andrzej Pągowski*, red. M. Kurasiak, op. cit., s. 26.

lata i jesieni 1980 roku – rok po strajku w Stoczni Gdańskiej im. Lenina i rejestracji związku – zaczęło się wkradać zmęczenie trudami życia codziennego i rozgoryczenie brakiem natychmiastowych efektów zmian. Jak zwracał uwagę Sergiusz Kowalski, w 1981 roku w społeczeństwie powszechna była moralistyczna perspektywa w interpretacji rzeczywistości – przekonanie, że rządzący są godni chrześcijańskiej litości³⁰. Z tym stanem wpisania „uznanych społecznie wątków tradycji socjalistycznej w ramy narodowo-katolickiego dziedzictwa”³¹ mocno rezonował „plakat Pągowskiego z wpisanym na osi symetrii zarysem krzyża, [który – przyp. A.B.] zawiera jakby aluzję do dwóch symboli – protestu i walki okupowanej krwią oraz do symbolu przebaczenia i pojednania”³².

Wielkopowierzchniowa grafika reklamowa, wystawiona latem 1981 roku u zbiegu Alej Jerozolimskich i ul. Marszałkowskiej w Warszawie na kilkumetrowej konstrukcji³³, funkcjonowała zatem jako religijne memento. Autorzy tego protobillboardu wybrali z projektu Pągowskiego jedynie czerwony odcisk torsu, poprzez umieszczenie go na jednolicie białym tle (zapewne mimowolnie) kierując skojarzenia w stronę Całunu Turyńskiego.

Uwagę zwraca również to, że w reklamie tej zamieniono oryginalny odręcznie wykonany przez Pągowskiego napis „Człowiek z żelaza” na napis zaprojektowany przez Jerzego Janiszewskiego użyty w czołówce filmu³⁴. Jest to ciekawy przykład stosowania wobec tego wariantu plakatu praktyki dekonstruowania, w czym można odnaleźć powinowactwo ze współczesną

³⁰ S. Kowalski, *Krytyka solidarnościowego rozumu. Studium z socjologii myślenia potoczego*, Warszawa 2009, s. 49–50.

³¹ Ibidem, s. 59.

³² Andrzej Pągowski. *Ilustrując filmy*, op. cit., s. 46.

³³ Zob. fotografia K. Burnatowicza ze zbiorów Ośrodka Karta, foto.karta.org.pl/nasze-zbiory/kolekcje/ok_0916_burnatowicz_krzysztof,20611,zdjecie.html (dostęp 5.04.2023); fotografia M. Czarnockiego ze zbiorów Ośrodka Karta, foto.karta.org.pl/nasze-zbiory/kolekcje/ok_1333_czarnocki_maciej,31154,zdjecie.html (dostęp 5.04.2023). Autor plakatu nie współpracował przy powstaniu tych reklam, aż do 2023 r. nie był świadomy, że istniały (*Rozmowa*).

³⁴ A. Szydłowska, *Od solidarycy do TypoPolu*, Wrocław 2018, s. 26. Jerzy Janiszewski także wziął udział w konkursie na plakat do filmu, reprodukcja jego projektu zachowała się w zbiorach Archiwum Andrzeja Wajdy w Muzeum Manggha. Zob. *Filmy Andrzeja Wajdy w światowym plakacie filmowym*, red. K. Zamysłowska, M. Kuźmicki, Łódź 2014, s. 234.

kulturą remiksu, o której pisał Lawrence Lessig³⁵. Poniekąd to sam Pągowski stworzył pole do takiego działania. „Z literami nigdy nie umiałem sobie radzić”³⁶ – stwierdził kiedyś samokrytycznie – co widać i w omawianym projekcie. Zapisany przez niego tytuł składa się z kanciastych liter o proporcjach bliskich kwadratowi³⁷. Janiszewski, tak jak to ma miejsce w ikonicznym znaku *Solidarność*, użył smukłych liter o obłych krawędziach oraz zrezygnował z odstępów między wyrazami (tu ryzykując czytelność całości). Napis Janiszewskiego stosowano w również remiksowanych plakatach pozostałych grafików³⁸, a i sam Pągowski użył go na projektach dopełniających ten pasywny (tj. na sztrafje i fotosowym).

Wprowadzenie stanu wojennego w PRL w grudniu 1981 roku nadało nową dynamikę obiegowi plakatów, a także nowe konteksty pracom tego artysty. Mieszkanka Gdańska zauważyła, że w 1982 roku podczas protestów przeciwko ustawie o nowych zasadach działania związków zawodowych (uderzającej *de facto* wyłącznie w *Solidarność*) na bramie nr 2 Stoczni Gdańskiej im. Lenina zawieszono wśród haseł plakat Pągowskiego do filmu *Robotnicy '80* z datą zaktualizowaną na „'82”³⁹. Właśnie takich wywrotowych interpretacji władza obawiała się najbardziej. Dlatego wobec plakatów filmowych zawczasu podejmowano najprostsze i najskuteczniejsze zabiegi – ograniczano nakład (np. w przypadku pasywnego plakatu *Człowieka* oficjalnie wydrukowano tylko

³⁵ Lessig zwracał uwagę, że remiks funkcjonuje współcześnie dzięki łatwości cyfrowego przetworzenia, ale istniał wcześniej, tylko „przez większość naszej historii był niemy”, „nieвозмоny do zrealizowania”, gdyż wymagał techniki – dostępnej, jak tutaj, specjalistycznym zespołom odpowiedzialnym za dekorację przestrzeni publicznej w PRL (idem, *Remiks. Aby sztuka i biznes rozkwitły w hybrydowej gospodarce*, Warszawa 2009, s. 88–89).

³⁶ D. Wróblewska, *Rozmowy z mistrzem: eksplozja na ścianie*, „Razem” 1989, nr 17, s. 13; cyt. za: Andrzej Pągowski, *Ilustrując filmy*, op. cit., s. 75.

³⁷ Niepowodzenie w zmierzeniu się z solidarycą jest tym bardziej zaskakujące, że Pągowski nieraz udowadniał, jak dokładnie potrafi naśladować innych autorów. Przykład z plakatami wykonanymi w stylu Waldemara Świerzego i Franciszka Starowieyskiego jest najbardziej spektakularny, ale nie jedyny. Gdy w 1979 r. do polskich kin wchodził francuski film animowany *12 prac Asterixa* (oryg. *Les 12 travaux d'Astérix*, reż. Henri Gruel, 1976), Andrzej Pągowski wykonał plakat z jego bohaterami, idealnie imitując kreskę Alberta Uderzo, autora oryginalnego komiksu. Zob. AAN, GUKPPIW, 4390, *Plakaty Andrzeja Pągowskiego*, k. 20; S. Bojko, *Plakat filmowy*, op. cit.

³⁸ Zob. adaptacja na bazie projektu Rafała Olbińskiego, napiorkowska.pl/portfolio/rafal-olbinski (dostęp 5.04.2023).

³⁹ E. Gierszewska-Vogels, *Zapiski ze zbuntowanego miasta*, Gdańsk 2022, s. 104.



Il. 3. Sztrafaj z napisem tytułowym Janiszewskiego, opatrzonym opisem przez Pągowskiego



Il. 4. Drugi plakat Pągowskiego, oparty na fotosie Renaty Pajchel

2000 egzemplarzy polskiej wersji). Reżyser Janusz Zaorski (plakat Pągowskiego do jego *Matki Królów* dopuszczono tylko do zagranicznej dystrybucji) tak tłumaczył to działanie: mniejszy nakład dawał nadzieję, że na plakat nie natknie się dygnitarz przemierzający limuzyną miasto⁴⁰. Dla Pągowskiego to wprzęgnięcie plakatu *Robotników '80* do „partyzanckiej” propagandy strajkowej mogło oznaczać jeszcze gest przebaczenia, ostatecznej akceptacji. Wspominał bowiem z goryczą, że ten plakat w 1980 roku bardzo skrytykowano, gdyż popełnił błąd, zakładając namalowanym na nim mężczyznom kaski górnicze zamiast stoczniowych⁴¹.

⁴⁰ Andrzej Pągowski. *Ilustrując filmy*, op. cit., s. 118.

⁴¹ Film *Robotnicy '80* (reż. Andrzej Chodakowski, Andrzej Zajączkowski, 1980) dokumentował negocjacje ze stroną rządową toczone w strajkującej Stoczni, a nie na Śląsku. O krytyce zob. A. Pągowski, D. Wellman, op. cit., s. 59–60.

Artystyczne wysmakowanie i wielorakość interpretacji zapewniły dalsze życie plakatowi pasyjnemu *Człowieka*. Dwukrotnie pojawił się jako element scenografii polskich filmów, dopełniając informacji o protagonistach fabuł. Oba dzieła zrealizowano w stanie wojennym, w warunkach utrudniających swobodną wypowiedź artystyczną, zatem z plakatu Pągowskiego filmy korzystały jako z symbolu o różnych konotacjach. W *Wigilii '81* Leszka Wosiewicza (realizacja 1982, premiera 1988) w mieszkaniu bohaterek – babki, matki i córki – pasyjny plakat dopełnia religijnej i niepodległościowej dekoracji ich domu. Jak pisał Krzysztof Kornacki, ewenementem jest tak jednoznaczna identyfikacja Solidarności jako ruchu narodowowyzwoleńczego i zarazem religijnego⁴². W latach 1982–1983 Krzysztof Tchórzewski realizował film *Stan wewnętrzny*, którego bohaterowie na różny sposób rewidowali swoje życiowe strategie po wprowadzeniu stanu wojennego. Wydaje się naturalne, że jeden z nich – dziennikarz, gorący zwolennik Solidarności – ma w mieszkaniu plakat Pągowskiego wyeksponowany na poczesnym miejscu. Patrząc jednak na to, że kreuje go Marian Opania – w *Człowieku z żelaza* występujący jako niesławny redaktor Winkel – nie sposób nie dostrzec jednego z wielu metaznaczeń w *Stanie wewnętrznym*⁴³. Film miał premierę w 1989 roku, gdy w PRL ruszył proces demokratycznych przemian, wcześniej był niecenzuralny, jak wszystkie narracje wspierające czy choćby neutralnie przedstawiające Solidarność⁴⁴.

⁴² K. Kornacki, A. Bilecki, *Solidarność na ekranie. Wizerunki fabularne*, Gdańsk 2024, s. 69.

⁴³ Jego nazwisko – Maciej Szumiński – to czytelna aluzja do Macieja Szumowskiego, redaktora naczelnego „Gazety Krakowskiej”, wyrzuconego w stanie wojennym z partyjnego organu za sprzyjanie Solidarności (*Maciej Szumowski*, encysol.pl/es/encyklopedia/biogramy/19045,Szumowski-Maciej.html (dostęp 1.09.2023)). Nastolatka w koszulce z tytułem filmu zapisanym solidarycą po francusku, *L'homme de fer*, zobaczyć można już w filmie telewizyjnym *Fik-Mik* (reż. Marek Nowicki, 1981). Koszulki takie były częścią kampanii promującej film podczas festiwalu w Cannes (zob. fotografia Jerzego Kośnika ze Zbiorów ECS, zbiory.ecs.gda.pl/items/show/5622 (dostęp 1.09.2023)). Film Nowickiego, zrealizowany w okresie tzw. karnawału Solidarności, także czekał na premierę do końcówki PRL.

⁴⁴ Plakaty Pągowskiego ogólnie wydawały się scenografom zgrabnym elementem dekoracyjnym, bo podobne przykłady można odnaleźć w kinie polskim (*Ucieczka z kina „Wolność”*, reż. Wojciech Marczewski, 1990 – tu widać plakat do *Wall Street* (reż. Oliver Stone, 1987)) i zagranicznym (we francuskiej komedii *La fiancée qui venait du froid* (reż. Charles Nemes, 1983) polscy studenci zabrali do Paryża plakat Pągowskiego do filmu *W biały dzień* (reż. Edward Zebrowski, 1980)).

Pasyjny plakat Pągowskiego z początku też trafił na indeks. Jeszcze w 1984 roku cenzura spowodowała usunięcie go z wystawy *Plakat w 40-leciu PRL* w Muzeum Plakatu w Wilanowie (dywagować można, czy skojarzenie „zakrwawionej męskiej koszuli”, jak precyzyjnie pisali cenzorzy, z jubileuszem nie było nazbyt wywrotowe)⁴⁵. W 1988 roku Andrzej Pągowski był jednym z blisko 400 artystów, którzy zaprezentowali się na Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki „Arsenał ’88”. Tam na ekspozycję trafiła makietka pasyjnego plakatu, zaaranżowana przez artystę jako instalacja w otoczeniu rozpiętych koszul⁴⁶. Nawet blacha trapezowa, wykorzystana jako dekoracja do hali, w której odbywała się wystawa, podbijała skojarzenia z etosem Solidarności. A to za sprawą fizycznego podobieństwa materiału do blaszanego pokrycia wartowni bramy nr 2 Stoczni Gdańskiej, na której zawieszono postulaty strajkujących w 1980 roku (słynne tablice, dzisiaj eksponowane w Europejskim Centrum Solidarności). „W panującej wówczas atmosferze wyczuwało się jakieś symptomy zmian, które miały niebawem nastąpić” – wspominał Pągowski⁴⁷. Wkrótce artysta znów „powąchał czas”⁴⁸: w listopadzie 1989 roku, niedługo przed upadkiem muru, pokazywał pasyjny plakat na wystawie indywidualnej *Die Stadt der Plakate* w Berlinie⁴⁹. W styczniu 1990 roku na aukcji charytatywnej *Artyści*

⁴⁵ AAN, GUKPPIW, 3919, *Informacja o ingerencjach dokonanych w lipcu 1984 roku*, k. 137. Interwencja urzędu z Mysiej dotyczyła dzieła, nie twórcy. Pągowski w latach 80. pracował nieustannie dla państwowych instytucji. W 1982 r. partyjny periodyk „Sugestie”, poświęcony zagadnieniom propagandy wizualnej, gratulował mu nagrody w międzynarodowym konkursie „Plakat w walce o pokój, bezpieczeństwo i współpracę” („Sugestie” 1982, nr 3–4, s. 32–III str. okładki). Projekt Pągowskiego zawierał sylwetkę gołębia, wypełnioną słowem „pokój” w różnych językach i alfabetach, rysunek komentuje hasło *Мир дело всех и каждого* (pol. *Pokój jest zadaniem wszystkich*). W 1985 r. pismo wspomniało o Pągowskim, gdy otrzymał drugą nagrodę w konkursie Krajowej Agencji Wydawniczej na plakat z okazji 40. rocznicy zakończenia II wojny światowej („Sugestie” 1985, nr 2, III str. okładki).

⁴⁶ *Polska Kronika Filmowa* 88/33, 35mm.online/vod/kroniki/polska-kronika-filmowa-88-33 (dostęp 5.04.2023).

⁴⁷ B. Tumiłowicz, *Arsenał ’88 – 20 lat później*, tygodnikprzeгляд.pl/arsenal-88-20-lat-pozniej (dostęp 5.04.2023).

⁴⁸ Określenie rzeźbiarza Xawerego Dunikowskiego, trwale związane z Andrzejem Wajdą. Zob. K. Kornacki, *Stan wojenny a kino. Kolejny rekonesans*, pleograf.pl/index.php/stan-wojenny-a-kino-kolejny-rekonesans (dostęp 5.04.2023).

⁴⁹ Zob. *Być jak Pągowski*, op. cit., s. 338; *Zachęta: „Miasto plakatów” Andrzeja Pągowskiego*, „Sugestie” 1989, nr 12, III str. okładki.

dla Rzeczypospolitej uzyskał 260 tys. złotych na fundusz pomocy dla rządu Tadeusza Mazowieckiego za egzemplarz angielskiej wersji plakatu⁵⁰.

W latach 90. XX wieku pasyjne nawiązania w sztuce, takie jak u Pągowskiego, stały się przedmiotem szczególnych analiz. Istniejąca nawet w kodeksie karnym PRL (z 1969 roku) kategoria obrazu uczuć religijnych była często przywoływana w debacie publicznej, a także w salach sądowych⁵¹. W związku z analizowanym plakatem można przypomnieć protesty przeciwko kampanii reklamowej przed polską premierą filmu *Skandalista Larry Flynt (The People vs. Larry Flynt)*, reż. Miloš Forman, 1996) w 1997 roku⁵². Plakat do tego obrazu, przedstawiający protagonistę rozpartego na łonie kobiety w pozie z szeroko rozłożonymi ramionami, był świadomym nawiązaniem do wizerunku cierpienia Chrystusa. W XXI wieku Andrzej Pągowski kilkakrotnie wracał do motywu pasyjnego, włączając się do trwających debat czy samemu je rozpoczynając – np. w 2010 roku w projekcie dla akcji społecznej *Oddajcie krzyż Chrystusowi* (wokół krzyża ustawianego na Krakowskim Przedmieściu dla upamiętnienia ofiar katastrofy prezydenckiego samolotu) czy w 2011 roku na afiszu spektaklu *Skazani na Shawshank* w Teatrze Syrena. Skrajne reakcje wywoływało sięgnięcie po wizerunek Chrystusa. W 2012 roku żywe protesty wywołał plakat do spektaklu *Boski spór* w Teatrze Jaracza w Olsztynie, zawierający sylwetkę ukrzyżowanego Chrystusa odwróconą głową w dół⁵³.

Zakończenie

Siła i subtelność zestawienia pasji z losem bohatera filmu Wajdy stworzyły legendę, której w końcu poddał się nawet sam autor. W 2021 roku na wystawie *Wajda na nowo* grafik zaprezentował nowe projekty plakatów do wszystkich sześćdziesięciu filmów Andrzeja Wajdy. W jednym przypadku zasłonił się pamięcią o reżyserze: „Nie mogłem zrobić nowego plakatu do filmu »Człowiek

⁵⁰ Zob. materiał „Wiadomości” TVP z 13 stycznia 1990, [youtube.com/watch?v=msOfiPEyIhQ](https://www.youtube.com/watch?v=msOfiPEyIhQ) (dostęp 5.04.2023).

⁵¹ J. Dąbrowski, A. Demenko, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Aspekty prawne*, t. 1, Warszawa 2014, s. 165–173, 199–202.

⁵² S. Podemski, *Oskarżony plakat*, „Polityka” 1997, nr 10, s. 62; J. Dąbrowski, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Artyści, sztuka i polityka*, t. 2, Warszawa 2014, s. 207–209.

⁵³ M. Bełza, *Olsztyn. Chrystus na teatralnym plakacie rozpełtał konflikt*, e-teatr.pl/olsztyn-chrystus-na-teatralnym-plakacie-rozpetal-konflikt-a145719 (dostęp 5.04.2023).

z żelaza», bo Andrzej by mi pewnie tego nie darował⁵⁴. Dlatego wykonał prostą adaptację z poziomego oryginału na format pionowy (usuwając ramiona, a dodając rozłożone poły koszuli w dolnej części) – na czym projekt z 1981 roku wyraźnie traci⁵⁵.

Na bazie opinii Jakuba Dąbrowskiego o kazusie wspomnianego plakatu filmu *Skandalista Larry Flynt*⁵⁶ można wyznaczyć elementy pozwalające określić omawiany plakat Andrzeja Pągowskiego jako składnik kultury wizualnej (reklamy), który został obiektem sztuki. Choć był on rozpowszechniany metodą mechanicznego powielania w wielu egzemplarzach i pełnił funkcję użytkową, to eksponowany masowo niósł niepohamowanie przekaz pozwalający na wielowymiarową interpretację, a ostatecznie przyniósł autorowi rozpoznawalność niezależną od sukcesu filmu, który zapowiadał. Brak podporządkowania wizualnej metafory plakatu kinowego jego użytkowej funkcji niesienia informacji o tytule i twórcach to jedna z najlepszych, najbardziej wyróżniających cech Polskiej Szkoły Plakatu⁵⁷.

Pasyjny projekt Pągowskiego wzbogacany jest o nowe konteksty. Wystawie *Ukryte, wypowiedziane, przypomniane* w Europejskim Centrum Solidarności towarzyszyła instalacja artystyczna *Trzy krzyże*. Kilukrotne powiększenia plakatów *Człowieka z żelaza* w wersji polskiej, francuskiej i angielskiej umieszczone zostały na szklanej ścianie w ogrodzie zimowym budynku ECS⁵⁸. Zestawienie to ujawniło skojarzenie z pobliskim pomnikiem Poległych Stoczniovców 1970 (widocznym także ze środka budynku dzięki przeszklonej przerwie w fasadzie ECS) i to zarówno w formie fizycznej – pomnik składa się z trzech krzyży połączonych ramionami – jak i na poziomie wywoływanych emocji – symbolika cierpienia bohatera filmu zyskiwała konkretny związek

⁵⁴ *Wajda na nowo. Wirtualny spacer*, skanowanie.xyz/ckis-pagowski (dostęp 5.04.2023).

⁵⁵ Prekursorami tej praktyki byli organizatorzy pokazu filmów Andrzeja Wajdy w Grodnie w 2014. Projekt pasyjny Pągowskiego mechanicznie przycięto, pozostawiając centralną część jako pionowy plakat. Zob. *Filmy Andrzeja Wajdy w światowym plakacie filmowym*, Łódź 2014 [reprodukcja plakatu *Хроніки Анджэя Вайды. Паказы фільмаў* na wyklejce okładki].

⁵⁶ J. Dąbrowski, op. cit., s. 209.

⁵⁷ Elizabeth E. Guffey, *Posters. A Global History*, London 2015 (wyd. elektroniczne), s. 144.

⁵⁸ *Trzy krzyże. Instalacja artystyczna*, ecs.gda.pl/title,pid,814.html (dostęp 5.04.2023). Kuratorką instalacji była Agnieszka Baclawska-Kornacka z Działu Archiwum i Organizacji Wystaw ECS.

z ofiarami Grudnia 1970 roku. Jest to jak dotąd najmocniejsza pointa dla pozafilmowych losów plakatu Andrzeja Pągowskiego⁵⁹.

Bibliografia

1. Źródła archiwalne

- Archiwum Akt Nowych, Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Warszawie, 3919, *Informacja o ingerencjach dokonanych w lipcu 1984 roku*.
- Archiwum Akt Nowych, Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Warszawie, 4390, *Plakaty Andrzeja Pągowskiego*.
- Archiwum Akt Nowych, Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Warszawie, 4390, *Andrzej Pągowski. Nota biograficzna*.
- Dział Dokumentacji Filmowej ECS, *Epitafium pamięci ofiar Grudnia '70 w 35. rocznicę odsłonięcia pomnika Poległych Stoczniovców 1970* (zapis wideo).
- Notatki z rozmowy telefonicznej z Andrzejem Pągowskim z 28 sierpnia 2023, archiwum autora.

2. Prasa

- [Tekst bez tytułu, dotyczący konkursu międzynarodowego na plakat poświęcony tematyce pokojowej], „Sugestie” 1982, nr 3–4.
- [Tekst bez tytułu, dotyczący konkursu na temat 40. rocznicy zakończenia II wojny światowej], „Sugestie” 1985, nr 2.
- Bojko Szymon, *Plakat filmowy*, „Kino” 1978, nr 3.
- Bojko Szymon, *Plakat filmowy i coś jeszcze*, „Kino” 1981, nr 8.
- „Człowiek z żelaza” 27 lipca, „Film” 1981, nr 27.
- Człowiek z żelaza, „Film” 1980, nr 34.
- Najpopularniejszy plakat miesiąca. Andrzej Pągowski laureatem*, „Życie Warszawy” 1981, nr 228.
- Na sukces trzeba popracować*, „Film” 1981, nr 26.
- Podemski Stanisław, *Oskarżony plakat*, „Polityka” 1997, nr 10.
- Wróblewska Dorota, *Rozmowy z mistrzem: Eksplozja na ścianie*, „Razem” 1989, nr 17.
- Zachęta: „Miasto plakatów” Andrzeja Pągowskiego*, „Sugestie” 1989, nr 12.

3. Literatura

- Cieślak Jan P., Kozioł Wiktoria, Kunińska Magdalena, *„Cały świat – samo życie”. Rola materii w malarstwie Tadeusza Kantora*, „Artium Quaestiones” 2019, nr 29.
- Dąbrowski Jakub, Demenko Anna, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku*, t. 1–2, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2014.
- Guffey Elizabeth E., *Posters. A Global History*, London 2015 (wyd. elektroniczne).

⁵⁹ Ekspozycja, udostępniana w latach 2015–2016, jest nadal widoczna w spacerze Street View po budynku ECS. Zob. *Europejskie Centrum Solidarności*, goo.gl/maps/1TN7Q3ZfM-PQnAmci7 (dostęp 5.04.2023).

- Kowalski Sergiusz, *Krytyka solidarnościowego rozumu. Studium z socjologii myślenia potocznoego*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.
- Kornacki Krzysztof, Bilecki Arkadiusz, *Solidarność na ekranie. Wizerunki fabularne*, Instytut Dziedzictwa Solidarności, Gdańsk 2024.
- Kurasiak Małgorzata (red.), *Andrzej Pągowski*, CBWA, Warszawa 1989.
- Kurowska Barbara, *Andrzej Pągowski. Ilustrując filmy*, Muzeum Kinematografii, Łódź 2013.
- Lessig Lawrence, *Remiks. Aby sztuka i biznes rozkwiły w hybrydowej gospodarce*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.
- Pągowski Andrzej, Wellman Dorota, *Być jak Pągowski. Andrzej Pągowski w rozmowie z Dorotą Wellman*, Agora, Warszawa 2017.
- Szydłowska Agata, *Od solidarycy do TypoPolo*, Ossolineum, Wrocław 2018.
- Zamysłowska Krystyna, Kuźmicki Mieczysław, *Filmy Andrzeja Wajdy w światowym plakacie filmowym*, Muzeum Kinematografii, Łódź 2014.

4. Źródła internetowe

- [Adaptacja na bazie projektu Rafała Olbińskiego], napiorkowska.pl/portfolio/rafal-olbinski (dostęp 5.04.2023).
- Bełza Marta, *Olsztyn. Chrystus na teatralnym plakacie rozpetał konflikt*, e-teatr.pl/olsztyn-chrystus-na-teatralnym-plakacie-rozpetal-konflikt-a145719 (dostęp 5.04.2023).
- Człowiek z żelaza*, gapla.fn.org.pl/plakat/112/cz-owiek-z-elaza.html (dostęp 5.04.2023).
- Człowiek z żelaza*, gapla.fn.org.pl/plakat/1410/cz-owiek-z-elaza.html (dostęp 5.04.2023).
- Człowiek z żelaza*, gapla.fn.org.pl/plakat/1517/cz-owiek-z-elaza.html (dostęp 5.04.2023).
- Człowiek z żelaza*, zbiory.ecs.gda.pl/items/show/4316 (dostęp 5.04.2023).
- Człowiek z żelaza*, zbiory.ecs.gda.pl/items/show/4318 (dostęp 5.04.2023).
- Europejskie Centrum Solidarności*, goo.gl/maps/1TN7Q3ZfMPQnAmci7 (dostęp 5.04.2023).
- Fotografia Jerzego Kośnika ze Zbiorów ECS, zbiory.ecs.gda.pl/items/show/5622 (dostęp 1.09.2023).
- Fotografia Krzysztofa Burnatowicza ze zbiorów Ośrodek Karta, foto.karta.org.pl/nasze-zbiory/kolekcje/ok_0916_burnatowicz_krzysztof,20611,zdjecie.html (dostęp 5.04.2023).
- Fotografia Macieja Czarnockiego ze zbiorów Ośrodek Karta, foto.karta.org.pl/nasze-zbiory/kolekcje/ok_1333_czarnocki_maciej,31154,zdjecie.html (dostęp 5.04.2023).
- Kitowska-Łysiak Małgorzata, *Tadeusz Kantor*, culture.pl/pl/tworca/tadeusz-kantor (dostęp 5.04.2023).
- Kornacki Krzysztof, *Stan wojenny a kino. Kolejny rekonesans*, pleograf.pl/index.php/stan-wojenny-a-kino-kolejny-rekonesans (dostęp 5.04.2023).
- Letraset, punktowa typografia*, arte.tv/pl/videos/086962-009-A/gimnastyka (dostęp 5.04.2023).
- Maciej Szumowski, encysol.pl/es/encyklopedia/biogramy/19045,Szumowski-Maciej.html (dostęp 1.09.2023).
- Materiał „Wiadomości” TVP z 13 stycznia 1990, youtube.com/watch?v=msOfiPEYIhQ (dostęp 5.04.2023).
- Najlepsze plakaty Andrzeja Pągowskiego. Człowiek z żelaza*, opinie.wp.pl/najlepsze-plakaty-andrzeja-pagowskiego-6039771840754817g/9 (dostęp 5.04.2023).

Oczami autora, czyli Andrzej Pągowski opowiada o swoich plakatach. Człowiek z żelaza, fb.watch/jI-jSUY4KG/ (dostęp 5.04.2023).

Polska Kronika Filmowa 88/33, 35mm.online/vod/kroniki/polska-kronika-filmowa-88-33 (dostęp 5.04.2023).

Prototyp plakatu promującego film Andrzeja Wajdy „Człowiek z żelaza”, zbiory.ecs.gda.pl/items/show/4970 (dostęp 5.04.2023).

Trzy krzyże. Instalacja artystyczna, ecs.gda.pl/title,pid,814.html (dostęp 5.04.2023).

Tumiłowicz Bronisław, *Arsenał '88 – 20 lat później*, tygodnikprzeklad.pl/arsenal-88-20-lat-pozniej (dostęp 5.04.2023).

Wajda na nowo. Wirtualny spacer, skanowanie.xyz/ckis-pagowski (dostęp 5.04.2023).

Wystawa „Ukryte, wypowiedziane, przypomniane”, ecs.gda.pl/title,pid,819.html (dostęp 5.04.2023).

***Man of Iron* by Andrzej Pągowski. The Non-Cinematic Life of a Movie Poster**

“A film about Solidarity”, as *Man of Iron* was briefly described, gained fame in Poland and international recognition. The film’s promoters had to face the daunting task of saying something new about the film that had been well-known even before its premiere. Here was an acclaimed director taking on a subject that was famous all over the world: the birth of an official opposition movement in a country ruled by a communist dictatorship. The most suitable metaphor was created by Andrzej Pągowski, a young graphic designer experienced in working with film. He opted for religious associations which resonated particularly strongly in a society which, thanks to the Solidarity thaw, had become increasingly bolder in introducing Christian symbolism to the public space. Over the course of forty years, the poster has been subjected to numerous reinterpretations, some of which came from the author of the original.

Keywords: Andrzej Wajda, Andrzej Pągowski, *Man of Iron*, the passion of Christ

Słowa kluczowe: Andrzej Wajda, Andrzej Pągowski, *Człowiek z żelaza*, męka Chrystusa

Data przesłania tekstu: 17.04.2023

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 24.04.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 25.08.2024

PLAKATY FILMOWE MIECZYŚŁAWA GÓROWSKIEGO W KONTEKŚCIE TWÓRCZOŚCI ARTYSTY

KATARZYNA GÓROWSKA

Wydział Sztuki Akademii Tarnowskiej
Faculty of Art of the Tarnów Academy
k_gorowska@atar.edu.pl
ORCID 0000-0003-1245-9049

Celem artykułu jest przedstawienie metod artystycznych oraz ewolucji twórczości plakatu Mieczysław Górowskiego na przykładzie plakatów filmowych. Górowski nie przygotował ich wiele (znacznie więcej dla teatru), ale te, które powstały, dobrze, jak sądzę, ilustrują przemiany jego indywidualnego stylu. Analizę plakatów filmowych poprzedzę opisem warsztatu twórczego autora, bazując także na autorskiej autoidentyfikacji. Warto, jak sądzę, skorzystać z okazji i szerzej zaprezentować życiorys i twórczość wybitnego artysty.

Człowiek

Mieczysław Górowski urodził się 5 lutego 1941 roku we wsi Miłkowa koło Nowego Sącza. Kilkuletni Mietek rozpoczął naukę w pobliskiej szkole podstawowej, którą ukończył w 1954 roku. Niestety nie zachowały się żadne dokumenty poświadczające jego edukację w tej placówce, np. świadectwa ukończenia poszczególnych klas czy szkoły¹. Był leworęczny i zgodnie z obowiązującymi wówczas zasadami musiał być przestawiony na praworęczność, czemu mnóstwo czasu poświęciła jego mama. W konsekwencji stał się oburęczny: czynności techniczne wykonywał lewą ręką, prawą zaś pisał, malował, tworzył. Podczas rozmowy z Marcinem Klągiem artysta powiedział:

¹ W 1954 roku ukończył Szkołę Podstawową w Miłkowej, pow. Korzenna koło Nowego Sącza. Obecnie Szkoła Podstawowa im. Marii Konopnickiej.

² Z informacji uzyskanych od dyrekcji Szkoły Podstawowej im. Marii Konopnickiej w Miłkowej, Archiwum Kuratorium Oświaty w Nowym Sączu oraz Archiwum Narodowego w Krakowie (oddział w Nowym Sączu) wynika, że nie zachowały się jakiegokolwiek dokumenty szkolne z lat 50. XX wieku.

Ja pochodzę z głębokiej jeszcze wsi, gdzie nie było prądu. W górach to dosyć późno przychodziło, więc ja całe dzieciństwo, do piętnastu lat, spędziłem przy lampie naftowej. Wtedy nie było dróg, tylko były jakieś doły, bita błotna droga. Rower był nowoczesnym obiektem. Gdy samolot leciał, to wszyscy wylatywali z domów, żeby zobaczyć. Wtedy się żyło w warunkach niesłychanie bliskich natury i lubiłem rysować. Od dziecka lubiłem rysować. Bazgrałem po ścianach. Mama mnie biła, bo ciągle jej zamalowywałem cegłą. Cegła dawała czerwony ślad. Rysowałem po ścianie, po domu, po schodach. Jak później byłem w podstawówce, to nauczycielka – bo to zawsze ja robiłem gazetki do szkoły, wszystkie rysunki – i ta nauczycielka pojechała ze mną do Tarnowa do liceum plastycznego. To była wielka wyprawa. Jakie to odległe miasto, 40 km! Narysowałem portret Bieruta. Pamiętam, ten Bierut z jakiejś ilustracji namalowany. Narysowany kredkami. Bo skąd tam farby³.

W 1959 roku, po maturze, złożył dokumenty na architekturę Politechniki Krakowskiej i architekturę wnętrz na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Został przyjęty w obu miejscach, dlatego też pojawił się dylemat. W rezultacie w październiku 1959 roku rozpoczął studia na Wydziale Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Jak pisał prof. Andrzej Ziębliński: „Już w czasie studiów Mieczysław Górowski dał się poznać jako student pełen inwencji twórczej, autentycznego entuzjazmu, niezwykle aktywny o wszechstronnych zainteresowaniach”⁴.

Na pierwszym roku studiów Górowski podjął decyzję o zmianie kierunku. Za zgodą władz Akademii przeniósł się na Wydział Malarstwa, do pracowni prof. Wacława Taranczewskiego. Niestety, jak wspominał Janusz Krupiński: „Nie było tam okazji do rozmowy. Prowokacji do odkrycia siebie, własnej drogi. Korekty dotyczyły spraw realizacyjnych. Kolor. Rysunek. Bez pytania o kierunek, o to, co właściwie się robi. Sprawy osobowości, indywidualnej drogi studenta nie istniały [...]”⁵.

³ M. Klag, *Wydział Form Przemysłowych – atlas postaci* [rozprawa doktorska napisana pod kier. prof. W. Pluty, ASP im. Jana Matejki w Krakowie], Kraków 2014, https://issuu.com/marcin.klag/docs/atlas_praca_teoretyczna_internet (dostęp 12.10.2024).

⁴ A. Ziębliński, *Ocena pracy twórczej, projektowej i dydaktycznej adj. II st. Mieczysława Górowskiego sporządzona w związku z postępowaniem o nadanie tytułu naukowego – profesora sztuk pięknych wszczętym przez Radę Wydziału Form Przemysłowych ASP w Krakowie*, archiwum domowe artysty.

⁵ J. Krupiński, *Nauczyciele*, w: J. Krupiński, Z. Schubert, M. Pawłowski, *Mieczysław Górowski. Plakaty/Posters 1968–2003*, Kraków 2004, s. 17.

Górowski czuł się rozczarowany, tym bardziej że malarstwo traktował jak „kapłaństwo”, powołanie, które trzeba mieć, aby tworzyć prawdziwie i szczerze⁶. W 1964 roku postanowił, że po raz drugi zmieni kierunek studiów – tym razem chciał się przenieść do nowo otwartego Wydziału Form Przemysłowych. W czerwcu 1966 ukończył studia z wynikiem bardzo dobrym, z wyróżnieniem, na podstawie pracy przygotowanej pod kierunkiem prof. Andrzeja Pawłowskiego *Analizator spalin* dla Krakowskiej Fabryki Aparatów Pomiarowych w Krakowie⁷. Zaraz po dyplomie podjął pracę jako asystent w Katedrze Kształtowania Produktu i Komunikacji Wizualnej, a później jako profesor zwyczajny prowadził Pracownię Projektowania Alternatywnego na Wydziale Form Przemysłowych. W 1993 roku prestiżowy japoński magazyn „IDEA” umieścił jego nazwisko na liście stu najlepszych grafików świata⁸. Jego plakaty trafiły, i wciąż trafiają, do najważniejszych kolekcji w kraju i za granicą, m.in. znajdują się w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Ōgaki Plakat Museum w Osace, Moderna Museet w Sztokholmie, a także w Muzeum Plakatu w Wilanowie, Galerii Plakatu i Designu Muzeum Narodowego w Poznaniu czy w niewielkich ośrodkach, takich jak np. Muzeum Okręgowe w Tarnowie. Górowski był projektantem form przemysłowych i komunikacji wizualnej oraz znawcą i kolekcjonerem sztuki ludowej⁹.

Artysta tworzył i działał w takich dziedzinach sztuki jak plakat i malarstwo, zajmował się również kolekcjonerstwem oraz dydaktyką. Każdy jego ruch – gest twórczy – był dogłębnie przemyślany. Żadnych zbędnych „nadruchów”, dopowiedzeń, słów. Niezależnie od tego, czym się zajmował, w centrum stał człowiek. I nie chodziło o jego zewnętrzne piękno – to go zbytnio nie interesowało. Ciekawił go człowiek jako pewna konfiguracja myśli i emocji. Pochylał się nad każdym i każdego był bardzo ciekaw. Był powściągliwy w ocenie. Nie krytykował, zamiast tego starał się tłumaczyć i zrozumieć.

⁶ A. Szwaja, *Projekt publikacji wybranych prac studentów Projektowania Alternatywnego na Wydziale Form Przemysłowych Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Idee i cele w programie nauczania Pracowni Projektowania Alternatywnego* [rozprawa doktorska napisana pod kier. prof. M. Dziedzic], Kraków 2014, s. 20.

⁷ M. Górowski, *Ten król jest nagi... O sozologicznym podejściu do projektowania*, „Wiadomości IWP-Design” 1987, nr 3, s. 34–39.

⁸ Mieczysław Górowski, „IDEA Magazine” 1993, nr 9(240), s. 4–5, 86–87.

⁹ Informacje biograficzne na podstawie noty biograficznej sporządzonej przez M. Górowskiego, archiwum domowe artysty.

Każdego i w każdej sytuacji. To z tego względu Górowskiemu bliskie były myśli Antoniego Kępińskiego, szczególnie ta: „Sam człowiek jest nieoznaczony; da się jednak określić i oznaczyć to, co wyrzeźbił swą osobą w otoczeniu, jeśli ślad po sobie zostawił. Ślad ten jest zazwyczaj trwalszy od samego człowieka, a nieraz sięga lata, nawet wieki poza kres jego życia”¹⁰.

Andrzej Ziębliński określił twórczość Górowskiego jako tę, która wynikała wprost z jego temperamentu, zainteresowań i przekonań, co prowadziło do poznania człowieka wrażliwego, poszukującego źródeł i korzeni¹¹.

„Dlaczego plakat?”

W kontekście twórczości artystycznej Mieczysława Górowskiego fundamentalne znaczenie ma plakat. Plakat, jak wiadomo, to gatunek grafiki użytkowej spełniający funkcję informacji, reklamy oraz propagandy. Jest to sztuka interdyscyplinarna, która łączy w sobie malarstwo, grafikę, fotografię, a także typografię. Z założenia ma zawierać syntetyczne i klarowne ujęcie myśli oraz „ma stanowić odbicie tego wszystkiego, co się zmienia, odbicie bieżącej chwili”¹², obowiązkiem artysty jest zaś operowanie czytelnym i mocnym obrazem. Przekaz powinien być na tyle dobitny, by skłonił odbiorcę do poświęcenia mu uwagi, do zastanowienia się nad jego formą, ale i treścią. W 1968 roku Aleksander Wallis stwierdził, że „plakat jest ulicznikiem”¹³, który najlepiej czuje się rozwieszony na murze. Warto podkreślić zwłaszcza trzy cechy plakatu: wartość artystyczną, wartość użytkową i lapidarność ujęcia pozwalającą na szybki odbiór. Nawiązując do słów Wallisa, można powiedzieć, że plakat jako „mieszkaniec” przede wszystkim ulicy jest w pewien sposób zwiastunem, ma wzbudzić oczekiwania i zaintrygować odbiorcę. Władysław Serwatowski, analizując plakat, stwierdził, że można w tej dziedzinie stosować regułę trzech „i”, traktując plakat jako nośnik informacji, ilustracji oraz inspiracji: „Informacja na plakacie to odpowiedź na pytania: co? Gdzie? Kiedy? Strefa ilustracji to wyraźna dominacja grafiki nad typografią ujęta jako kompozycja rozpoznawalnego autora. Inspiracja pojawia się na plakatych tylko wtedy,

¹⁰ A. Kępiński, *Autoportret człowieka*, Kraków 1997, s. 28.

¹¹ A. Ziębliński, *Ocena pracy...*, op. cit.

¹² J. Mroszczak, *Wstęp*, w: *I Międzynarodowe Biennale Plakatu*, Warszawa 1966.

¹³ A. Wallis, *Wstęp* w: *Biennale Plakatu Polskiego*, Katowice 1968.

gdy dany tytuł potrafi w dowolny sposób zadziałać na oglądającego, gdy jest dynamicznym i każe pamiętać o sobie”¹⁴.

W jednej z kolorowych teczek stanowiących bogate domowe archiwum twórczości Mieczysława Górowskiego znajduje się kilkustronicowy konspekt wykładu artysty. Zanotował on w punktach – na białych kartkach, drukowanym pismem i przy użyciu czarnego tuszu – najważniejsze pytania i słowa klucze stanowiące na nie odpowiedzi. Z zapisków można się domyślić, że jest to konspekt wykładu skierowanego do studentów, w którym tłumaczył m.in. swoją drogę artystyczną. Na kartkach zapisane są pytania: „Dlaczego plakat?”, „Jak robię plakat?”, ale także „Rady i sugestie dla studentów”¹⁵. I w końcu wypunktowane odpowiedzi i wskazówki. Co ważne, Górowski odpowiedział na pierwsze z postawionych pytań, czyli to ogólne dotyczące plakatu i wyboru drogi jego twórczości, opierając się na historii Polskiej Szkoły Plakatu. Wymienił „mocne indywidualności”: Tadeusza Trepkowskiego i Henryka Tomaszewskiego. Wyeksponował wpływ systemu komunistycznego na sztukę, czyli brak reklamy, subwencjonowanie sztuki, cenzurę i w końcu pojawienie się wielkich i ważnych konkursów, takich jak Międzynarodowe Biennale Plakatu w Wilanowie czy to ogólnopolskie w Katowicach, a także instytucji, np. warszawskiego Muzeum Plakatu. Wskazał również na wpływ amerykańskiej kultury, ze szczególnym uwzględnieniem okresu po 1989 roku. Podkreślał, że plakat to sztuka przez duże S, że jest to sztuka ulicy, że ulica stała się galerią („ULICA = GALERIA”), że plakat jest lustrem danej epoki, że plakaty kursują po świecie, biorąc udział w różnych wystawach i konkursach, że łatwa jest ich wysyłka, bo kilkadziesiąt plakatów waży tylko 3 kilogramy, a jeśli przesyłka zaginie, to nie ma straty, ponieważ plakat oznacza powielanie, a to daje łatwość zaistnienia. Górowski stanowczo podkreślił odpowiedzialność, jaką bierze na siebie artysta. Wymienił różnego rodzaju określenia dotyczące plakatu jako medium: „Sztuka na zamówienie” Andrzeja Osęki, „Plakat – dzikie konie” Jana Lenicy i w końcu „Skandal” Raymonda Savignaca¹⁶.

¹⁴ W. Serwatowski, *Plakat teatralny jako sztuka i dokumentacja*, w: *Plakaty Teatru Narodowego*, Szczecin 1983.

¹⁵ Konspekt wykładu sporządzony odręcznie, b.r., zapis oryginalny, archiwum domowe artysty.

¹⁶ Ibidem; Andrzej Osęka – publicysta, krytyk sztuki, dziennikarz; Jan Lenica – artysta plastyk, plakacista, grafik, scenarzysta, reżyser filmów animowanych; Raymond Savignac – francuski artysta grafik.

Druga część konspektu to odpowiedź na pytanie „jak robię plakat?”. Artysta niezwykle konkretnie i lapidarnie zapisał odpowiedź w czterech punktach: „1. Problem – dane, 2. Zeszyt zamówień, 3. Konceptualizacja, 4. Realizacja”¹⁷.

W dalszej kolejności pojawia się kilka reguł/zasad, które Górowski stosował. Wymienił układ poziomy, odręczny tekst nazywany „pisanką”, który dodatkowo personalizuje plakat, pięć kolorów, a także eliminację cięć pionowych i poziomych; zasadę, że tekst nie może przecinać obrazu, wprowadzenie czterech układów tekst–obraz, „nieobojętność!”, przez którą rozumiał brak ograniczeń w doborze środków wyrazu, „byle plakat był dobry!”¹⁸; różne techniki dla makiety: przestrzenne, collage, rysunki, malarstwo, fotografie i w końcu dadaistyczne metody: „zeszyt obok łóżka”¹⁹.

Trzecia część to wspomniane rady i sugestie. Górowski jasno pokazał, że współpraca pomiędzy zamawiającym a artystą bywa trudna, ponieważ wymogi tego pierwszego bywają – jak to określał – „twarde”. Uważał, że nie należy się dziwić, gdyż zleceniodawcy widzą plakat tylko na ulicy i zwyczajnie boją się śmiałych rozwiązań artystycznych. Dlatego według Górowskiego tak ważna jest współpraca oparta na dyplomacji, podaniu wielu możliwości rozwiązań formalnych i artystycznych, tak by zamawiający miał wybór; bardzo istotne jest zaufanie, a to konstruuje się m.in. w oparciu o *dossier* artysty. Z całą mocą Górowski podkreślał wagę własnych korzeni, burzenia i stawiania siebie na nowo po to, by odnaleźć się jako artysta. W rozmowie z Agatą Hołobot tak wypowiadał się na temat specyfiki polskiego plakatu:

został na świecie zauważony jako bardzo odrębny sposób na plakat, który wniósł do plakatu światowego coś wielce ożywczego. Mieliśmy niedostatek technologiczny, kiepski papier, marną jakość druku, ale za to pojawiło się kilku znakomitych artystów, którzy zauważyli, że plakat może być bardzo ciekawą dziedziną twórczości, wypowiedzią odgrywającą istotną rolę w relacji między artystą a człowiekiem²⁰.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Konspekt wykładu..., op. cit.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ A. Hołobot, *Drzwi do plakatu. Mieczysław Górowski rozmawia z Agatą Hołobot*, Kraków 2009, s. 37.

Za ojców współczesnego plakatu polskiego Górowski słusznie uznawał Tadeusza Gronowskiego, Tadeusza Trepkowskiego, Romana Cieślewicza, Franciszka Starowieyskiego, Jana Lenicę, a nade wszystko Henryka Tomaszewskiego. Uważał, że właśnie oni doskonale rozumieli ogromną wartość plakatu i jego możliwości. Zaznaczał, że Ci twórcy w sposób naturalny wypełniali plakat odpowiednią zawartością, treścią i konceptem, rekompensując wszelkie niedostatki technologiczne. Górowski podkreślał, że właśnie cechy takie jak „poetyka, metaforyczność, pogłębianie treści z jednej strony, a z drugiej warsztat malarski, graficzny, w każdym razie warsztat głównie manualny”²¹ zostały zauważone na świecie i nazwane polską szkołą plakatu. Dodajmy, że wszyscy wymienieni byli także prekursorami i mistrzami filmowej „odnogi” tego zjawiska.

„Jak robię plakat?”

Jak w szczegółach wyglądał proces powstawania plakatu u Górowskiego? Krzysztof Dydo wspominał, że po otrzymaniu tematu pracy ten od razu zaczął czytać scenariusz lub biegł do biblioteki pożyczyć tekst sztuki (zapewne można też dodać, że niezwłocznie oglądał film): „jeśli długo nie pojawiał się, wiedziałem, że siedzi albo w bibliotece, zbierając materiał do pracy, czytając tekst sztuki lub scenariusz, albo jest już w swojej pracowni i działa. Mietek wszystko robił własnoręcznie. Przecież on nie korzystał z komputera!”²².

Artysta notował skojarzenia, wybierał hasła najbardziej adekwatne do zagadnienia, osoby czy sztuki. Mówił: „Plakat to kwintesencja, jest tym, co charakteryzuje w sposób najkrótszy, ale dosadny. Ja robię małe szkice; mam taki zeszyt i tam rysuję, notuję, jak najwięcej. To jest taka moja zasada”²³. O powstawaniu swoich dzieł mówił jeszcze: „Przy każdym z nowych plakatów otwiera się nowa przygoda. Ja lubię pracować na temat. Jak mam zadany temat, to uruchamiam myślenie w tym kierunku, oczywiście rozpoczynając od jakiejś analizy”²⁴.

²¹ Ibidem.

²² Informacje uzyskane podczas rozmowy z K. Dydą, właścicielem Galerii Plakatu w Krakowie. 8.06.2020.

²³ Wywiad z M. Górowskim, niepublikowany maszynopis, b.r.

²⁴ A. Hołobut, *Drzwi do plakatu...*, op. cit., s. 12.

Wszelkie skojarzenia, które nazywał „łapaczami”, Górowski zapisywał w postaci haseł na karteczce. Następnie, po ich przeczytaniu, próbował opowiedzieć daną historię w najbardziej wiążący i lapidarny sposób w postaci plakatu, „który zawsze ma być zwięzły i ujmować kwintesencję sprawy”²⁵. W swojej pracy twórczej i dydaktycznej zawsze podkreślał znaczenie szkicownika i wykonywanych szkiców. Uznawał – niemal jak Dominique Ingres, którego niezwykle cenił – że linia, a tym samym rysunek są najważniejsze. Poza oczywistym znaczeniem szkicowanie nie pozwala na rozleniwienie w poszukiwaniu skojarzeń, właściwej formy. „Kiedy już na nic innego nie mogę wpaść, sam wybieram sobie spośród powstałych, według mnie najlepsze i robię koło nich krzyżyk. Ja osobiście przyzwyczailem się do robienia projektów o wymiarach kartki pocztowej, dlatego że w czasach, gdy nie było jeszcze komputerów, wysyłałem projekt do innego miasta za pośrednictwem poczty”²⁶.

Górowski malował szkice na kartkach formatu pocztówki, które przesyłał do zamawiającego. Następnie kontakt ze zleceniodawcą odbywał się telefonicznie i w ten sposób dochodzili do jakiegoś konsensusu. Niemniej jednak artysta najbardziej cenił sobie, co oczywiste, kontakt bezpośredni, który umożliwiał zasugerowanie zleceniodawcy najlepszych rozwiązań artystycznych. Zawsze jednak podkreślał, że niczego nie narzuca, że jest to wybór wspólny:

Gdy dochodzi do takiego wyboru – zazwyczaj przygotowuję jakieś 5–6 szkiców, robię plakat w wersji ostatecznej, w formacie A4. Później już tylko powiększam. Dawniej wykonywałem go w dużej postaci, malowałem w skali 1:1. [...] Ja zostaję nadal warsztatowcem, nie wchodzę w maszynierię. Jeśli tak, to tylko po to, żeby na przykład zeskanować, ale nie aby za pomocą komputera szukać jakiegoś wyrazu²⁷.

Styl Górowskiego jest rozpoznawalny, a całość bardzo czytelna. Podstawą jego plakatów jest fascynacja trójwymiarowym dizajnem. To efekt kierunków, które studiował: architektury wnętrz jako pierwszej, a w końcu form przemysłowych. Na początku plakatowej twórczości, tj. na przełomie lat 60. i 70. ubiegłego stulecia, Górowski tworzył w sposób zgeometryzowany,

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

minimalistyczny i monochromatyczny, co miało silny związek z kierunkiem, na którym robił dzizajnerski dyplom, i z tamtym warsztatem pracy. Można powiedzieć, że wówczas brała górę jego projektancka postawa (objawi się ona także w twórczości związanej z kinem – o czym za chwilę). Dopiero później zaczął się skłaniać ku warsztatowi malarskiemu, zdecydowanie cieplejszemu, bardziej kompatybilnemu z teatrem, sceną, ale też filmem. Na przełomie lat 70. i 80. zaczął również stosować fotografię, multiplikację i techniki grafiki warsztatowej jako środki artystycznego wyrazu. Dziś nazwalibyśmy go, posługując się żargonem, artystą analogowym. On sam wskazywał na namacalność i tradycyjność własnego sposobu pracy, odrzucając wszystkie nowinki technologiczne. Górowski wymyślał różne narzędzia i sposoby na jak najcelniejsze wyrażenie swojego artystycznego zamysłu. Wykorzystywał odwzorowania różnych tekstur – m.in. słoików drewna, piasku. Tak o tym opowiadał:

Kiedyś potrzebowalem do „Policjantów” Mroźka trzy zardzewiałe kłódki, ale w żaden sposób nie mogłem ich znaleźć, żeby je sfotografować. Wpadłem na pomysł, żeby wziąć ze złomu zardzewiałą blachę i na tej blasze narysować, zostawiając potrzebne miejsca z rdzą, a jedynie tło zmieniając. Wtedy z tła, które nie jest zardzewiałe, wyjdą te zardzewiałe kłódki. To był początek okresu, który ewoluował przez wszystkie te różne techniki, aż do dziś²⁸.

Artysta używał różnych materiałów: deski, płótna, tektury i innych. W celu uzyskania faktury wykonywał narzuty z piasku czy mąki, po których rysował i malował. Cenił sobie tę technikę, ponieważ uzyskiwał efekt wibracji lub rastro. W momencie gdy pojawił się skaner, musiał dostosować swoje narzędzia i technikę. Na swoje potrzeby twórcze wymyślił narzędzie, które pozwalało na uzyskanie odpowiedniej faktury i modelunku: „Jest to gumka do mazania, na którą jest nałożony kawałek gąbki, a na to gaza opatrunkowa. W wyniku tego powstaje taka pieczętka – tamponik. Nabieram delikatnie na niego rozrobioną wcześniej na palcu farbę i ją rozprowadzam różnie, układając na powierzchni, modelując”²⁹.

Górowski, projektując, a właściwie malując plakaty, stosował ograniczoną paletę barw, używał kolorów ciepłych, bliskich kolorom ziemi, takich jak ogier, brąz, zieleń, czerń i zgaszona czerwień. To była jego podstawa. Czasami

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

stosował niebieskość ultramarynowo-kobaltową. Od 1978 roku obrazy dopełniał odręcznym liternictwem – pisał swoim charakterem pisma. Artysta często podkreślał, że miałby kłopot ze stworzeniem czegoś innego. Oczywiście zdarzały mu się odstępstwa, ale wtedy używał czcionki starej maszyny do pisania. Projektując, troszczył się o odbiorcę, a także o to, by jego praca była atrakcyjna i czytelna. Co ważne, projekty musiały odpowiadać jego malarzkiej wyobraźni i artystycznemu zamysłowi. Nie potrafił działać wbrew sobie. Podkreślał, że chce zatrzymać uwagę przechodnia obrazem, a w mniejszym stopniu tekstem³⁰. Dylemat, który projektant określił na początku swojej drogi artystycznej, będąc jeszcze studentem, dotyczący dwóch ścierających się w nim postaw – artystycznej i projektanckiej – towarzyszył mu przez całe życie. Wyraźnie wybrzmi także w tych nielicznych plakatach, które przygotował dla kina.

Tzw. czwórka, czyli propozycja typologii twórczości Górowskiego

Analizę twórczości plakatowej Mieczysława Górowskiego można przeprowadzić przynajmniej na dwa sposoby – przyjmując za klucz tzw. czwórkę, czyli cztery typy jego plakatów, które sam zaproponował, albo chronologię.

Ze względu na formę Mieczysław Górowski wprowadził pewną roboczą klasyfikację swoich plakatów. Podzielił je na cztery kategorie: kombinatoryczne, portrety, aluzje polityczne i dziury. Plakat kombinatoryczny daje ogromne możliwości różnorodnych układów formalnych i artystycznych, ponieważ wynika z geometrii obrazu. Tak zaprojektowany plakat można przeciąć na dwa, a następnie te dwa mniejsze nowo powstałe obrazy można rozmieścić obok siebie we właściwej kolejności lub odwrotnej, co przecież nie ma znaczenia formalnego, ale pozwala nadać całości nowe znaczenia. Daje też możliwość zestawienia dwóch części dowolnym bokiem względem siebie (lewo–pravo, góra–dół) i w końcu można je zawiesić w różnych miejscach i dać tym połówkom plakatu sposobność na odnalezienie się i połączenie w pamięci odbiorcy. Górowski mówił: „Powstaną dwa plakaty, które będą się szukać po mieście. Zarówno każdy z nich autonomicznie, jak i razem zestawione będą tworzyły całość”³¹. Nawiązywał w tym do rozwiązania, które

³⁰ Fragment wypowiedzi M. Górowskiego w filmie *Mieczysław Górowski*, reż. R. Vézina, Montreal 1993.

³¹ Wywiad z M. Górowskim, op. cit.

jeszcze w połowie lat 60. wprowadził Maciej Urbaniec, chociażby w plakacie pt. *Przyjeżdżajcie i zwiedzajcie polskie góry*, przedstawiającym kilku narciarzy, ale w taki sposób, że po ułożeniu obok siebie kolejnych egzemplarzy tworzył się „narciarski” fryz. Zdzisław Schubert wyjaśniał: „Można było je łączyć w nieskończoność. Wymyślił to [Maciej Urbaniec – przyp. K.G.] z tego powodu, że plakaty wówczas rozwieszano na parkanach w Warszawie wokół odbudowywanych jeszcze budynków”³².

Kolejna ścieżka formalna Górowskiego to portret. I w tym przypadku ważną kwestią jest możliwość uzyskania ostatecznego układu, który stwarza pewien portretowy ciąg. Te plakaty artysta projektował zazwyczaj w poziomie (choć zdarzał się wymóg pionu, np. w wypadku plakatu dla Jerzego Kędziory³³), stosując stałą wielkość głowy portretowanej osoby. Każda z głów to jeden z elementów portretu zbiorowego, na którym znaleźli się wybitni artyści ze świata sztuk wizualnych, muzyki, literatury czy teatru.

Trzeci typ plakatów to aluzje polityczne. Autor przede wszystkim podejmował na nich temat wolności człowieka w różnych kontekstach historycznych, politycznych i społecznych. Aluzja to strategia przemyślenia prawdy, to puszczenie oka do widza. To zabieg, który był tak oczywisty w czasach PRL-u i który z Mieczysławem Górowskim został. Janusz Krupiński słusznie zauważył, że artysta nie był propagandzistą politycznym: „Jego plakat nie jest plakatomy: nie uderza, nie przyciąga, nie zagania, nie strzela do widza (jak plakat zwykły). Nie jest nachalny. Obrazy, które nam podsuwa, są polami refleksji. Górowski za lub przeciw wypowiada się niejako mimochodem, w tle. Raczej kieruje myśl ku pytaniom, w świetle których widz sam mówi czemuś »Tak« lub »Nie«!³⁴.

I w końcu ostatni typ obrazów – dziury, nazywane przez twórcę „otwierankami”³⁵. Górowski traktował je jako wyraz tęsknoty za trzecim wymiarem, teatrem oraz architekturą: „Otwieram plakat, tworzę dziurę, ukazując, że za plakatem ktoś jest. Otwiera się okienko papieru i ukazuje się twarz tego z tyłu,

³² Fragment wypowiedzi Z. Schuberta na temat plakatów kombinatorycznych i roli M. Urbańca, luty 2020.

³³ J. Kędziora ps. Jotka – artysta rzeźbiarz, twórca „rzeźb balansujących”.

³⁴ J. Krupiński, *Nauczyciele*, op. cit., s. 30.

³⁵ Wywiad z Górowskim..., op. cit.

ale jego ręce są z przodu, pokazując okienko lub trzymając papier”³⁶. Twórca wprowadzał iluzję za pomocą nakreślonych otworów, wycięć, dzięki którym konstruował dwie rzeczywistości. Pozwalało to na działanie plakatu w obu kierunkach – artysty i odbiorcy.

Ewolucja stylu Górowskiego z uwzględnieniem plakatów filmowych

Na twórczość plakatową Górowskiego można spojrzeć także w kluczu chronologicznym. Zapoznając się z jego dokonaniem, już na wstępie, można wyróżnić cztery okresy: minimalizm – datowany na przełom lat 60. i 70., poszukiwanie – lata 70. i 80., dojrzałość – lata 80. i 90. oraz malarskość – do 2011 roku. I choć nie stworzył zbyt wielu plakatów filmowych, to te, których był autorem, pokazują znamiennej ewolucję stylu pomiędzy pierwszym okresem a okresami dojrzałości i malarskości.

Plakaty z jego pierwszego okresu twórczości uległy zapomnieniu, a szerszej publiczności, zakładam, są zupełnie nieznane. Minimalistyczne, syntetyczne, zgeometryzowane, wynikające z tego, że najpierw był projektantem, ale także z wnikliwej obserwacji nowoczesnych trendów i kierunków artystycznych. Górowski umiejętnie rezonował artystycznie z tym, co działo się wówczas w projektowaniu graficznym na świecie i w Polsce. W jego pierwszych pracach widać wpływ op-artu, minimal artu oraz powojennego modernizmu opartego na doświadczeniu Bauhausu. Następnie artysta przeszedł przez okres rozmaitych poszukiwań, dotyczących zarówno strony artystycznej, jak i warsztatowej. Okresy poszukiwania oraz dojrzałości to lata wytężonej pracy, zyskiwania coraz większej rozpoznawalności, artystycznej „gry politycznej”. W tym czasie Górowski eksperymentował z różnymi materiałami, ale z całą pewnością podążał w stronę malarskości, której pozostał wierny do końca życia i która to w konsekwencji stała się jego znakiem rozpoznawczym. W ostatnim okresie twórczości artysta posługiwał się różnymi wcześniej wypracowanymi zabiegami formalnymi, które „spinał” malarskością. Twórczość tego okresu wydaje się delikatnie wtórna i jednak przewidywalna. Jego prace są wyważone, świetne technicznie i artystycznie, niemniej jednak brak w nich świeżości, tej typowej dla niego kreacji, poszukiwań charakterystycznych dla poprzednich etapów.

³⁶ Ibidem.

W 1968 roku Mieczysław Górowski rozpoczął swoją współpracę z Międzynarodowym Festiwalem Filmów Krótkometrażowych i kontynuował ją przez kilka lat, regularnie wygrywając konkursy na plakat do tego wydarzenia. Kombinatoryczne prace, które stworzył w latach 1968–1971, mają pionowy układ, są mocno projektowe, czytelne, syntetyczne i zgeometryzowane. Artysta wykorzystał w nich dźwięczną i szeroką paletę barw oraz drukowany font. Mówił: „Zawsze bawiło mnie osiągnięcie pewnych wartości wizualnych i treściowych poprzez łączenie plakatów w ciągi. Po prostu możliwość dokonywania rozmaitych kombinacji, dzięki którym obok wartości informacyjnej – miałem możliwość stwarzania kompozycji dekoracyjnych”³⁷.

Plakat do VII Ogólnopolskiego i V Międzynarodowego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie powstał w dwóch wersjach kolorystycznych – czerwonej i zielonej. W centralnej części czarnego tła został umieszczony jaskrawy kolorystycznie okrąg wykorzystujący zjawisko powidoków, z czarnym paskiem po środku, sugerującym taśmę filmową. Wyznaczył on poziomą oś symetrii koła i całej kompozycji. Górowski umieścił na nim wszystkie niezbędne informacje na temat wydarzenia, wykorzystując font *Univers 65*. Obie wersje plakatu były rozwieszane obok siebie, co tworzyło już nie pionowy, a poziomy, nowy obraz, który mógłby być „czytany” jako filmowy ornament, złożony z dominującego znaku sugerującego okrąg kinekopu projektora. Zaprojektowana przez Górowskiego forma nawiązuje do kół Wojciecha Fangora, wynika również z inspiracji autora, wśród których – jak już zostało to wspomniane – znalazły się op-art i minimal art.

Plakat do kolejnej edycji festiwalu z 1969 roku to kompozycja oszczędna, klarowna i wyrazista pod względem formy i koloru. Środek kompozycyjny wyznacza umieszczone na tle w kolorze magenty koło z szeroką czarną obwódką, która wychodzi z górnej i dolnej części poza jego ramy. Wnętrze koła zostało złożone z koncentrycznie nachodzących na siebie mniejszych, coraz bledszych kół, z których dwa czarne są ułożone w poziomie (i wraz z fragmentem obwódki tworzą liczbę 69). Ta geometryczna forma odwołuje się do powidoków wywołanych światłem projektora, natomiast czarna obwódka, na której artysta zlokalizował napisy *międzynarodowy* i *ogólnopolski*, to nawiązanie do taśmy filmowej. W górnej części plakatu znalazł się napis informujący o wydarzeniu, na potrzeby którego został stworzony obraz, w pięciu różnych

³⁷ Ibidem.

językach, a poniżej jeszcze jeden szeroki, czarny pas, na którym umieszczony został napis *Kraków 14–22.VI.1969*. Górowski uzyskał tu bardzo nowoczesny efekt, ze świeżością odniósł się również do czytelności sztuki projektowej wywodzącej się z Bauhausu. Jego pomysł na afisz był związany z wprowadzoną przez niego kombinatoryką plakatu. Ten również można było rozwieszać pojedynczo, uzyskując mocny wizualnie efekt, lub dodatkowo go wzmacniać poprzez ułożenie obrazów w układzie wertykalnym obok siebie – po dwa lub więcej. Dawało to wrażenie niekończąco wijącej się taśmy filmowej i ułożonych w równych odstępach okręgów kinematografu.

Plakat do X Ogólnopolskiego i VII Międzynarodowego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w 1970 roku wpisuje się we wcześniej ustaloną przez Górowskiego zgeometryzowaną i czytelną formę. Zachowując klasyczne zasady kompozycji, zgodnie z zasadą złotego podziału, w górnej części pracy artysta umieścił dwie wstęgi taśmy filmowej – czerwoną i zieloną – z powtarzającym się napisem, stanowiącym skrót nazwy wydarzenia: *FFK*. Taśmy, przeplatając się, tworzą dwukolorowe okręgi. Poniżej znalazł się duży, drukowany, biały napis: „X OGÓLNOPOLSKI VII MIĘDZYKINOWY FESTIWAL FILMÓW KRÓTKOMETRAŻOWYCH KRAKÓW 30.5–7.6. 1970”. Na samym dole plakatu nazwa wydarzenia została rozpisana w czterech językach. Górowski tak zaprojektował plakat, by każdy pojedynczy egzemplarz był mocnym znakiem w swym przekazie i mógł istnieć samodzielnie. Jednak obraz zdecydowanie nabierał siły, gdy układano obok siebie wiele jego egzemplarzy. Wówczas tworzyły one niezwykle rytmiczny i ciągły ornament dwóch przeplatających się taśm filmowych. Górowski, mimo niebywale oszczędnych środków artystycznego wyrazu, uzyskał bardzo silnie ekspresyjny obraz.

I w końcu w 1971 roku, projektując plakat na potrzeby festiwalu, artysta porzucił formę koła i wyciszył paletę barw. Zachowując układ pionowy pracy, podzielił jej płaszczyznę na szereg małych prostokątów, w które wpisał literę *K*, nawiązując do miejsca wydarzenia – Krakowa – i typu wydarzenia, czyli przeglądu filmów krótkometrażowych. Przedstawienie utrzymane w szarościach i brązach zostało przełamane nasyceniem kolorystycznym i żółtym akcentem, które pojawiły się w centrum przedstawienia – to ewidentne nawiązanie do Miasta Królewskiego. Z historycznego punktu widzenia w tym projekcie Górowski odniósł się do symbolu Krakowa, jakim są drzwi katedry krakowskiej. W późniejszych latach artysta wykonywał jeszcze plakaty dla Festiwalu, ale przyjęły one zupełnie inną formę, zdecydowanie bardziej

malarską. Wymienione plakaty są istotne, ponieważ rozpoczynały „przygodę” Górowskiego z plakatem w ogóle:

Na początku brałem udział w różnych konkursach na plakat, a te konkursy były związane raczej z tematyką społeczną. Były też konkursy na plakat o tematyce kulturalnej, ale było ich mniej. Wtedy moim największym sukcesem było wygranie pięć razy z rzędu konkursu na plakat dla Krakowskiego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych, który w tamtym okresie był wielkim wydarzeniem dla Krakowa. Pierwszy raz wystartowałem tuż po studiach, to była ósma edycja festiwalu. I wygrałem. To mnie ogromnie zachęciło, żeby uprawiać tę dyscyplinę sztuki³⁸.

Dodajmy, że Górowski był w tej dziedzinie rekordzistą, ponieważ zaprojektował plakaty do pięciu edycji festiwalu³⁹.

W 1983 roku artysta wykonał projekt do 20. edycji wydarzenia. Stworzył dwa plakaty w układzie horyzontalnym, wykorzystując zasadę kombinatoryki i możliwość odwrócenia prac do góry nogami. Po prawej stronie pierwszego plakatu, na jasnobrązowym tle umieścił dłoń w czerwonej rękawiczce trzymającą rozwiniętą taśmę filmową. Dopełnienie stanowiły odręczne napisy artysty: „20. Międzynarodowy Festiwal Filmów Krótkometrażowych / Kraków / 28–31.10.1983”, umieszczone w górnym prawym rogu kompozycji oraz w dolnym lewym zapisane do góry nogami. Drugi plakat był analogiczny, tyle że dłoń osłonięta została białą rękawiczką i znalazła się po lewej stronie kompozycji. Również w tym wypadku Górowski umieścił informacje zapisane charakterystyczną dla niego „pisanką”: „20. Ogólnopolski Festiwal Filmów Krótkometrażowych / Kraków / 28–31.10.1983”. Zaprojektowane przez artystę plakaty ponownie mogły funkcjonować autonomicznie, odnosząc się do poszczególnych konkursów mieszczących się w ramach jednego wydarzenia festiwalowego. Prace można było jednak układać także obok siebie, tworząc tym samym nowy przekaz i obraz: dłoni, które wspólnie trzymają rozwiniętą kliszę filmową. Można go było również odwrócić do góry nogami, wówczas zmieniał się sposób trzymania taśmy filmowej, a napisy stanowiły jedną całość.

³⁸ 50 lat Krakowskiego Festiwalu Filmowego w plakacie, „2+3D”, 31.05.2010, <https://2plus3d.pl/artykuly/50-lat-krakowskiego-festiwalu-filmowego-w-plakacie> (dostęp 14.10.2019).

³⁹ 50. KFF – Wystawa Plakatów, <https://www.krakowfilmfestival.pl/50-kff-wystawa-plakatow/> (dostęp 14.10.2019).

Plakaty do tego festiwalu mają charakter przejściowy – zastosowano w nich kombinatorykę, a jednocześnie wyraźny element przedstawiający (rękę).

Prace z późniejszego, dojrzałego okresu twórczości artysty określane są jako malarskie. Górowski posługiwał się w ich tworzeniu techniką realistyczną. Tworzył obrazy i dopełniał je pismem malowanym odręcznie pędzlem. Za pomocą charakterystycznego modelunku światłocieniowego budował na plakacie trzeci wymiar, nawiązując do przestrzeni – głównie – teatru. Większość dzieł komponował na czarnym tle, a zastosowane rekwizyty czy postacie wydobywał mocnym światłem reflektora. Z tego powodu mówi się, że jego plakaty to sceny, na których rozgrywa się teatr trwający zawsze. I w końcu malarstwo plakatowe Górowskiego tworzyło swoją paletę barw, w której przeważały brązy. To też nieprzypadkowe, bo w ten sposób artysta symbolicznie umieszczał swoje plakaty-obrazy w tradycji sztuki dawnej, hołdując twórczości dawnych mistrzów. Choć pod względem formalnym plakaty te były realistyczne, ponieważ umieszczono na nich istniejące w rzeczywistości przedmioty/rekwizyty i postaci, to ich końcowy układ był już nierzeczywisty, umowny, dotykał surrealizmu. Twórczość Górowskiego można porównać do sztuki mistrzów surrealizmu mimetycznego, zwłaszcza metafizycznego, takich jak Giorgio de Chirico czy Paul Delvaux. Wymienieni artyści tworzyli swoje obrazy techniką realistyczną, budując świat nierzeczywisty, świat marzeń sennych lub halucynacji. I oni, i Mieczysław Górowski wpisują się w tak zwany realizm fantastyczny czy metaforyczny. Jego surrealizm to: „produkt uboczny zbudowanej w sposób bardzo przemyślany metafory plastycznej, wiernie obrazującej idee plakatu”⁴⁰. Artysta nie poszukiwał jakiegoś jednego, własnego znaku, dzięki któremu jego twórczość byłaby rozpoznawalna. Mimo to jego plakaty niezależnie od podejmowanego tematu są unikatowe, właśnie dzięki kolorowi, fakturze czy malarskości pojawiającej się w pewnym momencie w jego twórczości.

W 1989 roku magazyn „Art & Business” postanowił zamieścić ranking polskich twórców plakatu. Na prośbę redakcji magazynu Zdzisław Schubert podjął się ułożenia takiej listy. Ze względów oczywistych stworzył dwie: pierwsza odnosiła się do twórców działających w latach 1945–1988, w tym tworzących zjawisko polskiej szkoły plakatu z lat 1952–1964; na drugiej

⁴⁰ T. Gryglewicz, *Plakaty Mieczysława Górowskiego i Władysława Pluty*, w: *Z jednej matki. Mieczysław Górowski. Władysław Pluta. Plakaty*, Kraków 2000.

znalazły się nazwiska najbardziej znaczących twórców aktywnych artystycznie po 1989 roku. Mieczysław Górowski znalazł się w pierwszej dziesiątce drugiej listy⁴¹. Może to tłumaczyć, dlaczego Edmund Lewandowski, właściciel wydawnictwa Visual Studio, zwrócił się do niego z prośbą, by stworzył kilka plakatów filmowych, mimo że artysta zajmował się głównie plakatem teatralnym. Firma Lewandowskiego rozpoczęła działalność od zamówienia i wydania serii plakatów artystycznych do wybranych filmów. Prace te były przeznaczone do sprzedaży w obiegu głównie kolekcjonerskim. Ze względu na ówczesną sytuację gospodarczą kraju po transformacji 1989 roku wydawca był zmuszony szukać konkretnych zleceniodawców chętnych zamówić takie plakaty. Z tego powodu doszło do współpracy z Fundacją Sztuki Filmowej założoną przez Romana Gutka, specjalizującą się w ambitnym, autorskim kinie prezentowanym w sieci kin studyjnych w całym kraju. W ten sposób została choć na chwilę przywrócona tradycja polskiego artystycznego plakatu filmowego. Realizacje te – tworzone do filmów zagranicznych i polskich – były zamawiane u najwybitniejszych polskich plakacistów. Prace trafiły do obiegu kolekcjonerskiego dosłownie na całym świecie, ale także na chwilę tam, gdzie było ich pierwotne miejsce, czyli na ulicę. Warto zaznaczyć, że bardzo często reżyserzy wybranych przez Lewandowskiego i Gutka filmów nie mieli wiedzy, że taki plakat powstawał, przy czym bywało też tak, że to on właśnie stawał się główną reklamą filmu. Najczęściej jednak reżyserzy dowiadawali się o istnieniu plakatu artystycznego z dużym opóźnieniem, sporadycznie natomiast brali czynny udział w tworzeniu takiej grafiki.

W 1990 roku Mieczysław Górowski – w ramach wspomnianej współpracy z Visual Studio – zaprojektował plakat do filmu *Ostatni Cesarz* Bernarda Bertolucciego, za który w tym samym roku otrzymał wyróżnienie Klubu Kolekcjonerskiego. Wielkość tytułowego ostatniego cesarza jest w dziele reprezentowana przez pomnik, który wnika głęboko w ziemię. W latach następnych Górowski wykonał zdecydowanie bardziej malarskie pod względem formalnym plakaty do filmów *Europa, Europa* (1991) i *Olivier, Olivier* (1993) Agnieszki Holland oraz do obrazu Feliksa Falka *Koniec gry* (1991).

Holland w krótkiej korespondencji dotyczącej twórczości Górowskiego i tych dwóch projektów napisała: „Wspaniały artysta, zrobił (było to już bardzo dawno temu, ale dobrze pamiętam) plakaty do dwóch moich filmów na

⁴¹ Z. Schubert, *Plakat polski – listy rankingowe*, „Art & Business” 1989, nr 1, s. 21.

polski rynek. Ten do *Europy, Europy* był najlepszym plakatem tego filmu *world wide* i zdobił ściany wielu biur i domów w Los Angeles [...]. Niestety nie zachowała się żadna prywatna korespondencja w związku z tymi projektami⁴².

Praca inspirowana filmem *Europa, Europa* przedstawia tors muskularnego młodzieńca, na którego lewym ramieniu znajduje się opaska z hitlerowską swastyką. Jego głowa z dziecięcą twarzą, przerażonymi oczami i narysowaną na czole gwiazdą Dawida jest schowana głęboko w ciele, jakby została wchłonięta przez klatkę piersiową. To niemal dosłowne przedstawienie historii młodego chłopca Sally'ego Perela, który – żeby przetrwać w czasie wojny – udawał Aryjczyka, ukrywając swoje prawdziwe pochodzenie. Los zakpił z bohatera, umieszczając go w szeregach Hitlerjugend. Górowski przełożył na język obrazu zasadniczą kwestię, która została podniesiona przez Holland: chęć przetrwania w czasach Holocaustu. Można tu również dostrzec zjawisko ketmanu (wprowadzonego do polskiej kultury za sprawą Czesława Miłosza), czyli konformistycznego dostosowania się do jakiejś sytuacji – które nie musi być wcale wynikiem przymusu, lecz wyboru – po to, by uratować to, co bardzo cenne, czyli życie jednostki⁴³. Tę kwestię lepiej jednak pozostawić bez jednoznacznego komentarza. Plakat Mieczysława Górowskiego jest nośny i mocny w swoim wyrazie. To jedna z tych prac, która „po cichu krzyczy” za sprawą lapidarnej formy i ograniczonej, ale kontrastowej palety barw, a w tym przypadku również za sprawą treści, którą niesie ze sobą. Być może historiom dotyczącym Holocaustu łatwiej o głośny odbiór, a obraz namalowany przez Górowskiego jest tylko dla niej ramą. Obraz Agnieszki Holland otrzymał bardzo prestiżową nagrodę Złotego Globu dla najlepszego filmu zagranicznego, a także nagrodę krytyki nowojorskiej, nagrodę krytyki bostońskiej i kilka pomniejszych wyróżnień. Warto o tym wspomnieć, ponieważ przyczyniło się to do wzmózonego zainteresowania obrazem graficznym. Między innymi z tego powodu Agnieszka Holland, jak sama wyraziła się w korespondencji e-mailowej, musiała dowozić kolejne egzemplarze plakatu do USA, m.in. do Los Angeles.

⁴² Korespondencja e-mailowa z A. Holland, 11.01.2020.

⁴³ J. Majmurek, *pozytywny ketman. O filmie Europa, Europa z Cezarym Michalskim rozmawia Jakub Majmurek*, w: *Holland. Przewodnik Krytyki Politycznej*, oprac. zbiorowe, Warszawa 2012, s. 154.

Drugi plakat powstał do filmu *Olivier, Olivier*, również w reżyserii Agnieszki Holland – filmu, który był jej pierwszą w pełni francuskojęzyczną realizacją. Pomysł na niego zrodził się po przeczytaniu artykułu o dziecku, które zaginęło w jednej z francuskich wsi. Prawdziwość wydarzeń nie ma tu jednak większego znaczenia, stanowiły one bowiem zaledwie pretekst do zrealizowania współczesnego filmu o tematyce rodzinnej, do poruszenia kwestii odwiecznego konfliktu pokoleń, niemożności wypełniania przez rodziców ich roli, samotności, braku zrozumienia wśród najbliższych osób i w końcu nieumiejętności pogodzenia się z nieszczęściem. Górowski w swoim plakacie odniósł się do dwóch momentów determinujących filmową historię. Poziome pole obrazowe wypełniało falujące na wietrze złote zboże, dzięki czemu symbolicznie nakreślone zostało miejsce dramatu – francuska wieś. Pośrodku łanu zboża artysta „wyciął” dziurę w kształcie drzwi. Postać znikająca w rozpościerającej się za nimi czarnej otchłani – niewidoczna już dla odbiorcy – żegna się z nim symbolicznym gestem dłoni. W ten sposób Górowski nawiązał do pierwszego kluczowego momentu historii – zaginięcia dziecka. Natomiast za linią horyzontu, obok zachodzącego słońca artysta namalował wyłaniającą się zza niego drugą dłoń. W lapidarny sposób zobrazował odnalezienie się chłopca po kilku latach. Malarski plakat Górowski dopełnił charakterystyczną dla niego „pisanką”. Agnieszka Holland podsumowała jego pracę w ten sposób: „[plakat – przyp. K.G.] do »Oliviera Oliviera« był trochę mniej wyrazisty, ale też bardzo dobry. Wyraźny osobisty styl, a jednocześnie duża skrótowość, symbolika wymowna, ale nie płasko jednoznaczna. Najlepsza tradycja polskiej szkoły plakatu”⁴⁴.

Można polemizować ze zdaniem reżyserki odnośnie do wyrazistości zaprojektowanego przez Górowskiego plakatu. Tym bardziej że artysta posłużył się tu dźwięczną paletą barwną – żółcieniami, intensywnymi czerwieniami, w niewielkim stopniu złamaną czernią liter i części rozpościerającej się za otwartymi drzwiami. Być może forma pracy jest mało skondensowana i odbiega ze względu na swoją malarskość od typowej graficznej formuły plakatu.

Górowski stworzył również plakat do filmu *Koniec gry* Feliksa Falka, który reżyser określił dość kolokwialnie jako: „fajny”⁴⁵. Niezależnie od banalności tego stwierdzenia trzeba przyznać rację twórcy – rzeczywiście plakat taki jest. Malarsko ukazuje dwie twarze: jedną męską, malującą pędzlem trzymany

⁴⁴ Korespondencja e-mailowa z A. Holland, op. cit.

⁴⁵ Korespondencja e-mailowa z F. Falkiem, 2.02.2020.

w dłoni usta na drugiej, kobiecej. Tak naprawdę „płeć” obu twarzy jest tu jedynie zasugerowana, ponieważ widać tylko oko na jednej oraz intensywnie czerwone usta na drugiej z nich. To symboliczna aluzja do treści filmu, w którym sedno stanowią relacje między kobietą a mężczyzną oparte na szantażu.

Na zlecenie Visual Studio Górowski wykonał także plakat do filmu *Niech gra muzyka* Andrzeja Barańskiego, wykorzystując zabieg dziurawienia. Obraz ten składa się z sześciu nowel opowiadających losy prowincjonalnych muzykantów. Są to opowieści o wędrownym bębniarzu, mającym władzę nad ogniem (*W ogniu urodzony*), kiepskim muzyku, który dostał instrument (*Diabelskie skrzypce*), mężczyźnie powracającym do młodzięcych marzeń o byciu muzykiem (*Basista*), rodzinnej kapeli, która ma zatarg z psami (*Psia muzyka*), oraz o klawecisie, który popadł w kłopoty ze względu na swoje niepoprawne umiłowanie do snu (*Śpiący klawecista*). Ostatnia historia (*Ognisty ogon*) poświęcona jest bębniarzowi, który odszedł, zostawiwszy po sobie bęben cieszący się niezwykłą, dwuznaczną sławą. W każdej z tych historii, których jednym z motywów jest muzyka i muzykowanie, pojawia się też zło, wynikające z nieroztropności czy braku pokory. Górowski zobrazował je, symbolicznie wycinając w plakacie dziurę w kształcie głowy diabła. Wybrał również historię o skrzypcach i ustanowił z nich drugi motyw, który nieśmiało wyłania się z tej dziury.

Plakatem filmowym wykonanym przez Górowskiego na zlecenie Apollo Film jest praca do filmu Krzysztofa Zanussiego z 2000 roku *Życie jako śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową*. Autor przygotował plakat wartościowy, którego niemal całą powierzchnię zajmuje widziane z góry szpitalne łóżko. Na nim leży w miłosnym uścisku młoda para kochanków. Po drugiej stronie łóżka widać natomiast na wpół przykrytą głowę leżącego na wznak, najprawdopodobniej już martwego Tomasza. Krzysztof Zanussi nie wiedział o powstaniu tego plakatu:

Kompletnie nie mam o tym pojęcia ani wpływu, bo to gdzieś ktoś za nas decydował. Często bywało, że był plakat na Polskę i na zagranicę. Te plakaty polskie w ogóle były czymś niezwykłym, one nie miały charakteru komercyjnego. To była okazja, żeby udekorować miasto z okazji mojej premiery jakimś dziełem plastycznym, które wisi na płocie. Tak to się wtedy formuowało⁴⁶.

⁴⁶ Fragment rozmowy telefonicznej przeprowadzonej z K. Zanussim, 14.01.2020.

Mieczysław Górowski był również autorem plakatu do niemieckiego filmu dokumentalnego *Absolut Warhola* Stanisława Muchy, w którym pokazane zostały początki działalności twórczej króla pop-artu. Artysta posłużył się w swojej pracy motywem maski w kształcie rulonu z wyciętymi niewielkimi, okrągłymi otworami na oczy i z burzą białych, prostych włosów wprost nawiązujących do fryzury malarza. Drugim filmem Muchy, do którego artysta stworzył plakat, było *Die Mitte*. Reżyser próbuje w nim odpowiedzieć na pytanie, gdzie znajduje się geograficzny środek Europy, tym bardziej że kilkanaście miejscowości przypisuje sobie zaszczyt bycia prawdziwym jej centrum. Wobec tego Stanisław Mucha postanawia go znaleźć. Mieszkańcy austriackiego Braunau rzekomo mieszkają w sercu Europy. Podobnie twierdzą ci, którzy zamieszkują słowackie Krahule. W polskim miasteczku Piątek ktoś mówi, że środek w tajemniczy sposób zaginął. Natomiast w Rachowie na Ukrainie, który już od 1887 roku oficjalnie czyni honory środka Europy, spotykamy ostatniego chasyda, kupującego gazetę zatytułowaną „Środek Europy”. Górowski przedstawił na plakacie połówkę ukruszonej wydmuszki, w którą włożył jeszcze dwie kolejne, tyle że coraz mniejsze, tworząc jajeczną matrioszkę. W ostatniej najmniejszej umieścił czerwoną kulkę, która niejako „spadła” z umieszczonego powyżej napisu *Europa*.

Na sam koniec warto przedstawić jeszcze jedno działanie twórcze Mieczysława Górowskiego w dziedzinie ilustracji filmowej. Wśród najbliższej rodziny i przyjaciół krąży historia o tym, że znany hollywoodzki reżyser Georg Lucas, twórca *Star Wars*, zwrócił się listownie do Mieczysława Górowskiego z prośbą o zaprojektowanie okładki do jego debiutu filmowego *THX 1138* na nośniku VHS. Co ciekawe, nawet biorąc pod uwagę renomę reżysera, artysta nie nadał temu zamówieniu szczególnego znaczenia. Poza reprodukcjami czarno-białego i graficznego projektu nie zachowały się żadne inne materiały, w tym wspomniany list. Wprawdzie Lucas nie był wtedy jeszcze znany, ale zaryzykuję stwierdzenie, że gdyby nawet chodziło o *Star Wars*, Górowski nie przyjąłby zamówienia. Nie wynikało to z jego ignorancji, lecz raczej z postawy życiowej i funkcjonowania poza tzw. mainstreamem.

* * *

Mieczysław Górowski był charakterystycznym twórcą, który stworzył swoją indywidualną stylistykę i swoisty rodzaj plakatu polegający na błyskotliwym połączeniu malarskości i lapidarności. W sposób oryginalny posługiwał się

wizualną metaforą oraz rozmaitymi zabiegami formalnymi polegającymi na przykład na częściowym odkrywaniu lub zakrywaniu figur obrazu. Artysta prowadził inteligentną grę z widzem, wciągał go w surrealistyczny świat swoich obrazów. Jak pisał Stanisław Tabisz: „zaciekawiony widz rozwiązywał, oglądając plakat, jakąś szaradę, jakąś intrygę i do końca nie był pewny, czy wszystko, co widzi, jest z przymrużeniem oka, czy jest jakąś poważną tajemnicą”⁴⁷.

Z całą pewnością Mieczysław Górowski w dziedzinie sztuki plakatu odniósł sukces. Za swoją twórczość był doceniany, otrzymał wiele prestiżowych nagród na całym świecie. Jednak przede wszystkim wykonał rzecz najtrudniejszą, jaką stawia przed artystą sztuka – pozwolił sobie odnaleźć własną artystyczną przestrzeń, w której pozostał sobą, ale także udało mu się odkryć samego siebie. Przy czym był to proces. Plakaty filmowe, które stworzył, są świadectwem tego procesu – najpierw szukania własnego stylu, a potem dojrzałości mistrza.

Bibliografia

- Gryglewicz Tomasz, *Plakaty Mieczysława Górowskiego i Władysława Pluty*, w: *Z jednej matki. Mieczysław Górowski. Władysław Pluta. Plakaty*, red. K. Dydo, Galeria Sztuki Prymat, Kraków 2000.
- Górowski Mieczysław, *Ten król jest nagi... O sozologicznym podejściu do projektowania*, „Wiadomości IWP–Design” 1987, nr 3.
- Hołobut Agata, *Drzwi do plakatu. Mieczysław Górowski rozmawia z Agatą Hołobut*, Universitas, Kraków 2009.
- Holland. *Przewodnik Krytyki Politycznej*, oprac. zbiorowe, Krytyka Polityczna, Warszawa 2012.
- Kępiński Antoni, *Autoportret człowieka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.
- Krupiński Janusz, *Nauczyciele*, w: idem, Z. Schubert, M. Pawłowski, *Mieczysław Górowski. Plakaty/Posters 1968–2003*, Kraków 2004.
- Majmurek Jakub, *Pozytywny ketman. O filmie Europa, Europa z Cezarym Michalskim rozmawia Jakub Majmurek*, w: *Holland. Przewodnik Krytyki Politycznej*, oprac. zbior., Krytyka Polityczna, Warszawa 2012.
- Mieczysław Górowski*, „IDEA Magazine” 1993, nr 9(240).
- Mroszczak Józef, *Wstęp*, w: *I Międzynarodowe Biennale Plakatu* [katalog wystawy], Warszawa 1966.
- Schubert Zdzisław, *Plakat polski – listy rankingowe*, „Art & Business” 1989, nr 1.

⁴⁷ S. Tabisz, wypowiedź pisemna na temat twórczości M. Górowskiego, Kraków (marzec) 2020.

Serwatowski Władysław, *Plakat teatralny jako sztuka i dokumentacja*, w: *Plakaty Teatru Narodowego* [katalog wystawy], Biuro Wystaw Artystycznych w Szczecinie, Szczecin 1983.

Wallis Aleksander, *Wstęp*, w: *Biennale Plakatu Polskiego* [katalog wystawy], Katowice 1968.

Materiały wideo

Górowski, reż. Raymond Vézina, UQAM, Montereal 1993, archiwum domowe artysty.

Materiały niepublikowane

Archiwum domowe artysty (konspekty wykładów, notatki, materiały niepublikowane), b.r.

Korespondencja e-mailowa z Agnieszką Holland, 11.01.2020.

Korespondencja e-mailowa z Feliksem Falkiem, 2.02.2020.

Rozmowa z dyrekcją Szkoły Podstawowej im. Marii Konopnickiej w Miłkowej, październik 2019.

Rozmowa z Krzysztofem Zanussim, 14.01.2020.

Rozmowa ze Zdzisławem Schubertem, kierownikiem Galerii Plakatu MN w Poznaniu, luty 2020.

Rozmowa z Krzysztofem Dydą, właścicielem Galerii Plakatu w Krakowie, 8.06.2020.

Szwaja Anna, *Projekt publikacji wybranych prac studentów Projektowania Alternatywnego na Wydziale Form Przemysłowych Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Idee i cele w programie nauczania Pracowni Projektowania Alternatywnego* [rozprawa doktorska napisana pod kier. prof. M. Dziedzic, ASP im. Jana Matejki w Krakowie], Kraków 2014.

Wypowiedź pisemna Stanisława Tabisza, marzec 2020.

Wywiad z Mieczysławem Górowskim, niepublikowany maszynopis, b.r.

Ziębliński Andrzej, *Ocena pracy twórczej oraz dydaktycznej adj. II st. Mieczysława Górowskiego sporządzona w związku z postępowaniem o nadanie tytułu naukowego – profesora sztuk pięknych wszczętym przez Radę Wydziału Form Przemysłowych ASP w Krakowie*, Kraków 10.03.2001 [maszynopis], archiwum domowe artysty.

Źródła internetowe

50 lat Krakowskiego Festiwalu Filmowego w plakacie, „2+3D” 31.05.2010, <https://2plus3d.pl/artykuly/50-lat-krakowskiego-festiwalu-filmowego-w-plakacie> (dostęp 14.10.2019).

50. KFF – Wystawa Plakatów, <https://www.krakowfilmfestival.pl/50-kff-wystawa-plakatotw/> (dostęp 14.10.2019). Klag Marcin, *Wydział Form Przemysłowych – atlas postaci* [rozprawa doktorska napisana pod kier. prof. W. Pluta], ASP im. Jana Matejki w Krakowie, Kraków 2014, https://issuu.com/marcin.klag/docs/atlas_praca_teoretyczna_internet (dostęp 12.10.2024).

Klag Marcin, *Wydział Form Przemysłowych – atlas postaci* [rozprawa doktorska napisana pod kier. prof. W. Pluty], ASP im. Jana Matejki w Krakowie, Kraków 2014, https://issuu.com/marcin.klag/docs/atlas_praca_teoretyczna_internet (dostęp 12.10.2024).

Mieczysław Górowski's Film Posters in the Context of the Artist's Work

The content of this article is based on the research carried out for the resulting dissertation on the work of Mieczysław Górowski (doctoral thesis defended at the Institute of Art Sciences, Faculty of Humanities, John Paul II Catholic University of Lublin). The article refers to a small section of the artist's oeuvre, namely film posters. It should be emphasized that the following article is the first study of Mieczysław Górowski's film posters. While preparing to write both my doctoral thesis and the present article, I have carefully read widely available academic publications, which are few in number and selectively related mainly to the artist's poster art, as well as articles published in professional magazines on art and design or in the daily press and exhibition catalogues. What gave me the opportunity for a new and fresh look at the artist's work, was the unlimited access to the artist's family archive, and the materials found therein were used for the first time.

The article presents a brief description of Mieczysław Górowski as an artist, his technique and the area of his work, which is the poster, including film poster. The text is also supplemented by the statements concerning this art by the author himself, and the people associated with him both professionally and privately.

Keywords: poster, film poster, Academy of Fine Arts in Cracow, design, graphic design

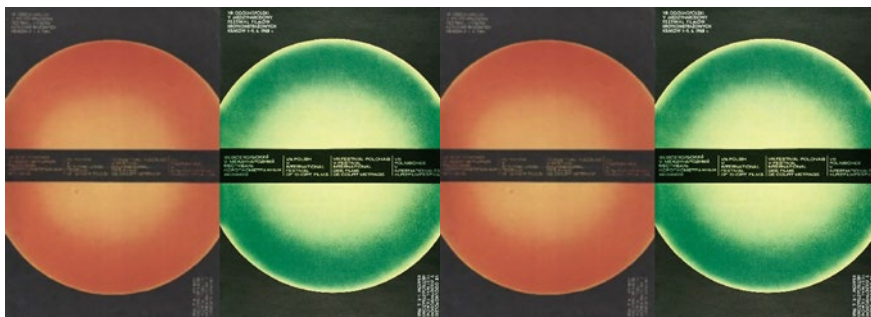
Słowa kluczowe: plakat, plakat filmowy, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, dizajn, grafika projektowa

Data przesłania tekstu: 4.09.2023

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 10.04.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 15.06.2024

Aneks z ilustracjami



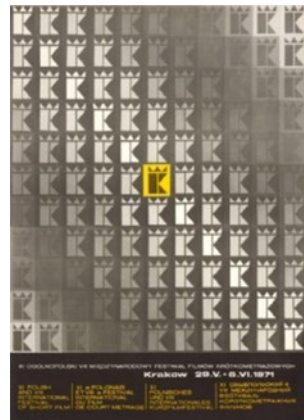
Il. 1-2. Mieczysław Górowski, *VIII Ogólnopolski i V Międzynarodowy Festiwal Filmów Krótkometrażowych Kraków, 1968*, offset barwny, archiwum prywatne



Il. 3. Mieczysław Górowski, IX Ogólnopolski i VI Międzynarodowy Festiwal Filmów Krótkometrażowych Kraków 14–22.06.1969, 1968, offset barwny, archiwum prywatne



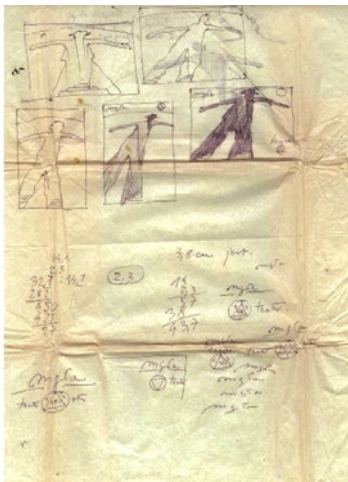
Il. 4. Mieczysław Górowski, X Ogólnopolski i VII Międzynarodowy Festiwal Filmów Krótkometrażowych Kraków 1970, 1969, offset barwny, archiwum prywatne



Il. 5. Mieczysław Górowski, XI Ogólnopolski i VIII Międzynarodowy Festiwal Filmów Krótkometrażowych Kraków 1971, 1970, offset barwny, archiwum prywatne



Il. 6-7. Mieczysław Górowski, 20 Międzynarodowy Festiwal Filmów Krótkometrażowych Kraków 1983, 1982, offset barwny, archiwum prywatne



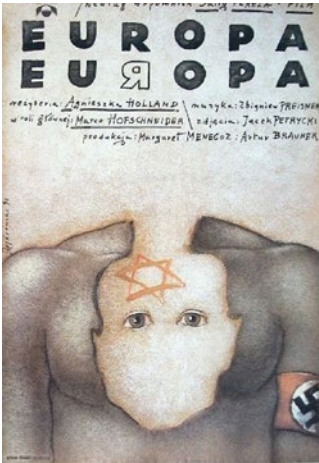
Il. 8. Mieczysław Górowski, szkice i notatki do plakatu *Ostatni cesarz*, 1988, długopis na kartce, dziennik zamówień artysty, archiwum prywatne



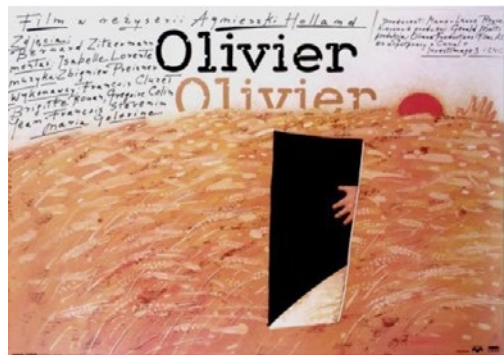
Il. 9. Mieczysław Górowski, szkic do plakatu *Ostatni cesarz*, 1988, tempera na tekturze, archiwum prywatne



Il. 10. Mieczysław Górowski, *Ostatni cesarz* (film USA reż. Bernardo Bertolucci), 1990, offset barwny, archiwum prywatne



Il. 11. Mieczysław Górowski, *Europa, Europa* (film niemiecki, reż. Agnieszka Holland), 1991, offset barwny, archiwum prywatne



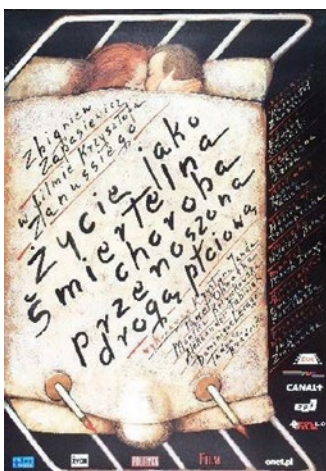
Il. 12. Mieczysław Górowski, *Olivier, Olivier* (film francuski, reż. Agnieszka Holland), 1991, offset barwny, archiwum prywatne



Il. 13. Mieczysław Górowski, *Koniec gry* (film polski, reż. Feliks Falk), 1991, offset barwny, archiwum prywatne



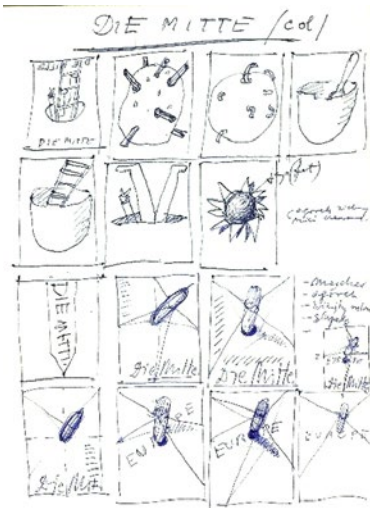
Il. 14. Mieczysław Górowski, *Niech gra muzyka* (film polski, reż. A. Barański), 2000, offset barwny, archiwum prywatne



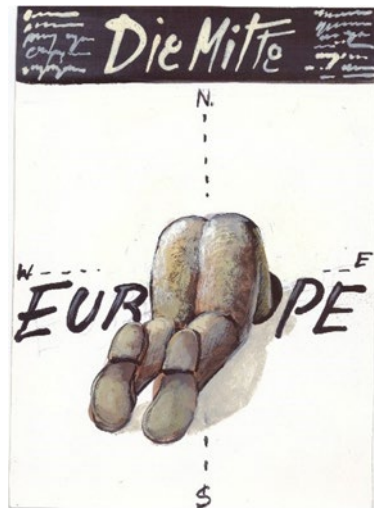
Il. 15. Mieczysław Górowski, *Życie jako śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową* (film polski, reż. K. Zanussi), 2000, offset barwny, archiwum prywatne



Il. 16. Mieczysław Górowski, *Absolut Warhola*, (film niemiecki, reż. Stanisław Mucha), 2001, offset barwny, archiwum prywatne



Il. 17. Mieczysław Górowski, szkice do plakatu *Die Mitte*, 2004, długopis na kartce, dziennik zamówień, archiwum prywatne



Il. 18. Mieczysław Górowski, szkic do plakatu *Die Mitte*, 2004, tempera na tekturze, archiwum prywatne



Il. 19. Mieczysław Górowski, szkic do plakatu *Die Mitte*, 2004, tempera na tekturze, archiwum prywatne



Il. 20. Mieczysław Górowski, *Die Mitte* (film niemiecki, reż. Stanisław Mucha, 2004, offset barwny, archiwum prywatne)



Il. 21. Mieczysław Górowski, projekt okładki do filmu *THX 1138* Georga Lucas, 1971 (?),
archiwum prywatne

NIEOCZYWISTE...? WYBRANE PLAKATY ANDRZEJA PĄGOWSKIEGO DO POLSKICH FILMÓW FABULARNYCH O ARTYŚCIE I SZTUCE

IWONA GRODŹ

Polskie Towarzystwo Komunikacji Społecznej
Polish Communication Association
iwogrodz@amu.edu.pl
ORCID 0000-0003-0151-6909

„Funkcją sztuki jest wyrażanie uczucia
i przekazywanie zrozumienia”

Herbert Read¹

Wstęp

Plakat filmowy to skrócona intelektualna i estetyczna relacja z filmu, która jest jak „kropla soku wyciśnięta z filmowego owocu”². Bardzo często koncepcja graficzna afisza artystycznego to nie jeden obraz, ale cały ich zespół – łączą się one ze sobą, wchodzą w rozmaite związki i interakcje³. Rozumienie przekazu zaszyfrowanego na plakacie, w jego warstwie językowej oraz ikonicznej, odbywa się na trzech poziomach: zrozumienia przekazu słownego, denotacji oraz konotacji obrazów. Choć „aksjomatem w dziedzinie plakatu jest działanie obrazem”⁴, istotnym jego elementem jest też przekaz słowny (paratekst), który dany jest oglądającemu od razu, w całości⁵. W procesie

¹ H. Read, *Sens sztuki*, przeł. K. Tarnowska, Warszawa 1982, s. 218.

² Zob. A. Biała, *Literatura i plakat. Korespondencja sztuk*, Kielce 2021, s. 134.

³ W przypadku pisania o plakatach często używa się pojęcia analiza multimodalna. *Multimodalność* – „definiowana jest jako użycie i kombinacja różnych kategorii semiotycznych – języka, rozmieszczenia graficznego (designu), zdjęć, filmów, kolorów itp. Przy czym kategorie te mogą się wzajemnie wzmacniać, uzupełniać lub być uporządkowane hierarchicznie” (H.J. Bucher, *Rozumienie multimodalne lub recepcja jako interakcja. Teoretyczne i empiryczne podstawy systematycznej analizy multimodalności*, w: *Lingwistyka mediów. Antologia tłumaczeń*, red. R. Opiłowski, J. Jarosz, P. Staniewski, Wrocław–Dresden 2015, s. 88).

⁴ A. Smyczyńska, *Plakat filmowy jako forma komunikacji marketingowej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura II” 2011, nr 103, s. 115.

⁵ „Niezależnie od treści przesłania czy metody transmisji informacji literalnictwo świadczy o nabytej kulturze plastycznej. Umiejętności w zakresie kompozycji idą tu w parze z dyscypliną

nadawania znaczeń wykorzystuje się różne kody semiotyczne⁶, jednocześnie pamiętając o tym, że mimo wszystko plakat jest zjawiskiem stypizowanym, a to „skonwencjonalizowanie jest pomocne w budowaniu jasnego przesłania reklamowego. Konstruowania potrzeby i obietnicy”⁷. Jest to zagadnienie frapujące, gdyż ciągle część badaczy twierdzi, że badania, analizy interakcji kodów semiotycznych w tekście kultury, tworzą w polskiej myśli naukowej lukę badawczą⁸. Nie do końca można się z tym zgodzić. Tym bardziej, gdy przywoła się prace, które są tej tematyce poświęcone⁹.

Plakat to ponadto swoisty metakomunikat, kodowany w głębi, na dwóch lub trzech poziomach. Dlatego pisząc o plakacie filmowym, trzeba pamiętać o synergicznym ujęciu trzech instancji nadawczych – trzech autorów-artystów, którymi są artysta-autor pierwowzoru literackiego, artysta-reżyser, artysta-plakacista. Nie można również zapomnieć o trzech poziomach wypowiedzi artystycznej¹⁰ oraz o sposobach ich docierania do odbiorcy na wszystkich poziomach komunikatu artystycznego.

i rygiorem intelektualnym. Niepisaną zasadą harmonii plakatu jest współbrzmienie tych dwóch elementów, znalezienie odpowiedniej proporcji, zestrojenie kilku odmian liter, ich wielkości, barwy, efektów specjalnych etc.” (M. Knorowski, *Efekt zwierciadlany*, w: *Pierwsze półwiecze polskiego plakatu 1900–1950*, red. P. Rudziński, Lublin 2009, s. 243).

⁶ R. Iedema, *Multimodalna analiza dyskursu: Resemiotyzacja na potrzeby dyskursów użytkowych*, w: *Systemowo-funkcjonalna analiza dyskursu*, red. A. Duszak, G. Kowalski, Kraków 2013, s. 197–227.

⁷ A. Smyczyńska pisała: „Odwoływanie się do estetycznych schematów wydaje się warunkiem *sine qua non* spójności i czytelności przekazu marketingowego oferowanego towaru – filmu oraz jego ikonicznej reklamy. Określony styl pomaga w zrozumieniu, czym jest dany obraz, jakie przeżycia nam proponuje. W tym sensie plakat filmowy spełnia się jako medium ułatwiające dotarcie do potencjalnego widza [...]. Wpisuje się w podstawową marketingową regułę AIDA (*Attention* – przyciągnąć uwagę, *Interest* – zainteresować produktem, *Desire* – wywołać pragnienie zakupu, *Action* – pobudzić działanie do zakupu)” (A. Smyczyńska, *Plakat filmowy...*, op. cit., s. 123).

⁸ Zob. na ten temat m.in.: E. Bolek, *Plakat artystyczny – przekaz multimodalny*, w: *Współczesne media. Gatunki w mediach. Prace dedykowane Profesor Marii Wojtak*, t. 1: *Zagadnienia teoretyczne. Gatunki w mediach drukowanych*, red. I. Hofman, D. Kępa-Figura, Lublin 2017, s. 465.

⁹ Zob. m.in.: E. Szczęsna, *Poetyka mediów: polisemiotyczność, digitalizacja, reklama*, Warszawa 2007; B. Skowronek, *Mediolingwistyka*, Kraków 2013; J. Maćkiewicz, *Jak można badać przekazy multimodalne*, „Język Polski” 2016, z. 2, s. 18–27.

¹⁰ Mam na myśli: świat przedstawiony filmu, film jako skończone dzieło, plakat jako jego lapidarną reprezentację.

Biorąc pod uwagę perspektywę historyczną, ważne będzie zastanowienie się nad jakością tego kontaktu, spotkania, dialogu twórców – reżysera i plakacisty – za pośrednictwem filmu. Każdorazowo może chodzić o innowację – nowe, nieoczywiste odczytania przesłania filmu przez twórcę plakatu; kontynuację – powtórzenie znanej jego interpretacji; epigonizm – przywołanie sensów filmu, które w nowej czasoprzestrzeni mogą wydawać się jego nieaktualnym odczytaniem.

Z punktu widzenia komunikacji ważnymi mechanizmami są: wzajemne dopełnienie, uzupełnienie interpretacji, powielenie, polemika czy dialog. Pierwsze polega na dodaniu (*addycja*) na mocy twórczej reinterpretacji. Drugie na dodaniu na zasadzie powtórzenia. Trzecie, odpowiednio, na ujęciu (*de-trakcja*), zmianie (*transmutacja*), przemieszczeniu (*inwersja*) czy zamianie (*substytucja*). Biorąc pod uwagę powyższe ustalenia, można stwierdzić, że najciekawszy plakat to taki, który tworzy nową jakość dzięki mechanizmowi dopełnienia na mocy twórczej reinterpretacji lub polemiki między artystami, a więc innego rozłożenia akcentów czy w wyniku wskazania innego punktu widzenia związanego z podjętym tematem.

Tematem eseju są wybrane, mniej znane, plakaty Andrzeja Pągowskiego (ur. 1953) do polskich filmów fabularnych o artystach i sztuce z lat 80. i 90.¹¹ W związku z tym rodzi się pytanie: czy plakat filmowy to wizualna opowieść-opis, lapidarny skrót, rodzaj *pars pro toto* biografii, osobowości czy twórczości artysty-bohatera? Czy twórcy plakatów odwołują się najczęściej do *ethosu* artysty, *logosu* przekazu artystycznego czy *pathosu*? Jest to więc pytanie o rodzaj poznania sztuki plakatowej. Czy jest on rozumowy, czy zmysłowy?

Doskonałym sposobem efektywnego wpływania na odbiorców filmów jest wykorzystanie, również *à rebours*, arystotelesowskiej triady: *ethosu*, *pathosu* i *logosu*¹². Twórcy plakatu – mniej lub bardziej świadomie – odwołują się do

¹¹ Z racji konieczności wprowadzenia ograniczeń w tych rozważaniach, pominię wiele produkcji z tego czasu poświęconych tożsamym tematom, w tym te, do których plakaty stworzył Andrzej Pągowski. Ponadto, decydując się na wskazanie plakatów do trzech mniej znanych filmów, otwieram przestrzeń do dialogu i kontynuacji.

¹² Przypomnę, że *ethos*, *pathos* i *logos* to trzy kluczowe narzędzia retoryki, które obejmują trzy główne sfery ludzkiego poznania, tj. rozum – *logos*, wolę – *ethos* oraz uczucie, żądze – *pathos*. Zdaję sobie sprawę, że jest to jedno z możliwych spojrzeń na sztukę plakatu, które warto jeszcze pogłębić. W tym miejscu jest ono tylko zasygnalizowane przede wszystkim z uwagi na temat filmów, do których plakaty stały się przedmiotem analizy.

tych mechanizmów, choćby poprzez ukierunkowanie funkcji perswazyjnej swojego przekazu na sferę intelektualną odbiorcy, a także – dzięki apelowaniu do emocji – na jego zamierzenia, decyzje, opinie czy wyobrażenia na jakiś temat albo odczucia estetyczne. Ostatecznie motywuje się widza do działania¹³.

Choć model kinematografii oraz autorski styl plakacisty w dużym stopniu decydują o tym, która z funkcji plakatu – estetyczna czy użytkowa – zdominuje ten przekaz graficzny¹⁴, to z uwagi na proponowaną perspektywę tematologiczną¹⁵ skupię się na temacie filmów, do których stworzono interesujące mnie plakaty¹⁶. Fascynujący jest bowiem sposób przeniesienia na poziom plakatu wyobrażeń wizualnych związanych z tematem: artysta i sztuka¹⁷. Starając się uniknąć wprowadzania elementu wartościowania, który jest z natury subiektywny, wspomnę o trzech filmach fabularnych, do których Andrzej Pągowski stworzył plakaty. Filmy te opowiadają o artystach – śpiewaku, dziennikarzu i malarzu – i reprezentują trzy sztuki. Są to odpowiednio: *Baryton* (1984) Janusza Zaorskiego, *Pismak* (1985) Wojciecha J. Hasa i *Dwa księżyce* (1993) Andrzeja Barańskiego. Akcje wszystkich rozgrywają się w dwudziestoleciu międzywojennym (1918–1939). Należą one ponadto do trzech różnych gatunków filmowych: sensacyjno-rozrywkowego, psychologicznego i obyczajowego.

Plakat – „twarz filmu”? *Casus* Andrzeja Pągowskiego

„W plakacie filmowym – jak podkreśliła Dorota Folga-Januszewska – doszło do intelektualnego przecięcia zmysłów i myśli, syntezy i analizy, trwania

¹³ Por. J. Grębowiec, *Performatywny charakter reklamy*, w: idem, *Pragmatyka reklamy*, Kraków 2017, s. 23–32.

¹⁴ Na ten temat zob. m.in.: D. Folga-Januszewska (oprac.), *Ach! Plakat filmowy w Polsce*, Olszanica 2009; D. Folga-Januszewska, L. Majewski (oprac.), *Oto sztuka polskiego plakatu*, Olszanica 2018.

¹⁵ Zob. m.in.: J. Abramowska, *Powtórzenia i wybory: Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań 1995; *Wariacje na temat. Studia literackie*, red. J. Abramowska, A. Czyżak, Z. Kopia, Poznań 2003.

¹⁶ Zdaję sobie sprawę z konieczności uwzględnienia w tym kontekście również spojrzenia na sam proces twórczy projektanta, dzięki któremu można uzasadnić takie, a nie inne jego wybory, sięganie do różnych konwencji wizualnych. Niemniej jednak w tych rozważaniach skupię się na jednostkowych przypadkach, co wyklucza próbę całościowego zrozumienia motywacji artystycznych wyborów Andrzeja Pągowskiego.

¹⁷ Taka perspektywa zakłada, że analiza literacka wykorzystanego we wskazanych plakatach nie będzie przedmiotem wnikliwej analizy.

i jednorazowości”¹⁸. W podobny sposób można scharakteryzować ludzkie oblicze, które według George’a Simmela ma znaczenie wyjątkowe, ponieważ „zmiana, która rzeczywiście lub pozornie dotyczy jednego elementu twarzy, modyfikuje natychmiast cały jej wyraz i charakter”¹⁹. Pisząc o twarzy, Simmel koncentruje się na jej antropoidalnych cechach, ale niektóre elementy jego charakterystyki można swobodnie przenieść na zastępcze formy twarzy, które uobecniają się w kulturze. Plakat reklamowy jest rodzajem „twarzy filmu”, w której określoność każdej cechy współgra z określonością wszystkich innych. W tym wypadku pojedynczą cechą mimiczną jest konkretny element plakatu, natomiast całościową mimiką jest całe przedstawienie. Poprzez uprzedmiotowienie lub inkorporowanie filmu plakat pokazuje jego łączność z pozostałymi przekazami o tym profilu, przy czym ta łączność oznacza także czytelność całego świata²⁰. W tym sensie plakat jako „twarz filmu”, znak, nabiera cech antropoidalnych, ponieważ w centralnej części jego korpusu znajdują się pamięć i projekt ludzkiego oka-spojrzenia. Dodatkowo wyobrażenie (czy też użycie twarzy ludzkiej) w przekazie tego typu może go uwiarygodnić, pokazać uczciwość intencji, ważność komunikowanych treści. To dlatego plakaciszczy tak często wykorzystują zdjęcia aktorów kreujących główne postacie w filmie. Jest to też symboliczne wyciągnięcie ręki do widza, zwrócenie się doń bezpośrednio, bez wykluczania jego obecności.

Twórca plakatu jest natomiast inicjatorem przekazu. „Nikt go nie pyta o opinię; jego zadaniem jest jasno, adekwatnie i wyraźnie przekazać komunikat”²¹. Doskonale zdawał sobie z tego sprawę artysta plastyk Andrzej Pągowski, choć – jak sam twierdził – to nie znaczy, że chował się za swoją twórczością²². Odbiorca i wiedza na jego temat były dla niego zawsze punktem wyjścia do tworzenia plakatów, które powinny być nie tylko atrakcyjne i trafne, ale też jasne w przekazie. Wiedza na temat tego, kim jest widz i dlaczego reżyser chce zaprosić go na seans konkretnego filmu w tym właśnie czasie, pozwalała plakaciszczy użyć takiego języka graficznego, który w danym momencie był

¹⁸ D. Folga-Januszewska (oprac.), *Ach!...*, op. cit., s. 5.

¹⁹ Zob. G. Simmel, *Estetyczne znaczenie oblicza*, w: idem, *Filozofia kultury. Wybór esejów*, przeł. W. Kunicki, Kraków 2007, s. 131.

²⁰ Ibidem, s. 80–81.

²¹ D. Bernstein, *Billboard*, przeł. E. Ciszkowska, Warszawa 2004, s. 32.

²² M. Beblot, *Jestem Andrzej, Andrzej Pągowski*, „Artpost” 2022, nr 12, s. 4.

zrozumiały. Pągowski twierdził, że obecnie odbiorcy oczekują konkretnych, syntetycznych komunikatów. Dlatego pierwsze, podstawowe pytanie, które zadawał w ramach współpracy z reżyserem, brzmiało zazwyczaj: „po co i dla czego w tym czasie?”.

Tym tropem podążyłam, poszukując nieoczywistych plakatów do polskich filmów o artystach i sztuce. Jednym z nich jest praca Pągowskiego do *Pismaka*. Mimo że plastyk wielokrotnie podkreślał, że pisanie – wymagające czasu – nie jest dla niego, to stworzył niezwykle trafny i intrygujący afisz do tego filmu. Przypomnę, że *Pismak* (1984, premiera 1985) to film psychologiczno-obyczajowy. Temat – artysta i sztuka – zostaje podjęty przez Hasa w sposób niewątpliwie oryginalny. Reżyser zekranizował powieść Władysława Terleckiego, znanego z opowieści historyczno-sensacyjnych, takich jak: *Czarny romans* czy *Odpocznij po biegu*, w których ujawniał sprzeczności i paradoksy polskich dziejów. Terlecki często polemizował z obecnymi w społecznej świadomości mitami, m.in. o wyjątkowej roli pisarza jako narodowego wieszca. Jednym z przykładów jest wybrana przez Hasa powieść, w której autor opowiada historię Rafała (w tej roli Wojciech Wysocki) – młodego dziennikarza o ambicjach literackich. W czasie I wojny światowej trafia on do aresztu za wydawanie wolnomysłicielskiego i antyklerykalnego pisma „Diabeł”. W roli główny bohater spotyka dwóch ciekawych współwięźniów: słynnego kasiarza Szpicbródkę (Zdzisław Wardejn) oraz zakonnika, wplątanego w tragiczną historię miłości i zbrodni, Sykstusa (Jan Peszek). Skłania to początkującego literata do napisania powieści, w której tajemnicze wydarzenia z życia więźniów z celi można połączyć z psychologiczną analizą zła²³. W filmie Has eksponuje „duchowe perypetie literata, zmagającego się z tematem przyszłej książki”²⁴. Reżyser wprowadza szereg scen onirycznych, rozgrywających się w fantazjach Rafała, który próbuje sobie wyobrazić przeszłość swoich bohaterów. Pragnie też dowiedzieć się, jakie jest prawdziwe oblicze tych postaci. Dlatego bacznie obserwuje zachowania współtowarzyszy i stara się zachować w pamięci jak najwięcej szczegółów, żeby potem zapisać je w swojej powieści. Intelktualny wysiłek Rafała staje się też udziałem widzów filmu *Pismak*. Reżyser bowiem swoim zwyczajem stawia przed nimi wyzwanie, które wynika z braku obcowania z prostą, czyli uporządkowaną, fabułą. Nie jest to zatem kino rozrywkowe,

²³ N. Sławińska, *W przeddzień rozpadu imperium*, „Film” 1984, nr 29, s. 6–7, 18.

²⁴ M. Oleksiewicz, *Kino potrzebuje opisu*, „Film” 1985, nr 44, s. 6–7.



Il. 1-2. Andrzej Pągowski, plakaty do filmu *Pismak*

bo opowiada o trudnym procesie rodzenia się pomysłu na twórczość autorską, wiąże się więc z licznymi wyzwaniem. Najpełniej oddaje tym samym sedno twórczości i pracy artystów. Pozostaje pytanie: kim jest pismak na plakatach Pągowskiego? I jakie jego wizualne wyobrażenie zostało na nich uwiecznione? Wszak opis tego, co przedstawiają plakaty, ma prowadzić do zrozumienia tego, co artysta chciał zakomunikować, używając określonych środków wyrazu.

Andrzej Pągowski zwykle tworzył dwa alternatywne plakaty do jednego filmu, a niekiedy nawet więcej. W przypadku *Pismaka* było podobnie. Dwa plakaty, o których warto w kontekście tego filmu pamiętać, to dwa wyobrażenia, dwie wizualizacje tytułowego rzeczownika. Każdorazowo w ujęciu centralnym przedstawiono na nich popiersie mężczyzny w garniturze, mającego zamiast głowy (lub jej części) jabłko tożone przez czerwie (widok *en face*) lub stalówkę wiecznego pióra zakończoną wielkimi zębami (widok z profilu). Pierwszy portret bezpośrednio charakteryzuje tytułową postać – to mężczyzna w czarnym garniturze i białej koszuli, które to ubranie odsyła do wyobrażeń eleganta lub urzędnika. Kogoś, komu zależy na robieniu dobrego wrażenia oraz kto pragnie wpisać się w przyjęte konwenanse. Brak „buntowniczego rysu” w ubiorze tej postaci jest tylko pozorem, gdyż całą „poprawność”

takiego wizerunku niweczy wzbudzające konsternację jabłko, które zastępuje głowę mężczyzny i jego twarz. Pismak to postać bez twarzy, a więc postać niedająca się rozpoznać, jednak nie do końca nijaka. Symbolika jabłka, które jest owocem oznaczającym w kulturze chrześcijańskiej poznanie dobra i zła, sugeruje, że bohater ma dar niezwykły – dar wiedzy, który zrównywałby go z Bogiem. Zostaje on jednak anulowany przez pojawiające się liczne czerwie, które toczą ten owoc. Głowa zastąpiona wyobrażeniem jabłka jest kluczem do obrazu: jego intensywna, przykuwająca uwagę odbiorcy czerwona barwa, niemal haptyczność jego bryły, to potwierdzają. Jabłko to ponadto znak ważny dla Hasa. Pojawia się w wielu jego filmach. Oznacza koniec i początek czegoś innego. Na przykład *Jabłko. O Pożegnaniach* to tytuł dokumentu poświęconego twórczości Hasa²⁵, w którym pojawia się ostatnia scena z udziałem głównej bohaterki *Pożegnań* Lidki. Widzimy w niej postać jedzącą jabłko, wpatrującą się z oczekiwaniem w otwartą przestrzeń. W *Pismaku* główny bohater, wychodząc z więzienia, widzi stos jabłek. Nie ma jednak w jego spojrzeniu ciekawości. Jest raczej zdziwienie i zmęczenie. Poznanie w przypadku Rafała nie czyni zeń postaci wyjątkowej. Nadmiar i okoliczności wykluczają dar. We wskazanej pracy ważne są ponadto cienkie – rysowane jakby piórkiem – linie²⁶, sugerujące brak jednoznacznych, ostatecznych pociągnięć, a przywodzące na myśl raczej szkicowość, efemeryczność, a więc ulotność wiedzy, poznania, pomysłów czy pisarstwa tytułowego bohatera.

Drugi plakat Pągowskiego do *Pismaka* przedstawia nie tyle tytułową postać (choć trzeba pamiętać, że Rafał był też redaktorem czasopisma), ile czytelnika, ale nie dowolnego. Chodzi raczej o czytelnika krytycznego. Może cenzora, innego redaktora, jakiegoś urzędnika? To tęga postać siedzącego w garniturze mężczyzny z białymi kartkami w dłoniach. Trudno jednoznacznie osądzić, czy tylko czyta, czy też coś pisze. Ważne jest jednak to, że część jego twarzy (nos) zastępuje stalówka wiecznego pióra. Symbol precyzji, ale i ograniczania ruchów piórem. Oczy i uszy pozostają niewidoczne, a jedyną pozostałością twarzy są zęby. Odsyłają one do czynności jedzenia, gryzienia, czyli

²⁵ Zob. G. Jankowski, J. Szczerba, *Jabłko. O „Pożegnaniach” Wojciecha Hasa*, w: eidem, *Filmy o filmach*, 1999, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=4210374> (dostęp 6.01.2023).

²⁶ Andrzej Pągowski jest także członkiem Polskiego Klubu Miłośników i Kolekcjonerów Piór. Fakt ten nie jest bez znaczenia w kontekście jego pracy twórczej czy zamilowania do pięknych przedmiotów. Dodatkowo artysta rysuje i pisze starannie wyselekcjonowanymi przez siebie modelami (zob. M. Bełłot, *Jestem Andrzejem...*, op. cit., s. 10).

konsumowania lub samoobrony. Profilowe ujęcie postaci sugeruje, że chodzi o pewną standaryzację wyobrażeń (profil naczelnego pisma) o bohaterze, o kogoś zawodowo krytycznego wobec pisarstwa innych. Jego nos w kształcie pióra jest ostry, trafnie wskazuje mankamenty w zapisanym tekście. Ostrze krytyki całego wyobrażenia uwiecznionego na plakacie, podobnie jak całe przedstawienie w tym przypadku, utrzymane jest w chłodnych barwach: bieli, czerni i szarości.

W obu plakatach Pągowski, idąc tropem Terleckiego i Hasa, odwołuje się do mitu dotyczącego wiedzy i etyczności pisarza, które w tym ujęciu zostają zdesakralizowane. Na plakacie mamy więc do czynienia z wyobrażeniem, które przywołuje *ethos* osoby piszącej i pisarstwa samego w sobie niejako *à rebours*.

Innym filmem, do którego Pągowski stworzył plakat, jest *Baryton* (1984, premiera 1985), w którym grafik odnalazł swoje własne zainteresowanie muzyką, choć też nieco na opak²⁷. To typowe kino rozrywkowo-sensacyjne, programowo rezygnujące z psychologicznej głębi, filozoficznej zadumy i uniwersalnych przesłań²⁸. Scenariusz do tego filmu napisał Feliks Falk. Akcja rozgrywa się w ostatnich dniach stycznia 1933 roku. Do Polski, do rodzinnego miasta przyjeżdża głośny w świecie baryton operowy Taviatini (Zbigniew Zapasiewicz). Towarzyszą mu piękna żona Sophie (Małgorzata Pieczyńska), sekretarz Artur Netz (Piotr Fronczewski) i inni. Po bankiecie mistrz traci nieoczekiwanie głos²⁹. Jego otoczenie jest przerażone, gdyż tylko dzięki jego talentowi udało im się wzbogadzić. Dlatego też, wbrew zasadom etyki, nakłaniają artystę do kłamstwa. Chcą za wszelką cenę utrzymać fikcję, zgodnie z którą „wszystko jest w porządku” – proponują, by dalej występował na scenie, „udając” śpiewanie (jego głos ma być odtwarzany z płyty gramofonowej³⁰). Prowadzą go tym samym do nieuniknionej klęski. Kluczem do zrozumienia relacji artysty z jego światą jest scena urodzin głównego bohatera,

²⁷ Andrzej Pągowski wielokrotnie wspominał, że muzyka jest w jego twórczości niezwykle ważna, bo zwykle towarzyszy mu w czasie pracy. Zastrzegął jednak, że chodzi mu głównie o muzykę współczesną, choć cenił też operę i utwory wokalne (zob. M. Beblot, *Jestem Andrzej, Andrzej Pągowski*, op. cit., s. 8).

²⁸ I. Sławińska, *Baryton*, „Film” 1984, nr 12, s. 6–8.

²⁹ M. Pawlicki, *Jak oddech między słowami*, „Film” 1985, nr 15, s. 9.

³⁰ M. Maniewski, *Targowisko próżności*, „Kino” 1985, nr 7, s. 7–9.

nazwana przez Zaorskiego „wazelina *show*”³¹. Jej akcja rozgrywa się przy stole, który wymusza niejako „grę” przypominającą tę ze sceny operowej. Wszyscy bohaterowie udają, ukrywając obłudę i lęk. Zaorski celowo przerysowuje środowisko artystów-kabotynów, żeby pokazać panujący w nim fałsz oraz potwierdzić stare przysłowia: „idzie artysta, a ego dziesięć metrów przed nim” czy „szczury pierwsze uciekają z tonącego okrętu”. Przy okazji przemycia też aluzję polityczną, związaną z mechanizmami propagandy i dojściem do władzy w 1933 roku Hitlera. Widz pozostaje z pytaniem, czy ten domek z kart w zderzeniu z realnym światem ma szansę przetrwać? Czy ukazana relacja artysty i jego pochlebców jest dla wszystkich tylko „rolą do zagrania”? Wydaje się, że tak, gdyż śpiewak ma świadomość udziału w tej iluzji – nawet poza operą zawsze jest upudrowany i wyszminekowany. Gra w sposób, którego oczekują od niego inni, godząc się niejako również na ich własną grę. Jednego jednak nie wkalkulował w tę rozgrywkę: niespodziewanego utracenia talentu. Ostatecznie nie jest to film muzyczny, nie jest też poświęcony operze, ale sprawy muzyczne i dźwiękowe stanowią bardzo ważny element całej sensacyjnej układanki³².

Tym razem Pągowski został postawiony przed trudnym zadaniem, jak w lapidarnym skrócie przedstawić tytułowy ton głosu, który jest wszak medium między myślami bohatera a językiem sztuki (wyspiewane słowa, dźwięki)? Podobnie jak w przypadku *Pismaka*, znane są przynajmniej dwa plakaty do filmu *Baryton*. Pierwszy jest w pełni Pągowskiego – rysowany jego kreską. Drugi to fotomontaż³³, zrealizowany według jego projektu z materiałów

³¹ Zob. wypowiedź reżysera na ten temat w programie „Jedna scena” (*Baryton*), <https://vod.tvp.pl/video/jedna-scena,baryton,22492687> (dostęp 1.06.2023).

³² W filmie zacytowano: arię Figara z *Cyrulika sewilskiego* Gioacchina Rossiniego (wykonanie Andrzej Hiolski), *Arię szampańską* z *Don Giovanniego* Wolfganga Amadeusa Mozarta (wykonanie Jan Wolański), *Marsz triumfalny* z *Aidy* Giuseppe Verdiego, fragment *Plaisir d'amour* Martiniiego (wykonanie Jan Wolański), *Mgła mi do oczu* Fryderyka Chopina (ze słowami B. Zaleskiego), *Ragtime* Jerzego Satanowskiego (wykonanie Wojciech Gogolewski). Zob. też M. Przedpełska-Bieniek, *Baryton*, <https://www.sonoria.pl/2020/05/11/baryton/> (dostęp 6.06.2023).

³³ „Plakat filmowy tego typu odwołuje się do najstarszej tradycji ikonograficznej Europy – wyboru scen z Pisma Świętego i symultanicznego ukazania ich na jednej płaszczyźnie. Proste z pozoru wycięcie i zestawienie „kadrów” musiało mieć jednak wykształconego kulturowo odbiorcę, który bez trudu czytał taki zabieg przeczący następstwu w czasie. Fotomontaż – bo



Il. 3-4. Andrzej Pągowski, plakaty do filmu *Baryton*

filmowych – zdjęć aktora Zbigniewa Zapasiewicza, który wcielił się w postać tytułową³⁴.

Plakat pierwszy to przekorna wizualizacja tytułu, czyli dźwięku ludzkiego głosu niewyraźnego w medium obrazu. Dokładniej chodzi tu o baryton, czyli skonkretyzowaną pośrednią (w skali głosów operowych) tonację, związaną z wykonywaną sztuką – śpiewem – a więc działalnością artystyczną, nie zaś użytkową. Głos to, jak wcześniej przypominałam, medium myśli, słów i dźwięków. Gdy zostaje odebrany artyście działającemu w obszarze sztuki wokalne, oznacza niemożność jej wykonywania. To więc próba zmierzenia się nie tylko z tematem filmu, lecz także z bezdźwięcznością medium, jakim jest plastyczny obraz. Na plakacie zostało to zwizualizowane poprzez ukazanie

o nim mowa – był odkryciem i chwytem awangard, zabawą epoki, nowym polem semantycznym” (D. Folga-Januszewska (oprac.), *Ach!...*, op. cit., s. 25).

³⁴ „W przypadku zdjęć do plakatów filmowych, które zawierają najczęściej podobizny aktorów, kwestia znaczenia jeszcze bardziej się rozwarstwia. Widz uruchamia ciąg kolejnych znaczeń, wiąże je z innymi rolami przedstawionych osób i kontekstami kulturowymi, tworząc spersonalizowane, własne narracje, często nawet niezakończone przez twórcę przekazu” (A. Smyczyńska, *Plakat filmowy...*, op. cit., s. 116).

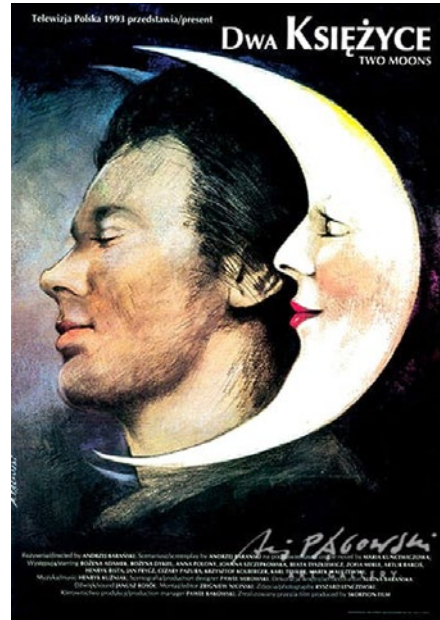
rysunku twarzy mężczyzny w wielkim zbliżeniu (ujęcie portretowe), wzorowanej na rysach aktora grającego tę postać. Twarz ujęta jest *en face*, przedstawiona na różowym tle, symbolizującym sztucznie upudrowany i cukierkowy świat operowego artysty. Mężczyzna ubrany jest w ciemny garnitur, ale najważniejszym elementem oblicza są zarośnięte usta i kule jakby z pistoletów, które zbliżają się do jego twarzy z różnych stron, symbolizując ukrywaną chęć oddania doń „strzału” przez zazdrosnych czy fałszywych bliskich, przyjaciół i popleczników. To dość upiorna wizja. Dopełniają ją przerażone otwarte oczy postaci, która w końcu zaczęła dostrzegać i rozumieć ową nieszczerłość otoczenia. Niepokój doświadczenia jasności widzenia podkreśla dodatkowo rozwichrzona czarno-biała kreska Pągowskiego, którą artysta kreśli włosy postaci, zmarszczki na jego czole, pod oczami oraz na zagięciach światła na klapach marynarki.

Drugi plakat to fotomontaż uzupełniony kolorami i napisami. Tym razem mamy trzy plany, a więc Pągowski i jego zespół sygnalizują głębię obrazu, ujawniają szerszą perspektywę widzenia (następstwo czasowe) i możliwości narracyjne płaskiej przestrzeni plakatu. Pierwszy plan to główna postać z wypiekami na policzkach pochylona nad tortem, która usiłuje, bez sukcesu, zdmuchnąć urodzinowe świece. Na drugim widzimy tę samą postać – śpiewaka – tym razem stojącą i z uśmiechem witającą (prawdopodobnie) swoich klakierów. Nieco w oddali, w trzeciej odsłonie, postać artysty operowego pokazana jest niemal w całości w czasie wykonywania arii. To ostatnie wyobrażenie odsyła do fabularnie najodleglejszych wydarzeń z filmu – sukcesów scenicznych głównego bohatera. Na wskazanym plakacie ważne jest też uchwycenie gestu, który wykonuje bohater – niemal tożsamego na poziomie każdej z warstw. Są to rozłożone ręce, które symbolizują „otwarcie” na muzykę i zachwyty otoczenia albo wołanie o pomoc, gdy płuca odmawiają posłuszeństwa. Multiplikacja postaci śpiewaka tworzy rodzaj piramidy czy trzypiętrowy „ludzki tort”. Takie skojarzenie podkreślają dodatkowo barwy: czerwona, pomarańczowa i żółta. To też aluzja do trzech etapów kariery artysty i drogi, którą ten pokonuje do dojrzałego zrozumienia swojej sytuacji.

Andrzej Pągowski i zespół jego współpracowników – podobnie jak twórcy filmu (Janusz Zaorski i Feliks Falk) lubiący wcześniej prowokować i burzyć wewnętrzny spokój widzów – tym razem przywołali często powtarzane motywy: krytyki społeczeństwa dekadentckiego i fałszywego zachwyty nad wielkością środowiska artystycznego. Jest to więc dobry i inspirujący przykład

odwołania się nieco ironicznie do mechanizmu *pathosu*.

Trzecim filmem, tym razem o środowisku malarzy, do którego Andrzej Pągowski stworzył plakat, są *Dwa księżycy* (1993) Andrzeja Barańskiego³⁵. Jest to adaptacja opowiadania Marii Kuncewiczowej pod tym samym tytułem (1933). Ten trwający ponad dwie godziny obraz jest zbudowany z siedemnastu epizodów. Reżyser odtworzył atmosferę przedwojennego Kazimierza Dolnego. Akcja filmu rozgrywa się w roku 1930. Bohaterami są ludzie z różnych grup społecznych, również ze środowiska artystycznego, a każdy z nich szuka sensu istnienia³⁶. Krytycy zgodnie podkreślali malarskość i poetyckość zrealizowanego przez Barańskiego filmu. Pisano nawet, że *Dwa księżycy* pełne są nostalgii, w poetycki sposób ukazują, że inny księżyc świeci bogatym, a inny biednym³⁷. Tytuł, pochodzący od opowiadania otwierającego zbiór, nawiązuje do odmiennego rytmu życia obu grup społecznych oraz różnego widzenia świata, symbolizowanego przez księżyc oświetlający nocny Kazimierz. W książce pojawia się dialog zawierający następującą wypowiedź: „Księżyc był czerwony, kiedy tamci ludzie szli spać... Teraz jest biały. Zupełnie inny. Czy też tamci wiedzą, jak wygląda biały księżyc?”. Na to inna postać – Jeremi – odpowiada: „Może w ogóle są dwa księżycy... Jeden dla tamtych, drugi – tylko dla nas”. Przywołany *passus* mógł stać się dla Pągowskiego, podobnie jak sam tytuł filmu, punktem wyjścia do realizacji plakatu.



Il. 5. Andrzej Pągowski, plakat do filmu *Dwa księżycy*

³⁵ Ł. Maciejewski, *Nowy kanon polskiego kina* („Dwa Księżycy”), „Film” 2010, nr 5, s. 57–63.

³⁶ T. Sobolewski, *Ślepy Michał*, „Kino” 1994, nr 1, s. 42–43.

³⁷ J. Strzałka, *Ty pójdziesz górą, a ja doliną...*, „Tygodnik Powszechny” 1993, nr 47, s. 9.

Plakat do filmu *Dwa Księżycy* należy do prac Pągowskiego, które zostały niemal całkowicie zapomniane, a szkoda, bo jest jedną z najbardziej malarzkich realizacji tego artysty, też przecież malarza. Widzimy na nim dwie twarze z profilu. Na pierwszym planie biały półksiężyc o uśmiechniętym obliczu, kobiecych rysach i oczach skierowanych ku uśpionemu mężczyźnie. Odsyła on do wyobrażenia nocy. Czasu, w którym wielu malarzy, również Pągowski, tworzy z uwagi na ciszę i spokój. Na drugim planie widać profil uśpionego mężczyzny. Księżyc-kobieta otula od tyłu jego głowę, ale jest w tym geście jakaś przekora i zła wróżba, która może ten błogi sen zakłócić. Końce księżycy są niczym ostrza, które ściskają głowę mężczyzny albo dodają jej rogów. Ukojenie może w każdej chwili stać się upiorną kołysanką albo niepokojącym uśpieniem. Plakacista wykorzystał w tym wyobrażeniu najwięcej barw. Jest to bowiem projekt starannie przemyślany od strony kolorystycznej. Uwagę przykuwa przede wszystkim jasność księżycy, jego biel, którą – jak warto pamiętać – nie wszyscy mają okazję zobaczyć, oraz czerwień kobiecych ust, które – jak można się domyśleć – koją śpiącego. Jest to więc ciekawa wizualizacja tytułu filmu: owych dwóch księżyców, widocznego i niewidocznego. A tym samym pośrednia aluzja do tematu widzenia, które jest jednym z kluczy do zrozumienia sztuk plastycznych. W filmie toczy się nawet na ten temat rozmowa, z której wynika, że paradoksalnie ślepcem jest malarz, a osobą widzącą niewidomy chłopak³⁸. Można dostrzec w tym ujęciu odwołanie do *logosu* przesłania artystycznego, jakim jest najpierw powieść, następnie film oraz plakat, a nade wszystko polemika z wyobrażeniem odbiorców na temat wyostrzonego widzenia artystów malarzy.

Podsumowując, można powiedzieć, że przenikliwość przesłania na wybranych plakatach sprowadza się do zwrócenia uwagi odbiorców na paradoksy: piszący nie widzi i nie słyszy. Śpiewający – nie może śpiewać, jego słyszenie nie zostaje docenione, a nagle jasnowidzenie wzbudza przerażenie. Malujący – milczy, choć możliwe, że słyszy głosy, szepty, paradoksalnie też nie widzi, bo jego oczy są zamknięte przez nocny sen. To wszystko ujawnia Pągowski na plakatach do trzech wskazanych filmów.

³⁸ Por. też film *Dwa księżycy* (1993) Andrzeja Barańskiego, w którym – paradoksalnie – to niewidomy „uczy” malarza widzieć przy okazji jego pracy nad wyobrażeniem Boga (zob. na ten temat wypowiedź reżysera w programie *Jedna scena*, „*Dwa księżycy*”, <https://vod.tvp.pl/video/jedna-scena,dwa-ksiezycy,35743631> (dostęp 6.06.2023)).

Zakończenie

Powracając do pytań zadanych na początku tych rozważań, trzeba jasno powiedzieć, że w przekazach graficznych Pągowskiego na temat artysty i sztuki dominuje funkcja estetyczna. Niemniej plakacista bardzo ceni odbiorców i proponuje im twórczą rozmowę, swoistą grę intelektualną (*logos*). Twórca plakatów oczekuje od widza wysiłku intelektualnego, realnego zaciekawienia. Pamięta jednocześnie, że odczytanie sensów zależy zawsze od wiedzy odbiorcy, jego kompetencji poznawczej, praktycznej, estetycznej, narodowej oraz kulturowej. Użyteczność plakatu jest pokłosiem owego zaciekawienia i żądzy poznania. Nie tyle czas, ile temat filmu i jego twórca są kluczem do zrozumienia tak precyzyjnie zawiązanej sytuacji komunikacyjnej. Plakat staje się przede wszystkim lapidarną opowieścią na temat osobowości i biografii artysty-bohatera, a dopiero w drugiej kolejności jego twórczości. Nie chodzi jednak o opowieść linearną, tylko ukrytą, zaszyfrowaną w formule „maksimum treści, minimum formy”. Rodzaj sztuki w sensie plastycznym nie ma znaczenia dla plakacisty, ale staje się ważny w warstwie semantycznej (artefakty związane z konkretną sztuką). W przekazach tego typu dominuje przede wszystkim nawiązanie do ethosu artysty i sztuki – także poprzez jego negację, krytykę – oraz pathosu, który odsyła do wpływu na emocje odbiorcy, a więc działa przede wszystkim na poziomie poznania zmysłowego.

Na koniec warto przypomnieć, że w dobrych plakatatach zawsze pociąga tajemnica i obietnica. Dobry plakacista wie, jak ową niewiadomą przekształcić w „lapidaria pamięci”, samowystarczalne, trwałe, a nie tylko ulotne świadectwa pamięci wizualnej, a tym samym, jak zbliżyć sztukę plakatu do innych dzieł sztuki, choćby takich jak obrazy sztalugowe czy grafiki. Wydaje się, że jednym z plakacistów, którym to się udawało, jest Andrzej Pągowski, nawet jako twórca mniej znanych, nieoczywistych plakatów do polskich filmów fabularnych o artystach i sztuce. Potwierdza to myśl, że sztuka nie musi być albo wzniosła, albo nudna, ale może też po prostu przynosić zrozumienie³⁹.

³⁹ A. Pągowski, D. Wellman, *Być jak Pągowski. Andrzej Pągowski w rozmowie z Dorotą Wellman*, Warszawa 2017, s. 350.

Bibliografia

- Abramowska Janina, *Powtórzenia i wybory: Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Rebis, Poznań 1995.
- Abramowska Janina, Czyżak Agnieszka Maria, Kopeć Zbigniew Józef (red.), *Wariacje na temat. Studia literackie*, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2003.
- Beblot Marek, *Jestem Andrzej, Andrzej Pągowski*, „Artpost” 2022, nr 12.
- Bernstein David, *Billboard*, przeł. E. Ciszkowska, PWN, Warszawa 2004.
- Biała Alina, *Literatura i plakat. Korespondencja sztuk*, Wydawnictwo UJK, Kielce 2021.
- Bolek Elwira, *Plakat artystyczny – przekaz multimodalny*, w: *Współczesne media. Gatunki w mediach. Prace dedykowane Profesor Marii Wojtak*, t. 1: *Zagadnienia teoretyczne. Gatunki w mediach drukowanych*, red. I. Hofman, D. Kępa-Figura, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2017.
- Bucher Hans-Jurgen, *Rozumienie multimodalne lub recepcja jako interakcja. Teoretyczne i empiryczne podstawy systematycznej analizy multimodalności*, w: *Lingwistyka mediów. Antologia tłumaczeń*, red. R. Opiłowski, J. Jarosz, P. Staniewski, Neisse Verlag, Wrocław–Dresden 2015.
- Folga-Januszewska Dorota (oprac.), *Ach! Plakat filmowy w Polsce*, Bosz, Olszanica 2009.
- Folga-Januszewska Dorota, Majewski Lech (oprac.), *Oto sztuka polskiego plakatu*, Bosz, Olszanica 2018.
- Grębowiec Jacek, *Pragmatyka reklamy*, Universitas, Kraków 2017.
- Iedema Rick, *Multimodalna analiza dyskursu: Resemiotyzacja na potrzeby dyskursów użytkowych*, w: *Systemowo-funkcjonalna analiza dyskursu*, red. A. Duszak, G. Kowalski, Universitas, Kraków 2013.
- Knorowski Mariusz, *Efekt zwierciadlany, w: Pierwsze półwiecze polskiego plakatu 1900–1950*, red. P. Rudziński, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2009.
- Maciejewski Łukasz, *Nowy kanon polskiego kina („Dwa Księżyce”)*, „Film” 2010, nr 5.
- Maćkiewicz Jolanta, *Jak można badać przekazy multimodalne*, „Język Polski” 2016.
- Maniewski Maciej, *Targowisko próżności*, „Kino” 1985, nr 7.
- Oleksiewicz Maria, *Kino potrzebuje opisu*, „Film” 1985, nr 44.
- Pawlicki Maciej, *Jak oddech między słowami*, „Film” 1985, nr 15.
- Pągowski Andrzej, Wellman Dorota, *Być jak Pągowski. Andrzej Pągowski w rozmowie z Dorotą Wellman*, Agora, Warszawa 2017.
- Read Herbert, *Sens sztuki*, przeł. K. Tarnowska, Wiedza Powszechna, Warszawa 1982.
- Rudziński Piotr (red.), *Pierwsze półwiecze polskiego plakatu 1900–1950*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2009.
- Simmel Georg, *Estetyczne znaczenie oblicza*, w: idem, *Filozofia kultury. Wybór esejów*, przeł. W. Kunicki, Wydawnictwo UJ, Kraków 2007.
- Simmel Georg, *Filozofia kultury. Wybór esejów*, przeł. W. Kunicki, Wydawnictwo UJ, Kraków 2007.
- Skowronek Bogusław, *Mediolingwistyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2013.
- Sławińska Irena, *Baryton*, „Film” 1984, nr 12.
- Sławińska Nina, *W przeddzień rozpadu imperium*, „Film” 1984, nr 29.

- Smyczyńska Aleksandra, *Plakat filmowy jako forma komunikacji marketingowej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura II” 2011, nr 103.
- Sobolewski Tadeusz, *Ślepy Michał*, „Kino” 1994, nr 1.
- Strzałka Jan, *Ty pójdziesz górą, a ja doliną...*, „Tygodnik Powszechny” 1993, nr 47.
- Szczęśna Ewa, *Poetyka mediów: polisemiotyczność, digitalizacja, reklama*, Wydawnictwo UW, Warszawa 2007.

Źródła internetowe

- Jedna scena*, „Dwa księżycy”, <https://vod.tvp.pl/video/jedna-scena,dwa-ksiezycy,35743631> (dostęp 6.06.2023)
- Przedpeńska-Bieniek Małgorzata, *Baryton*, <https://www.sonoria.pl/2020/05/11/baryton/> (dostęp 6.06.2023).
- Strona domowa Andrzeja Pągowskiego: <https://pagowski.pl/> (dostęp 6.06.2023).

Źródła ilustracji

- Il. 1-2. <https://gapla.fn.org.pl/plakat/1437/pismak.html>; <https://gapla.fn.org.pl/plakat/1436/pismak.html> (dostęp: 6.01.2023).
- Il. 3-4. <https://www.galeriagrafikiiplakatu.pl/pl/plakaty/61/-Pagowski-Andrzej/13192/Baryton/>;
<https://grafiteria.pl/produkt/baryton/?recommended=2&kolor=&papier=&ramka=96090&szyba=zwykla> (dostęp 6.06.2023).
- Il. 5. <https://pagowski.pl/pl/p/DWA-KSIEZYCE/100> (dostęp 6.06.2023).

UNOBVIOUS...? Selected Posters by Andrzej Pągowski for Polish Feature Films about the Artist and Art

The subject of the text are less known posters by Andrzej Pągowski (born 1953) for Polish films about artists and art. The aim of the analysis is to present the strategies of attracting interest used by poster artists using specific examples of Polish films about artists and art. An excellent way to effectively influence the film viewers is the use, in this type of messages, of references (also *à rebours*) to the Aristotelian triad: *ethos*, *pathos* and *logos*. In the case of film posters, the medium of these practices are image and text. In the visual layer, attracting attention comes down primarily to the choice of people, things and spaces that are presented on the poster, the use of specific colors, the play with chiaroscuro, close-ups or non-obvious film frames.

Research material: posters for selected films by Andrzej Pągowski: *Baritone* (1984), dir. J. Zaorski, *Scribbler* (1985), dir. W.J. Has, *Two Moons* (1993), dir. A. Barański.

Methodology: phenomenology, semiotics.

Keywords: Polish film poster, film about an artist and art, Andrzej Pągowski (born 1953)

Słowa kluczowe: polski plakat filmowy, film o artyście i sztuce, Andrzej Pągowski (ur. 1953)

Data przesłania tekstu: 9.07.2023

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 10.04.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 25.04.2024

SPOWIEDŹ ŻARLIWEGO KINOMANA, CZYLI INSPIRACJE, BUDOWA I STYL PLAKATÓW FILMOWYCH ANDRZEJA KLIMOWSKIEGO

JUSTYNA CHOJNACKA

Muzeum Narodowe we Wrocławiu
National Museum in Wrocław
justyna.m.chojnacka@gmail.com
ORCID 0000-0001-9606-9659

„Robię plakaty wyłącznie do filmów, które są mi bliskie. Już w czasie projekcji filmu robię notatki, szkicuję, ale to praca myślowa zabiera najwięcej czasu”¹ – wyznaje miłośnik kina, grafik i ilustrator Andrzej Klimowski (ur. 1949 w Londynie), który w tworzenie plakatów filmowych niewątpliwie od początku swojej twórczości wkładał dużo pasji. Chcąc oddać charakter i klimat filmowego dzieła, artysta przede wszystkim sięgał po wrażeniowe z nim skojarzenia. Wykorzystując kadry z filmów lub ich fragmenty i stosując manipulacje wykonane często w technice fotomontażu, komponował nowe, charakterystyczne dla siebie formy.

W swoich pracach artysta wskazuje na przemieszanie realności z iluzją i mówi o swoistej grze pozorów i prawd. Podkreśla, że tworząc plakat, przedstawia swój punkt widzenia na temat danego filmu – to daje mu poczucie autorstwa, a nie pozycji biernego ilustratora. Film jest bogatym zbiorem obrazów i wątków fabularnych. Grafik wykonujący projekt plakatu ma zatem ogromne pole do działania i może, ale nie musi, ograniczać się do lakonicznego znaku czy skrótu plastycznego. Klimowski tłumaczy, że im bardziej rozbudowana i bogata w elementy ikonograficzne jest zawartość obrazu, tym lepiej dla efektu końcowego. Plakat powinien w jego odczuciu mieć własną narrację, a kiedy dużo się na nim dzieje, większa jest możliwość, że będzie chciało się do niego powracać niczym do dokumentu epoki.

¹ S. Bojko, *Rozmowa z Andrzejem Klimowskim*, „Art and Artist” 1979, nr 45, s. 9.

Przyjrzyjmy się zatem refleksom rzeczywistości kreowanej przez Andrzeja Klimowskiego. Przeanalizujmy jego źródła inspiracji i to, jak ostatecznie artysta decyduje się budować przestrzeń graficzną w swoich plakatach filmowych.

Rok 1972. Nowy wspaniały kraj

Po ukończeniu studiów z zakresu malarstwa i rzeźby w St. Martin School of Art w Londynie (1968–1972), w 1973 roku Klimowski przyjechał do Polski wraz z aspirującą scenografką i kostiumografką oraz przyszłą żoną Danutą Schejbal. W tym samym roku młodzi artyści obejrzeni w Krakowie spektakl *Dziady*², który relacjonowali jako „bardzo odkrywczyc i pełne emocji przedstawienie”. Jak kontynuował Klimowski: „nigdy wcześniej nie widzieliśmy czegoś podobnego. Właśnie dla takich wrażeń przyjechaliśmy na studia do Polski”³.

Aktywność na polskiej scenie kulturalnej tamtego czasu⁴, ale i wcześniejsze wydarzenia⁵, które Klimowski oglądał w trakcie pierwszej wizyty w Polsce w wieku 11 lat, zaważyły na jego wyobraźni. Polska była dla niego inna niż rodzimy kraj. Uderzała go różnica pomiędzy pogonią za pracą i pieniędzmi, jaką obserwował w Wielkiej Brytanii, a swoistą stabilizacją i niespiesznym trybem życia w Polsce.

Oboje z Danutą Schejbal byli stypendystami British Council⁶ i uczęszczali na zajęcia do pracowni warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Klimowski studiował w latach 1973–1974 w pracowni plakatu u Henryka Tomaszewskiego, Schejbal uczyła się w pracowni Józefa Szajny. Oboje pracowali dla eksperymentalnego Teatru Studio, założonego przez Szajnę. W tym samym budynku co

² Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie; inscenizacja i scenografia: Konrad Swinarski; data premiery: 18 stycznia 1973.

³ A. Klimowski, D. Schejbal, *Za żelazną kurtyną*, Warszawa 2015.

⁴ Wśród licznych wydarzeń można wymienić choćby powstanie Teatru Studio pod dyktando Józefa Szajny (1972); premierę filmu Tadeusza Konwickiego *Jak daleko stąd, jak blisko* (1972); premierę filmu *Sanatorium pod Klepsydrą* w reżyserii Wojciecha Jerzego Hasa (1973) czy prapremierę sztuki Sławomira Mrożka *Szczęśliwe wydarzenie* w Teatrze Współczesnym w Warszawie (1973).

⁵ Premiera filmu *Nikt nie woła* Kazimierza Kutza (1960) czy *Niewinni czarodzieje* Andrzeja Wajdy (1960); prapremiera *Kartoteki* Tadeusza Różewicza w Teatrze Dramatycznym w Warszawie.

⁶ Jeszcze przed ukończeniem londyńskiej uczelni Klimowski pokazał swoje prace Henrykowi Tomaszewskiemu i za aprobatą profesora wystąpił do British Council o stypendium na dwuletni staż w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Teatr Studio mieściły się uczelniane pracownie animacji, która interesowała artystę już w trakcie studiów w Wielkiej Brytanii⁷.

Profesor Tomaszewski, wiedząc o zainteresowaniu Klimowskiego produkcją filmów rysunkowych, skierował swojego ucznia do pracowni prowadzonej przez Kazimierza Urbańskiego, jednej z kluczowych postaci w historii polskiej animacji. W tym czasie Klimowski pozostawał pod ogromnym wpływem literackim m.in. Franza Kafki, Alberta Camusa, Jeana Paula Sartre'a, a także oczywiście pod wpływem filmowym. Na jego liście ulubionych reżyserów pojawili się Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Melville, Andrzej Munk, Roman Polański czy Walerian Borowczyk.

W 1979 roku we współpracy z Wytwórnią Filmów Dokumentalnych w Warszawie Klimowski zrealizował film animowany *W tym szaleństwie...*, który przedstawia obrazy różnorodnych przejawów życia, aby uwypuklić teorię, że człowiek jest częścią przyrody i kosmosu. Z kolei w 1980 roku w Studiu Małych Form Filmowych Se-Ma-For Klimowski wraz z Schejbal zrealizował *Martwy cień* – film kombinowany o charakterze eksperymentalnym, który prezentuje wspomnienia mężczyzny o pięknej dziewczynie. Kombinacja filmu polega na łączeniu animacji z grą aktorską, a ukazuje on starszego mężczyznę, który siedząc w pustym mieszkaniu, przegląda album z fotografiami. Bohater pochyla się nad przeszłymi wydarzeniami z niezwykłą refleksją. Całości towarzyszą fragmenty *Requiem d-moll KV 626* Wolfganga Amadeusa Mozarta.

Klimowski i Schejbal zostali w Polsce prawie dekadę, a ich wyjazd do Londynu zbiegł się z ogłoszeniem stanu wojennego w 1981 roku⁸. W Anglii Klimowski wykładał grafikę warsztatową i projektowanie graficzne w College of Art w Canterbury (1981–1989) oraz w College of Art and Design w West Surrey (1982–1984), później projektowanie graficzne i ilustrację w prestiżowej Royal College of Art.

Artysta podjął współpracę z wydawnictwem Everyman's Library, dla którego tworzył okładki (ponad 90 tytułów) do książek P.G. Wodehouse'a, a także do powieści Milana Kundery i noblistów Harolda Pintera oraz Kazuo Ishiguro. Obecnie jest emerytowanym profesorem.

⁷ Klimowski zrealizował tam film animowany *19 (neunzehn) bis Dreamstrasse*.

⁸ Jeszcze w grudniu 1981 roku przyjechali do Wrocławia na wystawę plakatów Klimowskiego, prezentowaną w galerii Grażyny Hase.

Inspiracje i natchnienia

Staż, który Andrzej Klimowski odbył u **Henryka Tomaszewskiego (1914–2005)**, był znakomitą szkołą myślenia graficznego i pomógł artyście znaleźć indywidualny styl komponowania plakatów. Nauki Tomaszewskiego zaważyły na rozwoju drogi artystycznej grafika, mistrz kładł w nich nacisk na koncepcyjne opracowanie tematu. W połączeniu z umiejętnościami i precyzją pracy Klimowskiego wyniesionymi z brytyjskiej szkoły ukształtowały własne graficzne myślenie artyści. Z pracowni Tomaszewskiego grafik wyniósł umiejętność analizy problemu, nawyk poszukiwania wielu możliwych rozwiązań, radość zabawy znaczeniami, a następnie wyboru jednej, błyskotliwej puenty.

Do wrażliwości estetycznej Klimowskiego szybko przemówiła także twórczość dwóch polskich osobowości artystycznych – Jana Lenicy i Romana Cieślewicza. Pierwszy przyciągał Klimowskiego intelektualnym klimatem, drugi intrygował warstwowością znaczeniową i warsztatem przemawiającym szczególnie w stosowanej często przez siebie technice fotomontażu. Podobnie jak w przypadku Cieślewicza fotografia odegrała u Klimowskiego rolę ważnego impulsu twórczego. Przekształcając to tworzywo, nadał mu znaczenie podstawowego elementu składowego swoich fotomontaży i kolaży. W tej dziedzinie Klimowski wypracował swój indywidualny i rozpoznawalny styl, tak bardzo odmienny od pozostałych grafików. Warto też dodać, że z Cieślewiczem związane było pierwsze telewizyjne doświadczenie grafika⁹.

Jednym z najwcześniejszych źródeł inspiracji dla Klimowskiego była grafika magazynu „Ty i Ja”, z którym zetknął się po raz pierwszy jako mały chłopiec w czasie wizyty w Polsce: „Odkrywałem stopy magazynów »Ty i Ja« w szafie mojego wujka. Uwielbiałem ich wizualną figlarność. Ten zachwyt pozostał we mnie. Dlatego postanowiłem odbyć staż podyplomowy w Polsce”¹⁰. Na tle okładek magazynu szczególnie wyróżniały się te, które zaprojektował dyrektor artystyczny czasopisma **Roman Cieślewicz (1930–1996)**. Stworzył on łącznie 46 okładek magazynu, zainspirowany m.in. surrealistycznym malarstwem René Magritte’a czy pop-artem Roya Lichtensteina. Wykorzystując przy tym technikę kolażu, tworzył własne, odrębne światy. Dla prac kolażowych

⁹ Klimowski jeszcze jako student pomagał przy produkcji dokumentu o Romanie Cieślewiczu dla Telewizji Polskiej.

¹⁰ A. Klimowski, korespondencja artysty, cyt. za: E. Satalecka, *Andrzej Klimowski, w: Piękni XX-wieczni. Polscy projektanci graficy*, red. J. Mrowczyk, Kraków 2017.



Il. 1. Roman Cieślewicz, *Visiteur du soir* z cyklu *Figury symetryczne*, 1974



Il. 2. Roman Cieślewicz, *Arturo* z cyklu *Figury symetryczne*, 1974



Il. 3. Roman Cieślewicz, *Dorotheé* z cyklu *Figury symetryczne*, 1974

Cieślewicza typowe są niedopowiedzenia i pozostawienie miejsca na wyobraźnię widza. Swoje eksperymenty z kolażem, tekstem i fotografią artysta nazywał „układem graficznym”, a siebie „zwrotniczym siatkówki”¹¹. Często umieszczał jedną fotografię w drugiej oraz wprowadzał grę zmiany skali. Wielokrotnie stosował powiększony raster i efekt lustrzanego powielenia obrazu, korzystając przy tym z doświadczeń op-art.

Cieślewicze po mistrzowsku posługiwał się fotomontażem i kolażem w tworzeniu surrealistycznych wizji. Najlepszym przykładem mogą tu być *Figury symetryczne*, które należą do powstałej w latach 1971–1974 serii grafik wykonanych w technice sitodrukowej. Ich kompozycja opiera się na lustrzanym odbiciu względem osi środkowej. Zaczynem całej serii była reklama prasowa dla magazynu „Zoom”, którą artysta projektował, pracując dla agencji reklamowej M.A.F.I.A. – wyróżniającej się spośród innych wysokim poziomem artystycznym oraz intrygującymi przedsięwzięciami (agencja współpracowała m.in. z Rolandem Toporem, Jeanem-Michelem Folonem czy Helmutem Newtonem, co nie pozostaje bez znaczenia w kontekście twórczości Romana Cieślewicza)¹².

Do twórczości **Jana Lenicy (1928–2001)** przyciągał Klimowski m.in. żywy i wyrazisty kolor, jakim epatowały jego projekty. Światowy rozgłos przyniósł temu pierwszemu oczywiście plakat, ale obok niego ważnym medium był film animowany, dzięki któremu wraz z Walerianem Borowczykiem uznawany jest dzisiaj za pioniera surrealistycznego kina absurdu. Jego animacje nawiązywały niekiedy do filmów Fernanda Légera, Georges’a Mélièsa czy Charliego Chaplina, w innych zaś odnosił się bezpośrednio do dzieł popkultury czy mitologii greckiej. Do swoich filozoficznych i pełnych intelektualnego skupienia filmów artysta wykorzystywał różnorodne techniki animacji – kolaże, wycinanki i rysunek – choć tworzył także filmy aktorsko-animowane. Różnorodność tematyczna, gatunkowa i mnogość techniczna nigdy jednak nie zatarły charakterystycznego stylu Lenicy. W tworzeniu wyraziście indywidualnych plakatów kinowych, teatralnych i operowych grafik często stosował styl wycinankowy oraz kolaże, a jego plakaty najczęściej przybierały

¹¹ J. Chojnacka, *Intrygujące! „Uparty jak lwowiak – Roman Cieślewicz”*, <https://mnwr.pl/uparty-jak-lwowiak-roman-cieslewicz/> (dostęp 27.07.2023).

¹² J. Chojnacka, *Uparty jak lwowiak – Roman Cieślewicz*, w: *Intrygujące*, red. P. Oszczanowski, D. Szechińska, A. Ziemiańska, Wrocław 2023.

formę obrazu malowanego w technice gwaszu, akwareli i tempery¹³. Lenica przyznawał, że plakat i film animowany uważał za środki kontrabandy artystycznej. Pomimo traktowania ich w podobny sposób w obu tych formach można było przemycać inne treści. Takie właśnie – pokrewne – myślenie o obu tych gatunkach stanowi jedno z przekonań artystycznych Andrzeja Klimowskiego.

Wśród artystów, którzy swoją twórczością oddziaływali na styl Klimowskiego, nie może zabraknąć flamandzkiego malarza i grafika **Fransa Masereela (1889–1972)**. Choć jego bezpośredni wpływ na polskiego artystę widać w późniejszych pracach (zwłaszcza graficznych) tego drugiego, przemaszerujące prostotą i naturalnością echa dzieł Masereela można dostrzec nawet we wczesnych projektach Klimowskiego. Jedną z najbardziej inspirujących prac była z pewnością pierwsza powieść w obrazach¹⁴ *Pasja człowieka* (1918) – seria nastrojowych obrazów i cieszących się międzynarodowym uznaniem drzeworytów, które przekazują głębokie przesłanie wolności i humanizmu, opowiada historię młodego mężczyzny, który protestuje przeciwko niesprawiedliwości wobec klasy robotniczej w uprzemysłowionym społeczeństwie, a ostatecznie zostaje stracony za stanięcie na czele buntu przeciwko swojemu pracodawcy¹⁵.

Masereel budował kompozycje oparte na silnych kontrastach czerni i bieli, czerpiąc inspiracje z ekspresjonistycznego teatru i filmu. Przy pierwszym zetknięciu prace artysty uderzają prostotą, lecz przy dłuższym kontakcie odkrywają kolejne wymiary oraz niezwykle lekkość i naturalność surowej techniki drzeworytniczej. Taki efekt spowodowany był zapewne tym, że grafik ciął drewno bez dokładnego przygotowania, na podstawie kilku wstępnych orientacyjnych kresek pędzlem lub piórkiem.

Kolejnym artystą, pod którego wpływem niewątpliwie pozostaje Andrzej Klimowski, jest **Gustave Doré (1832–1883)**, który był „jedną z najciekawszych

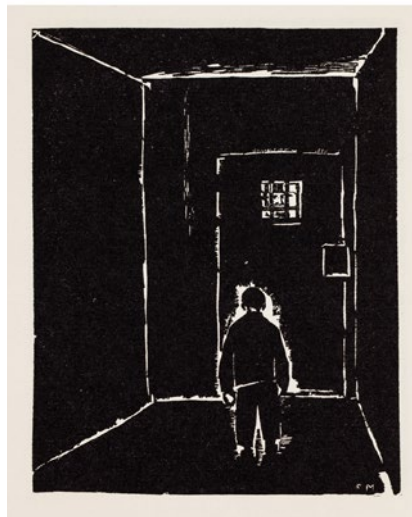
¹³ W latach 50. XX wieku zarzucano przez to Lenicy stosowanie technik niegraficznych.

¹⁴ Pierwowzór dzisiejszej powieści graficznej – powieść bez słów, która była także nazywana „niemą powieścią” (czasem występowała także pod nazwą „powieść drzeworytnicza”) – ograniczała tekst do tytułu książki i rozdziałów.

¹⁵ J. Chojnacka, *W białych rękawiczkach: Frans Masereel*, <https://mnwr.pl/w-bialych-rekawiczkach-frans-masereel/> (dostęp 27.07.2023).



Il. 4. Frans Masereel, z albumu *Los człowieka*, 1924



Il. 5. Frans Masereel, z albumu *Los człowieka*, 1924

i najsympatyczniejszych indywidualności naszego czasu¹⁶ – jak pisał jego współczesny mu wielbiciel Émile Zola. Sławę zyskał głównie jako grafik, choć zajmował się także rysunkiem, karykaturą, akwarelą, a także malarstwem i rzeźbą. Dorobek artystyczny zdaje się nie do wyobrażenia bogaty, Doré pozostawił bowiem po sobie ok. 11 tysięcy grafik, ok. 300 akwarel, ponad 200 obrazów i kilkadziesiąt rzeźb. Jednak to ilustracje wykorzystujące technikę drzeworytu sztorcowego, które powstały do wydań książkowych dzieł literatury, przyniosły temu artyście największą sławę i niejako unieśmiertniły go, zaowocowały licznymi naśladownictwami, stały się też inspiracją dla wielu artystów, w tym Andrzeja Klimowskiego, którego fascynowała łatwość Dorégo w ucieleśnianiu światów tajemniczych, bajkowych i niezwykłych. Wśród zilustrowanych przez niego dzieł były m.in. *Gargantua i Pantagruel* Rabelais'go (1854), *Żyd wieczny tułacz* Duponta, *Boska Komedia* Dantego (1861),

¹⁶ É. Zola, *Słuszna walka: Od Cour-beta do impresjonistów*. Antologia pism o sztuce, opr. Jean-Paul Bouillon, Warszawa, 1982, cyt. za: A. Wincencjusz-Patyna, *Cztery panowie ilustratorzy, nie licząc zwierząt. XIX-wieczna grafika ilustracyjna we Francji i jej polskie echa*, przeł. H. Morawska, „Quart” 2008, nr 2(8), s. 24.

Don Kichot Cervantes'a (1863), *Biblia* (1864–1866), *Raj utracony* Milтона (1866), *Bajki* La Fontaine'a (1867) czy *Kruk* Edgara Allana Poeo (1882).

Emil Zola powiedział także o Dorém:

On widzi tylko sny, żyje w idealnej krainie, skąd przynosi nam karłów i olbrzymy, promienne nieba i rozległe widoki. Przebywa w domu wrózek, w krainie marzeń. Nasza ziemia mało go wzrusza, trzeba mu piekielnych i niebiańskich sfer Dantego, szalonego świata Don Kichota; dzisiaj natomiast podróżuje po ziemi Kanaan, czerwonej od ludzkiej krwi i białej od boskiej jutrzeńki¹⁷.

To panujący nastrój tajemniczości, wyraźne efekty światłocieniowe i różnorodność wyobrażeń fantastycznych stają się wspólnym mianownikiem prac Dorégo i Klimowskiego. Polski krytyk, teoretyk i historyk sztuki Mieczysław Porębski zauważył, że bohaterzy tego pierwszego sprawiają wrażenie jakby początku komiksowej narracji. Tak samo można odebrać bohaterów prac polskiego grafika. Wydają się zatrzymani w ruchu, jakby byli zawieszani przed kolejnym swoim gestem.

Do grona preceptorów Klimowskiego z pewnością zalicza się także niemiecki artysta **John Heartfield (1891–1968)**, który w duchu kubistycznych technik malarskich, bliskich kolażowi – *papiers collés* – oraz pod wpływem koncepcji surrealistycznych stał się jednym z pierwszych, a jednocześnie ważniejszych twórców w technice fotomontażu. Należał do grona artystów, którzy posługując się nowymi metodami ekspresji, na pole grafiki użytkowej wprowadzili montaż oparty nie na adaptacji fotografii lub materiału fotograficznego, ale na zamyśle budowy jednolitego, organicznie plastycznego i wielowarstwowego przenikania się obrazu. Heartfield eksperymentował na polu montażu typograficznego oraz filmowego, kiedy w latach 1916–1918 w ścisłej współpracy z Fantasia Film braci Julesa i Maxa Grünbaumów w Berlinie wypełnił wiele taśm eksperymentami w krótkim metrażu. Później realizował się jako reżyser filmów popularnonaukowych i stał się jednym z prekursorów filmu trickowego (dziś animowanego) w berlińskiej wytwórni UFA¹⁸.

Oprócz fotomontaży i montażu artysta wykonywał szereg projektów grafiki książkowej i plakatów politycznych. Interesował się scenografią, do której

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ *Niestety aktualne. Wystawa fotomontaży Johna Heartfielda*, katalog wystawy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1964.

także wprowadził właściwe sobie nowatorskie koncepcje. Współpracował przy tym z Markiem Reinhardem i Erwinem Piscatorem – jednymi z najoryginalniejszych inscenizatorów i reformatorów europejskiego teatru współczesnego.

Heartfielda można nazwać artystą satyrykiem – cały swój przekaz kierował ku metaforze i symbolowi. Komponował poprzez analogie i zestawienia, które w swojej formie są niezmiernie pomysłowe i zaskakujące. Parował elementy niezwykle ryzykownie, prezentując pełen wachlarz rzeczywistości, a jego prace niczym nie przypominały wyklejanek czy rebusów. Ze swoistych okrucichów i fragmentów symboli tworzył nowe, zaskakujące światy. W większości jego dzieła są czarno-białe, surowe, uzupełnione prostą typografią. Zawierają nutę surrealizmu, swoistą dziwność, która bliska była choćby René Magritte'owi. Nie można też zapomnieć o przemyślanym planowaniu kompozycji, które zawsze utrzymywały skalę, o budowanych przez niego kontrastach – statycznych i dynamicznych zestawieniach – oraz o tym, jak umiejętnie i z wyczuwaniem artysta wplatał w całość kompozycji sylwety, które raz oświetlał silnym światłem, a innym razem osłabiał nim ich walor.

W kontekście inspiracji Klimowskiego istotny jest także amerykański malarz **Joseph Cornell (1903–1972)**, znany z misternie komponowanych gablot zawierających przedmioty, które w historii sztuki funkcjonują jako „poetyckie dioramy” i „intymne teatry”, „komnaty osobliwości” – a każda z nich jest małym światem samym w sobie, ukazującym „piękno codzienności”. Jego sztukę określano jako romantyczną, poetycką, liryczną i surrealistyczną. Swoje pierwsze kolaże, konstrukcje pudełkowe i filmy eksperymentalne Cornell tworzył w latach 30. XX wieku, wystawiając własne prace obok surrealistów, takich jak Salvador Dalí, Giorgio de Chirico, Max Ernst i René Magritte.

Artysta samouk przeszukiwał antykwiariaty, muzea, teatry, księgarnie i targi staroci w Nowym Jorku, zbierając obszerne archiwum papierowych efemeryd i małych przedmiotów, aby stworzyć swoje charakterystyczne szklane „pudełka z cieniami” (*shadow boxes*). W swoich miniaturowych arcydziełach Cornell przekształcał przedmioty codziennego użytku w urzekające skarby, ujawniając swoją fascynację przedmiotami z różnych obszarów – od astronomii i kina po literaturę i ornitologię. W swoich gablotach umieszczał fragmenty wyjęte z kultury europejskiej – od baletu romantycznego po renesansową architekturę z Włoch.

Nowe technologie oferują współczesnym badaczom i historykom dodatkowe możliwości, poszerzające zakres analizy twórczości artystów, którzy

swoją obecność w Internecie zaznaczają nie tylko poprzez strony internetowe prezentujące ich portfolio, ale też osobistą aktywność na popularnych stronach. Andrzej Klimowski na swoim koncie w serwisie Pinterest¹⁹ – jednym z największych serwisów społecznościowych przeznaczonych do swobodnego kolekcjonowania wybranych materiałów wizualnych – zapisuje m.in. zdjęcia i ilustracje architektury czy samych detali architektonicznych. Są wśród nich antyczne świątynie, projekty Alexandra Brodsky’ego, Ilyi Utkina czy motywy schodów. Na jego tablicy inspiracji pojawiają się także zdjęcia zwierząt, głównie uskrzydłych – nietoperzy, sów i innych ptaków – a także rysunki fantastycznych kreatur. Wśród inspiracji znajdujemy także anioły (znów motyw skrzydeł), zarówno anonimowe przedstawienia rzeźbiarskie czy grafiki Williama Blake’a, jak i detale obrazów Jana van Eycka. Widać, że sporą uwagę artysta koncentruje także na mozaikach (szczególnie z czasów starożytnej Grecji), które wielokrotnie zapisywał na tablicy swojego konta serwisu Pinterest.

Architektura plakatu według Klimowskiego

Konstrukcja plakatów Andrzeja Klimowskiego najczęściej wznoszona jest na osi symetrii. Symetrii nieidealnej, pozornej, ale potrzebnej do osiągnięcia efektu równowagi, spokoju i statyczności przedstawiania. Na środku dzieła pojawia się zazwyczaj tylko jedna forma, która wypełnia pole plakatu aż po krawędzie. Swoiste ucięcia fragmentów – z pozoru ważnych dla odbioru całości – pozbawiają prace jednoznaczności i przez swoje niedopowiedzenie dodają im tajemniczości, zapraszają odbiorcę do domysłów.

Wizualna retoryka prac Klimowskiego zasadza się na metaforze, która realistyczne obiekty pozbawia jednoznaczności. To, co wyróżnia jego prace z plakatowego zgiełku, to ich kameralność i wyciszenie. Prace nie są agresywne i nie drażnią ostrymi kolorami czy dynamicznymi formami. Artysta stara się zaintrygować odbiorcę swoistym niedopowiedzeniem historii do końca, jakby urwaniem w pół zdania.

Dla grafika ważny jest rekwizyt filmowy i zbliżenie, zauważone i uchwycone w podobny sposób jak w filmach Alfreda Hitchcocka, a najbardziej odpowiadają mu filmy rozgrywane wokół jednego czy dwóch bohaterów. Mając

¹⁹ Konto A. Klimowskiego w serwisie Pinterest, <https://pl.pinterest.com/andrzejklimowsk/> (dostęp 27.07.2023).

do czynienia z takimi filmami, od razu tworzy w głowie pomysły portretu w wyreżyserowanej scenerii. Do kolejnych realizacji najczęściej pozuje mu jego żona Danuta, kilku przyjaciół o „ciekawej” fizjonomii, on sam i czasem syn Dominik. Swoim modelom często wręcza systematycznie gromadzone rekwizyty, które mają wzbogacić lub podkreślić przekaz. Na plakacie do filmu *Bestia* (1979) obsesję erotyczną bohatera autor wyraził, posługując się fragmentami obnażonego ciała i sztucznymi paznokciami. Film o chłopcu opętany przez szatana *Omen* (1977) w naturalny sposób naprowadził go do wykorzystania jako modela własnego syna. Klimowski oddał charakter filmu i zbudował napięcie, dodając do kompozycji fragmenty ze starej ryciny. Z kolei plakat do filmu *Zapach kobiety* (1976), który sam autor uważa za jeden z najbardziej udanych, realizuje ideę „gablutowego” spłaszczenia i swoistej alienacji modela. Jak wiele innych, plakat ten powstał w procesie pracochłonnego przetwarzania zdjęcia. Eliminując półtony, artysta sprowadził fotografię do formy grafiki mającej chropowatą fakturę i pożądaną głębię. Swoiście „gablutowa” ekspozycja jest jedną z typowych cech twórczości Klimowskiego. Grafik posługuje się z reguły ograniczoną, ciasną i jakby sprasowaną przestrzenią, co ma niewątpliwie związek z podejściem do kadru w ogóle. Takie „ciasne” kadrowanie pozostawia rzeczy jakby niedopowiedziane – podrażniają one wyobraźnię widza. Artysta spłaszcza przedstawioną sytuację na wzór przedmiotów misternie ułożonych w gablotach Cornella. „Gablutowy” jest dla przykładu plakat do filmu *Nashville* (1976) oraz *Flic Story* (1976).

Narzędziami Klimowskiego są klasyczne ołówki, pędzle, piórka, dłuta litograficzne. Pomimo że studiował on malarstwo, często przyznaje, że ta dziedzina – działania *stricte* manualnego – nie pociągała go szczególnie. Zawsze jednak interesował się fotografią, która ma dla niego nieprzetłumaczalny urok magiczny, jest źródłem wielu impulsów i może być światem zastępującym realne byty. Artystę wyróżnia jednak bardzo malarski sposób traktowania tego tworzywa. Zdjęcie jest dla niego materiałem elastycznym, rozciągliwym i wchłaniającym kolor jak gąbka. Przy takiej manipulacji detal ulega zatarciu, wzbogacając tym warstwę kompozycji.

Hołdując zasadzie, że to litera tworzy styl i klimat plakatu, grafik używa w projektach liternictwa, które musi być spójne z tematem oraz grafiką. Czasem kreśli litery odręcznie, a czasem używa gotowych składów, korzystając z letrasetów, dopasowując krój pisma każdorazowo do tematyki czy klimatu ilustrowanego filmu lub spektaklu. Najczęściej artysta wykorzystuje

pismo dwuelementowe z szeryfami lub bez nich. Niekiedy sięga po różne typy czcionki secesyjnej, XIX-wieczne dekoracyjne kroje z kręgu anglojęzycznego, np. Tuscan, lub zupełnie odmienne w stylistyce, współczesne jego plakatom, litery o kroju Pump, zaprojektowane w 1970 roku przez Boba Newmana. Na plakatach Klimowskiego tekst zawsze pełni jednak funkcję raczej informacyjną aniżeli dominującą i porządkującą całość kompozycji.

Plakaty Andrzeja Klimowskiego w naturalny sposób ewoluowały. Zmieniały się motywy, sposób komponowania, kolorystyka, ozdobniki i linternictwo. Niezmienna była jednak zawsze oszczędność wyrazu, którą artysta akcentuje zwykle pojedynczymi formami umieszczonymi na osi symetrii. Kompozycję często opiera na ukazaniu samej twarzy²⁰, popiersia²¹, torsu²², torsu bez głowy²³, postaci ustawionej bokiem²⁴ lub samej dłoni²⁵ jako elementu centralnego. Dla swoich plakatów artysta najczęściej wybiera pionowy format. Ten poziomy²⁶ zawsze jest zaś kompozycyjnie uzasadniony. Ciała przedstawionych na plakatach postaci zazwyczaj kształtuje twardy modelunek światłocieniowy, który spłaszcza kompozycję, pozbawiając ją złudzenia głębi. Postacie wydają się jakby oślepione mocnym światłem reflektorów.

Artysta jest bardzo oszczędny w użyciu koloru. Zwykle swoje prace buduje za pomocą dwóch lub trzech barw. Najczęściej czarno-biała kompozycja ożywiona jest jedynie pojedynczym drobnym akcentem kolorystycznym – czerwone usta (*Anna Karenina*, 1976), odcisk szminki po pocałunku na czole (*Bel-ami 2*, 1975), drobna krwawa rana (*Ludzie godni szacunku*, 1976) czy spływające strużki krwi (*Życie i śmierć króla Jana*, 1975) – lub większą figurą, jak np. czerwony czort na plakacie do spektaklu *Biesy* (1980) Fiodora Dostojewskiego albo czerwony smok na plakacie *Morderstwo w Orient Expressie* (1974). Czarno-białą kompozycję grafik czasem przełamuje także żółcieniem, jak poprzez dominujący w kompozycji żółty wachlarz na plakacie do filmu *Udręka* (1977)

²⁰ *Anna Karenina*; *Intryga rodzinna*; *Dzień delfina*; *Biesy*; *Opera za trzy grosze*.

²¹ *Nakarmić kruki*; *Bez wyjścia*; *Światło*; *Nauka latania* (pogłębione popiersie); *Król Lear*; *Tomasz*; *Życie i śmierć króla Jana*; *Bel-ami 2*; *Nashville*.

²² *Mojżesz i Aron*; *Chinatown*; *Przyrost naturalny*; *Przeprowadzka*; *Przed odlotem*.

²³ *Wniebowstąpienie*; *Chinatown*; *Mojżesz i Aron*; *Ojciec Chrzestny*.

²⁴ *Taksówkarz*; *Zapach kobiety*; *White Harvest*; *Omen*.

²⁵ *Intryga rodzinna*; *Remi dżin*; *Śmierć prezydenta*; *Pasja*; *Niewinne*.

²⁶ *Hallo Szpicbródka*, czyli ostatni występ króla kasiarzy; *Pojedynek*; *Przygody Picassa*; plakat teatralny *Przyrost naturalny*; *Przeprowadzka*.

czy logo legendarnej amerykańskiej wytwórni Sun Record na plakacie *Mystery Train* (1997). Więcej akcentów kolorystycznych pojawia się także na plakacie do filmu *Taksówkarz* (1978) i *Bestia* (1979).

Klimowski nierzadko wykorzystuje w swoich projektach fotosy z filmu i metodą montażu poddaje je nieznacznym, a jednak bardzo wymownym manipulacjom, jak na plakacie do filmu *Rublow* (2010), na którym na oczy mnicha nałożona jest czarna opaska, która jednocześnie uwydatnia przezierną przez nią żółtą oczy²⁷.

Do realizacji swoich plakatów grafik czasem wykorzystywał także zdjęcia dzieł sztuki, które z pietyzmem dobierał, by oddać sens przedstawienia. Tak było dla przykładu na plakacie do sztuki Davida Williamsona *Przeprowadzka* (1980), na którym pojawia się rzeźba Antonia Canovy *Bokser Kreugas* (1796) z watykańskiego Museo Pio-Clementino. Wykorzystanie wizerunku starożytnego olimpijskiego pięściarza wskazuje na orientację Klimowskiego w historii sztuki oraz wiedzę z zakresu mitologii greckiej. Portret przypomina nierówną walkę, jaką stoczył Kreugas z Damoksenosem, symbolizuje analogię do sytuacji, w jakiej osadzeni byli główni bohaterowie sztuki teatralnej. Po inny wizerunek rzeźby, a dokładniej znajdujący się w National Portrait Gallery w Londynie gipsowy odlew głowy Williama Blake'a (1823) autorstwa Jamesa De Ville'a, Klimowski sięgnął w plakacie do filmu Jima Jarmuscha *Truposz* (2017). Wykorzystując w tej kompozycji zdjęcie pierwszoplanowego aktora oraz przedstawienie wspomnianego gipsowego odlewu, wskazuje na powiązanie głównego bohatera filmu – księgowego Williama Blake'a – ze słynnym angielskim artystą i wizjonerem, którego współcześni często nazywają Mad Blakiem.

Tło na plakat�ch Andrzeja Klimowskiego zwykle jest jednolite – najczęściej czarne lub białe, rzadziej zdobi je wzór²⁸. Figury na pracach artysty zdają się jakby zawieszane w próżni. Czasem ujęte są w bogato zdobione ramy (*Tomasz* oraz *Ojciec chrzestny* – oba projekty z 1976 roku) lub wkomponowane w obszar elementów architektonicznych, np. okien (*Ludzie godni szacunku*, 1976).

²⁷ J. Chojnacka, *Spotkanie dwóch światów artystycznej wyobraźni, czyli symbolika plakatów do filmu „Andrzej Rublow” w reżyserii Andrieja Tarkowskiego*, w: *Antropologia kina Andrieja Tarkowskiego*, J.K. Wawrzynów, W.Z. Wojtyra, Wrocław 2019.

²⁸ Artysta wykorzystał geometryczny wzór, aby oddać stylistykę czasów i teatralnej rewii na plakacie do filmu *Hallo Szpicbródka, czyli ostatni występ króla kasiarzy*.

Wyjątkiem jest plakat do filmu Carlosa Saury *Nakarmić kruki* (1977), na którym umieszczona za postacią palisada dodaje symbolicznego znaczenia całości przedstawienia.

Zakończenie

Angielski dramaturg, pisarz i reżyser teatralny Harold Pinter poproszony o podsumowanie i określenie w kilku słowach zaprzyjaźnionego z nim Andrzeja Klimowskiego stwierdził, że to niemożliwe, ponieważ nie da się w jednym lub dwóch zdaniach uchwycić takiej wyobraźni, jaką dysponuje grafik. Nazywa on Klimowskiego artystą wolnym i nieuchwytnym, który patrzy na rzeczy z kilku perspektyw jednocześnie, a jego oko to zarazem mikroskop, szkło powiększające, lustro weneckie i kryształowa kula²⁹.

W wielu swoich pracach polski grafik powraca do tych samych motywów. Często swoim postaciom dodaje zagadkowe skrzydła, innym zaś nakazuje patrzeć w nieznaną przestrzeń. Jego oniryczne wizje niejednokrotnie budują napięcie lub niepokój, a czasem dotyczą doświadczeń erotycznych. Kreowany przez artystę obraz jest mroczny, zbudowany z gęstego rastra kropek pozostaje nieostry, czym potęguje tajemniczość. Rola rastra używanego w pracach Klimowskiego jest dwojaka. Przede wszystkim ujednocila tkankę plakatu, który niczym układanka złożony jest z wielu elementów wyciętych z różnych zdjęć. Raster spłaszcza też kompozycję i pozbawia ją iluzji głębi, czyniąc cały układ znakiem graficznym, jedynie umownie trójwymiarowym dzięki śladom światłocienia. Najczęściej korpusem kompozycji jest ludzki tors, twarz lub inny fragment człowieka. Stosowany przez artystę fotomontaż degeneruje kończyny postaci, „odnaturalnia” ich sylwetki i udiwnia oblicza. Bohaterowie plakatów Klimowskiego przybierają kształt upiórów, demonów i innych stworów z baśni, legend i podań.

Esencjonalnie podsumowali twórczość artysty kuratorzy wystawy *Topor et cie: Roland Topor et les artistes contemporains polonais d’imagination panique*:

Sztuka Andrzeja Klimowskiego wyrasta z podobnego świata wyobrażeń co nieme kino, czarny kryminał, obrazy Margitte’a i de Chirico czy filmy Davida

²⁹ Dosl.: „Jest wolnym człowiekiem i nigdy go nie złapiesz. Patrzy na rzeczy prosto, ale jednocześnie od środka i do góry nogami, zza rogu i przez roztrzaskaną dziurkę od klucza. Jego oko to mikroskop, lupa, lustro weneckie i kryształowa kula” (*Andrzej Klimowski. Biography*, <https://www.klimowski.com/pages/about-us> (dostęp 27.07.2023), przeł. J. Chojnacka).

Lyncha. Postacie zawieszony w stanie między snem a jawą oświetla zwykle tajemnicze światło, którego źródłem jest słońce lub księżyc, czego nie wiemy. Wydaje się, jakby artysta przedstawiał świat, który w swojej niepokojącej atmosferze, tajemniczości i kuriozalności mógł nam po prostu się kiedyś przyśnić³⁰.

Wśród wyraźnych źródeł inspiracji Andrzeja Klimowskiego znajduje się romantyczna fantastyka Gustava Dorého, lekka graficzna surowość Fransa Masereela, montaż ekspresjonistów niemieckich i wyobrażenia dadaistów, „gablutowe kunstkamery” Josepha Cornella i oczywiście twórczość polskich mistrzów, dla których młody grafik przyjechał do Polski – lapidarność Henryka Tomaszewskiego, tajemniczość Romana Cieślewicza i „dynamiczne opanowanie” Jana Lenicy.

Andrzej Klimowski nadal poszukuje inspiracji w świecie sztuki. Oprócz wspomnianej aktywności w serwisie Pinterest, w którym na swojej tablicy zapisuje wybrane zdjęcia i ilustracje ulubionych motywów, aktywnie udziela się także na portalu Instagram³¹, gdzie na swoim koncie dzieli się najnowszymi pracami z widzom i odsłania przed nim swoje tajemnicze oblicze.

Bibliografia

- Bojko Szymon, *Rozmowa z Andrzejem Klimowskim*, „Art and Artist” 1979, nr 45.
- Chojnacka Justyna, *Frans Masereel – kronikarz, buntownik, marzyciel*, „Magazyn Potencjalny Lokator” 2024, nr 3.
- Chojnacka Justyna, *Uparty jak lwowiak – Roman Cieślewicz*, w: *Intrygujące*, red. P. Oszczanowski, D. Szechińska, A. Ziemiańska, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2023.
- Galusek Łukasz, Leśniak Teresa (red.), *Frans Masereel. Odkrywanie mistrza* [katalog wystawy], MCK w Krakowie, Kraków 2005.
- Klimowski Andrzej, Schejbal Danusia, *Za żelazną kurtyną*, przeł. B. Brzezowska, Timof Comics, Warszawa 2015.
- Kowalski Grzegorz, Sitkowska Maryla, *Powinność i bunt. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1944–2004* [katalog wystawy], ASP w Warszawie, Warszawa 2004.
- Mrowczyk Jacek (red.), *Piękni XX-wieczni. Polscy projektanci graficy*, 2+3D, Kraków 2017.
- Niestety aktualne. Wystawa fotomontaży Johna Heartfielda* [katalog wystawy], Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1964.

³⁰ Topor et cie: Roland Topor et les artistes contemporains polonais d’imagination panique [katalog wystawy], Aix-en-Provence 2004, przeł. A. Taborska.

³¹ Konto A. Klimowskiego na platformie Instagram, <https://www.instagram.com/andrzejklimo/> (dostęp 27.07.2023).

- Przymus Irena (oprac.), *Andrzej Klimowski. Londyn. Więcej niż plakat*, katalog wystawy, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2006.
- Rouard-Snowman Margo, *Roman Cieślewicz. Master of graphic design*, Thames and Hudson, Paryż 1993.
- Satalecka Ewa, *Andrzej Klimowski*, w: *Piękni XX-wieczni. Polscy projektanci graficy*, red. J. Mrowczyk, Kraków 2017.
- Topor et cie: Roland Topor et les artistes contemporains polonais d'imagination panique* [katalog wystawy], Galerie Zola, Aix-en-Provence 2004.
- Wincencjus-Patyna Anita, *Czterej panowie ilustratorzy, nie licząc zwierząt. XIX-wieczna grafika ilustracyjna we Francji i jej polskie echa*, „Quart” 2008, nr 2(8).

Źródła internetowe

- Andrzej Klimowski. Biography*, <https://www.klimowski.com/pages/about-us> (dostęp 27.07.2023).
- Chojnacka Justyna, *Intrygujące! „Uparty jak lwowiak – Roman Cieślewicz”*, <https://mnwr.pl/uparty-jak-lwowiak-roman-cieslewicz/> (dostęp 27.07.2023).
- Chojnacka Justyna, *W białych rękawczkach: Frans Masereel*, <https://mnwr.pl/w-bialych-rekawczkach-frans-masereel/> (dostęp 27.07.2023).
- Konto Andrzeja Klimowskiego na platformie Instagram, <https://www.instagram.com/andrzejklimo/> (dostęp 27.07.2023).
- Konto Andrzeja Klimowskiego na platformie Pinterest, <https://pl.pinterest.com/andrzej-klimowsk/> (dostęp 27.07.2023).

Źródła ilustracji

- Il. 1–3. Ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu, fot. Wojciech Rogowicz.
- Il. 4–5. Ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu, fot. Magdalena Lorek.

© Wszelkie prawa autorskie do zdjęć zastrzeżone

The Confession of an Ardent Film Buff – Inspirations, Structure and Style of Movie Posters by Andrzej Klimowski

In 1972, Andrzej Klimowski quit his painting and sculpture studies at St. Martin School of Art in London and moved to Warsaw to study at Henryk Tomaszewski's poster studio at the Academy of Fine Arts in Warsaw. Franz Kafka, Albert Camus, Jean Paul Sartre, Jean Luc Godard, Andrzej Munk are only some of his literary and movie fascinations. His works are soaked with the style of the silent cinema, film noir or paintings of René Magritte. Being under the strong influence of i. a. Jan Lenica and Roman Cieślewicz, he designs posters brimming with references to the history of art. Over time, he has created his own individual, signature style and *Taxi Driver*, *Dead Man* or *The Godfather* are only a part of his impressive portfolio. Klimowski explains that it is better for the final effect, if the content of works is more expanded and full of iconographic elements. The article

presents and analyzes the works by Andrzej Klimowski, taking into account his inspiration, composition structure and execution of the design of movie posters.

Keywords: Andrzej Klimowski, Roman Cieślewicz, Jan Lenica, Frans Masereel, Gustave Doré, John Heartfield, Joseph Cornell, movie poster, poster

Słowa kluczowe: Andrzej klimowski, Roman Cieślewicz, Jan Lenica, Frans Masareel, Gustave Doré, John Heartfield, Joseph Cornell, plakat filmowy, plakat

Data przesłania tekstu: 11.08.2023

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 17.04.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 11.07.2024

CZARNO-BIAŁY PLAKAT FILMOWY W OKRESIE PRL-U – ESTETYKA I EKSPRESJA. AUTONOMIZACJA WYPOWIEDZI ARTYSTYCZNEJ A FUNKCJA PLAKATU FILMOWEGO

KATARZYNA KULPIŃSKA

Uniwersytet Mikołaja Kopernika
Nicolaus Copernicus University
catalina@umk.pl
ORCID 0000-0003-0980-0461

Plakat i film wyrastają z tego samego źródła – z grafiki¹, której immanentną cechą jest kontrast czerni i bieli. Plakaty filmowe utrzymane w czarno-białej estetyce stanowią pokaźną liczebną grupę wśród plakatów tego gatunku wykonanych przez polskich twórców w latach 50., 60. i 70. XX wieku. Ten fakt nie dziwi, bo grafika – a dotyczy to wszystkich jej form, tak artystycznych, jak i użytkowych, wyrastających z jednego pnia – jest u swych źródeł i w swej istocie „sztuką czarno-białą”². W rozważaniach tych kategoria czerni i bieli będzie stanowiła kryterium doboru, a jednocześnie klucz do charakterystyki formalnej plakatów filmowych. Ze względu na dużą liczbę prac utrzymanych wyłącznie w czerni i bieli przegląd zostanie ograniczony do wybranych realizacji z trzech dekad PRL-u, chociaż przez pryzmat tej estetyki można analizować plakaty tworzone w wielu krajach i w różnych okresach.

¹ M. Porębski, *Era grafiki*, w: *Grafika wczoraj i dziś. Materiały sesji „Rola i miejsce grafiki współczesnej” zorganizowanej w dniach 17 i 18 maja 1972 r. przez Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego przy współudziale Komitetu IV Międzynarodowego Biennale Grafiki w Krakowie*, Warszawa 1974, s. 19.

² Takie właśnie określenie od wieków było synonimem grafiki artystycznej (najstarsze drzeworyty czy miedzioryty odbijano czarną farbą na białym podłożu), ale grafika użytkowa – książka, czasopismo (układy typograficzne) czy afisz – także oparte są na kontraście czerni i bieli (druku czarnej czcionki na białym papierze).

Posługiwanie się przez artystów czernią i bielą w sztuce XX wieku było charakterystyczne dla kierunków awangardowych³ i niejednokrotnie stało się sposobem manifestowania bezkompromisowych postaw, zarówno w dziedzinie projektowania graficznego, jak i w malarstwie. Nie zawsze tak jest w przypadku prac reprezentatywnych dla polskiej szkoły plakatu, choć niektóre z nich radykalną formą wyznaczają nowe nurty w projektowaniu graficznym, a z treścią filmu nie wykazują związków, choć zapowiadają go poprzez tytuł, nazwiska reżysera i aktorów czy też informacje o gatunku i kraju produkcji. W związku z tym rodzi się pytanie, w jakim stopniu plakat filmowy pozostaje autorską wypowiedzią oddającą wizję twórcy czy będącą po prostu grą formalną, a na ile pełni swą funkcję jako komunikat, odwołując się do gatunku filmu, wybranych wątków czy też przekazu obrazu filmowego.

„Związek idealny” między filmem a zapowiadającym go plakatem scharakteryzowała Dorota Folga-Januszewska: „Sztuka plakatu polegała na umiejętnym odnalezieniu wizualnego komunikatu, który odpowiadał napięciu, tematowi, profilowi estetycznemu obrazu filmowego”⁴. I faktycznie, w przypadku wielu polskich plakatów z lat 50., 60. i 70. XX wieku można mówić o intersemiotycznym przekładzie, ale da się znaleźć i takie, które nie nawiązują do fabuły, nie komentują jej i nie dostarczają wizualnych odpowiedników. Zapowiadają film jedynie poprzez tekst informacyjny, pozostając autorską wizją zaledwie zainspirowaną obrazem filmowym lub nawet bez związku z nim. Zdarzało się też tak, że twórcy plakatu podchodzili dość nonszalancko do kolejnego zlecenia, nie siląc się na interpretację czy próbę nawiązania do fabuły, lecz wykorzystując motyw zaproponowany wcześniej w plakacie zapowiadającym zupełnie inny film⁵. Motyw ten bywał nieznacznie modyfikowany albo inaczej sytuowany (warianty w pionie, poziomie lub po diagonalu).

³ Kontrast ten stosowali w plakacie artyści awangardy pierwszych dekad XX wieku, wywodząc go z czarno-białego drzeworytu. Można tu wymienić plakaty ekspresjonistów, futurystów, formistów, konstruktywistów. Po II wojnie światowej w czerni i bieli utrzymane były plakaty szwajcarskie reprezentujące International Typographic Style. Natomiast w malarstwie tak radykalne zestawienie czerni i bieli zapoczątkował Kazimierz Malewicz rewolucyjnym obrazem *Czarny kwadrat na białym tle* (1915) i kolejnymi stworzonymi w następnych latach.

⁴ D. Folga-Januszewska, *Ach! Plakat filmowy w Polsce*, Olszanica 2013, s. 77.

⁵ W ten sposób potraktowała motyw czarno-białej kobiecej twarzy Joanna Krzymuska-Stokowska, wykorzystując tę samą fizjonomię poddaną radykalnym uproszczeniom na plakacie do filmu *Koty*, *Trzy klucze* i *Telefon 03* (modyfikacja w formie dodanego nakrycia głowy).

Tworząc atrakcyjną wizualnie grę czarno-białych form, autorzy takich prac stawiali sobie za cel przede wszystkim przyciągnięcie uwagi odbiorcy.

Chociaż bogactwo opracowań naukowych i popularnonaukowych dotyczących twórczości reprezentantów polskiej szkoły plakatu jest imponujące, plakaty czarno-białe rzadko są wyodrębniane przez badaczy jako szczególna kategoria estetyczna. Poza grupą plakatów typograficzno-geometrycznych tworzonych przez kilku artystów w latach 60. i 70. są traktowane raczej marginalnie. Przyczyna może leżeć w utożsamianiu najlepszych realizacji polskiej szkoły plakatu z malarską, barwną ekspresją i w wiązaniu czarno-białych plakatów wyłącznie z jedną tendencją o rodowodzie konstruktywistycznym lub kontrreakcją kilku polskich projektantów (debiutujących na początku lat 60.) na malarską formułę polskiej szkoły plakatu⁶. Tymczasem kontrast czerni i bieli pozostających z fizycznego punktu widzenia poza paletą barw⁷ w polskim plakacie filmowym lat 50., 60. i 70. wyzyskiwany był w wielości koncepcji i różnorodności formalno-warsztatowej przez kilkudziesięciu artystów. Twórcy czarno-białych plakatów oferują bogactwo rozwiązań, równie ciekawych jak w plakatach operujących pełną gamą barw. Kilku z nich wręcz oparło rozpoznawalność swoich prac na czarno-białej konwencji, inni posługiwali się tym kontrastem sporadycznie⁸, lecz w sugestywny sposób.

W 1966 roku – roku otwarcia warszawskiego Muzeum Plakatu – odbyło się sympozjum poświęcone plakatowi, dziedzinie, w której polscy artyści zdobyli już na międzynarodowej arenie laury, szczególnie jeśli chodzi o plakat filmowy⁹. Warto przypomnieć, że zachował się dokument z zapisem przebiegu obrad, i zwrócić uwagę na wypowiedź Jana Lenicy, która odzwierciedla jego indywidualny sposób podejścia do zlecenia – projektu plakatu. Jak się okaże,

⁶ Zob. Z. Schubert, *Polska szkoła plakatu*, Olszanica 2024, s. 210 (i wcześniejsze publikacje tego autora na temat polskiego plakatu drugiej połowy XX wieku).

⁷ Biel mieści w sobie wszystkie barwy, a czerni z fizycznego punktu widzenia jest brakiem barwy (całkowity brak światła widzialnego); opozycja bieli i czerni jest więc zarazem opozycją najjaśniejsz – najciemniejsz. Co ciekawe, dla starożytnych Greków, nieodróżniających pojęć bieli i czerni od pojęć jasności i ciemności, były to synonimy; zob. M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 83.

⁸ Z różnych powodów – w zależności od gatunku i ładunku emocjonalnego filmu, a czasem z prozaicznych względów, takich jak niedostatki ówczesnej poligrafii.

⁹ Pięć złotych medali dla Henryka Tomaszewskiego za plakaty filmowe na wystawie Internationale Plakat Ausstellung mit Karikaturenschad w Wiedniu w 1948 roku.

nie było to podejście odosobnione. Niektórzy twórcy kładli nacisk na aspekt emocjonalny w procesie odbioru plakatu przez widza, umniejszając wartość odczytywania przekazu i intelektualnych spekulacji na jego temat. Dążyli do zapewnienia sobie autonomii twórczej w dziedzinie plakatu kulturalnego, twierdząc, że wynikająca z jego funkcji komunikatywność nie oznacza perswazji, a siła oddziaływania plakatu powinna przejawiać się w indywidualnym odczuciu odbiorcy: „Plakaty są do przeżywania”¹⁰. Takie przesunięcie akcentów z przekazywania informacji na stwarzanie autorskiego przekazu i wywoływanie zdziwienia (a niekoniecznie rozumienia), a przez to zaciekawienia jest znamienne dla działań kilku twórców reprezentujących polską szkołę plakatu i tworzących plakaty filmowe: „swojej twórczości w dziedzinie plakatu [...] nie traktowali [oni – przyp. K.K.] jedynie jako dodatkowego źródła utrzymania, lecz jako główny środek wyrażania swego *credo* artystycznego”¹¹. Podążając za stwierdzeniem Jana Lenicy: „plakat jest w istocie przede wszystkim komunikatem estetycznym, który nie tyle przekazuje informację, ale sam ma coś do powiedzenia”¹², scharakteryzuję wybrane czarno-białe plakaty filmowe przede wszystkim pod kątem koncepcji artystycznej i zastosowanych w nich środków wyrazu, w obrębie szerokiego wbrew pozorom wachlarza możliwości czarno-białego kontrastu. Plakat filmowy niepodlegający silnym naciskom doktryny artystycznej – a co za tym idzie rygorystycznej cenzurze – był odzwierciedleniem silnej osobowości twórcy i jego indywidualnego stylu; dla wielu twórców stał się obszarem swobodnej wypowiedzi. Polscy twórcy plakatów filmowych reprezentowali zróżnicowane postawy jako swego rodzaju „tłumacze” jednego medium na inne: niektórzy z nich interpretowali przekaz, tworzyli plastyczny komentarz czy swoistą recenzję filmu, inni kładli nacisk na oddanie fabuły poprzez nawiązanie do kluczowych momentów akcji czy

¹⁰ J. Lenica, [bez tytułu], w: *Dokumentacja obrad Sympozjum zorganizowanego z okazji I Międzynarodowego Biennale Plakatu*, Warszawa 1966, s. 23. Lenica kładzie więc nacisk na emocjonalny aspekt odbioru plakatu, mówiąc: „najwłaściwszym impulsem do odbioru plakatu powinno być zdziwienie, a nie rozumienie” oraz: „muszę przyznać, że często w utworze dramatycznym czy filmowym interesuje mnie bardziej wszystko wokół niego niż on sam [...]”. Przekazanie mojego własnego stosunku do myśli autora jest dla mnie sprawą równej wagi co wyrażenie tej myśli. Nie jestem w stanie zdobyć się na obiektywizm w stosunku do dramatu, który dawno zwietrzał i nie tylko nie wzrusza, lecz bawi i śmieszy” (ibidem).

¹¹ Z. Schubert, *Polski plakat filmowy 1947–1967*, Poznań 1969, s. 10.

¹² J. Lenica, [bez tytułu], op. cit., s. 23.

wybranych epizodów, odwoływali się do nastroju filmu lub jego gatunku. Wreszcie wielu prezentowało własną wizję artystyczną, luźno powiązaną z filmem lub – w skrajnych przypadkach – w ogóle. Należy więc także zastanowić się nad stopniem autonomizacji języka plakatu filmowego.

Kino w pierwszych dekadach PRL-u było na tyle atrakcyjną rozrywką, że na filmy chodzono niezależnie od trafności ich zapowiedzi plakatu. Jeśli wierzyć w rzetelność przeprowadzonych w 1959 roku badań, przytaczanych przez Jerzego Waśniewskiego, impresywna funkcja plakatu filmowego nie była dobrze realizowana:

Nie kwestionując jego [plakatu filmowego – przyp. K.K.] rangi artystycznej, warto zastanowić się nad wynikami badań przeprowadzonych w roku 1959 przez Zakład Badań nad Kulturą Masową Instytutu Filozofii i Socjologii PAN. Wynika z nich, że w środowisku wielkomięjskim wpływ na wybór filmu zależał w 52,2% od prasy, w 17,5% od fotosów i tylko w 9% od plakatu. Oznacza to, że zbyt daleko posunięta swoboda interpretacji autora odebrała wielu plakatom skuteczność działania. Dywagacje myślowe i uczuciowe artyści powstałe po obejrzeniu filmu nie są, jak się okazuje, sugestywne. Cyfry obrazujące wpływ prasy i fotosów mówią wyraźnie o ważnej roli obiektywnej informacji i rzeczowości. Elementów tych nie mogą zastąpić bezsporne walory artystyczne plakatów filmowych. Mówiąc o znaczeniu fotosów trzeba pamiętać, że bujne biusty, roznegliżowane aktorki, rewolwery i sombrero nie są jedynymi postaciami „rzeczowości”. Twarz czy postać Brigitte Bardot, Mastroianniego lub Moniki Vitti obok takich informacji, jak tytuł filmu, jego rodzaj i nazwisko głównego aktora – przemówić może skuteczniej niż kolorystyczne i kompozycyjne wizje autora plakatu¹³.

Z zacytowanej powyżej wypowiedzi przebija przekonanie, że plakat jest w istocie odzwierciedleniem autorskiej wizji, dziełem sztuki i jako takie nie „przeszkadza” widzowi w podjęciu decyzji, czy obejrzeć film, czy nie. W polskim plakacie filmowym omawianych trzech dekad można z pewnością mówić o autonomizacji wypowiedzi artystycznej niezależnie od funkcji informacyjnej, bo tę plakat spełnia zawsze w minimalnym stopniu, jeśli tylko jego autor zamieści na nim tytuł produkcji wzbogacony o nazwisko reżysera, określenie gatunku filmu czy też kraju jego produkcji. Skoncentruję się więc na estetyce (i ewentualnych nawiązaniach do filmów) w plakatach utrzymanych

¹³ J. Waśniewski, *Plakat polski*, Warszawa 1968.

w konwencji czarno-białej, współgrającej z czarno-białymi¹⁴ w znacznej mierze filmami z lat 50., 60. i 70. XX wieku. Zanim jednak do tego przystąpię, doprecyzuję specyfikę relacji czerni i bieli oraz ich miejsce w odniesieniu do palety barw, bo „[p]odobnie jak biel, czerń jest ekspresją światła, w tym przypadku – jego braku”¹⁵.

Barwa i percepcja barwy leżą w polu badawczym kilku dyscyplin: fizyki, psychologii, antropologii, etnografii i historii sztuki. Z punktu widzenia historyka sztuki ważna jest także symbolika barw, ale w omawianych poniżej plakatach, poza kilkoma, nie odgrywa ona szczególnej roli. Omawiając prace oparte na najbardziej radykalnym kontraście czerni i bieli, należy odnieść się do teorii koloru, odgrywającej ogromną rolę w projektowaniu graficznym i mającej ciekawą historię odkryć dokonanych przez wielu badaczy, by wymienić tylko kilku: Isaaca Newtona, Michela Eugène’a Chevreula, Wilhelma Ostwalda. Symbolikę i oddziaływanie barw zgłębiali także artyści i pisarze: Jacob Christoph Le Blon, Johann Wolfgang Goethe, William Blake, Johannes Itten czy Wasilij Kandinski, a współcześnie także brytyjska pisarka i historyczka kultury Kassia St Clair, brytyjski historyk sztuki John S. Gage oraz publikujący swoiste monografie poszczególnych kolorów francuski historyk sztuki i antropolog Michel Pastoureau. Ten ostatni w jednej ze swoich prac zwraca uwagę na znaczenie i postrzeganie czerni w szeroko rozumianym designie XX wieku: „Czerń w projektowaniu nie jest ani książęcą i luksusową czernią poprzednich stuleci, ani brudną i mizerną czernią dużych przemysłowych miast: jest to czerń jednocześnie powściągliwa i wyrafinowana, elegancka i funkcjonalna, radosna i świetlista – jednym słowem czerń nowoczesna. Nawet jeśli historia związku designu z kolorami często była historią nieudanych spotkań [...], historia designu i czerni okazała się sukcesem”¹⁶.

Próbę analizy specyficznych wartości plakatów czarno-białych warto poprzedzić wskazaniem kilku kategorii estetycznych i zabiegów formalnych, które potęgują możliwości oddziaływania ząbających się form czarnych i białych. W grafice, także w przywołanych poniżej plakatach, często

¹⁴ Choć to określenie w przypadku filmu jest zwyczajowe i nie jest tożsame z czernią i bielą plakatów, bo gradacja szarości w filmie mieści w sobie odpowiedniki wszystkich barw, tymczasem w plakacie czerń jest najciemniejszym pigmentem, natomiast biel – najczęściej niezadrukowaną płaszczyzną.

¹⁵ K. St Clair, *Sekrety kolorów*, Warszawa 2022, s. 319.

¹⁶ M. Pastoureau, *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris 2011, s. 211 (przeł. K.K.).

stosowana jest gra dopełniających się form pozytywnych i negatywnych; znajdują tu zastosowanie zasady teorii gestaltu wywodzącej się z psychologii¹⁷ oraz japońskiej koncepcji *nōtan* zakorzenionej w estetyce. W tej pierwszej nacisk położony jest na postrzeganie formy wizualnej jako całości, a nie poszczególnych części, które się na nią składają¹⁸. Wyjaśnia ona również, w jaki sposób ludzka percepcja reaguje na obiekty, które składają się z elementów. Jedną z ważniejszych zasad gestaltu, która znajduje zastosowanie w omawianych niżej plakatach, jest relacja figury i tła¹⁹. Z kolei koncepcja projektowa *nōtan*²⁰ opiera się na zrównoważeniu czerni i bieli, światła i cienia, podobnie jak ma to miejsce w symbolu *yin-yang*; elementy czarne nie istnieją bez białych i odwrotnie. Jeśli chodzi o nurty w sztuce, które inspirowały twórców plakatów czarno-białych, to z pewnością trzeba wymienić konstruktywizm niezależnie od dekady drugiej połowy XX wieku, w której powstał dany plakat, bo fale zainteresowania awangardą konstruktywistyczną powracały. Natomiast od początku lat 60. można mówić o silnych wpływach op-artu; charakterystyczne, oddziałujące na widza i przykuwające jego uwagę są plakaty, których twórcy

¹⁷ Jednym z twórców psychologii gestalt był Max Wertheimer, niemiecki psycholog i filozof, autor *Teorii formy* (1923), a badania nad teorią widzenia prowadził Rudolf Arnhem, teoretyk sztuki i psychologii percepcji, który opublikował m.in. następujące książki: *Myslenie wzrokowe*, Gdańsk 2011; *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Łódź 2022.

¹⁸ Zob. J. Piechota, P. Urbańska, *Historia prac badawczych w projektowaniu graficznym*, „Acta Poligraphica” 2014, vol. 4, s. 33–44; R.R. Behrens, *Art, Design and Gestalt Theory*, „Leonardo” 1998, vol. 31, no. 4, s. 299–303. W obu artykułach omówiono zasady gestaltu przydatne w projektowaniu, dotyczące organizacji bodźców zmysłowych, np. relację figura–tło, zasadę bliskości, zasadę podobieństwa, prawo ciągłości i prawo domknięcia.

¹⁹ Percepcja figury będącej dopełnieniem tła oraz tła dopełniającego figurę jest w dużej mierze możliwa dzięki sposobowi, w jaki funkcjonuje ludzkie oko. Nigdy nie widzimy samych figur (lub detali), a jedynie dynamiczne relacje figura–tło. Większa ostrość informacji wzrokowych znajduje się w centrum naszego spojrzenia – skupiając wzrok na jednym punkcie pozostałe elementy będziemy postrzegać jako nieostre. Użycie negatywowej przestrzeni może być elementem kompozycji artystycznej, w której przestrzeń pozytywna ma większą wagę wizualną, a przestrzeń otaczająca – mniej ważna wizualnie, czyli tło – jest postrzegana jako przestrzeń negatywna. W zależności od tego, którą formę zobaczymy jako pierwszą, to, co wydaje nam się figurą, może być tłem i na odwrót.

²⁰ *Nōtan* – przełożenie form na płaskie kształty na dwuwymiarowej powierzchni farbą, tuszem lub wycinanym papierem. Choć w *nōtan* stosowana jest zasada lustrzanego odbicia form, w omawianych plakatach zabieg ten nie występuje.

stosowali iluzje optyczne oparte na grze z psychofizjologicznymi właściwościami ludzkiego oka.

Estetyka czerni i bieli

Historia plakatu jako komunikatu wizualno-werbalnego jest także historią barwy²¹. Od najwcześniejszych realizacji plakaty wykonane w technice litografii barwnej wpływały na widza także odpowiednimi zestawieniami kolorystycznymi. Choć plakaty utrzymane w czerni i bieli mogą wydawać się mniej atrakcyjne niż te barwne, oddziałujące harmonijnymi lub zgrzytliwymi zestawieniami kolorystycznymi, to oferują równie silne doznania estetyczne. Konwencja czarno-biała, operująca najbardziej radykalnym kontrastem, pozornie ascetyczna wymaga od twórcy dużej inwencji, nieszablonowego myślenia, podejścia w niekonwencjonalny sposób do liternictwa, motywu, znaku graficznego czy przetworzonej fotografii. Jak zauważył słusznie Jarosław Wojciechowski, „owa asceza kolorystyczna, jako najbardziej właściwa szlachetnej grafice, wytyczyła jeden z głównych kierunków poczynań twórczych projektantów plakatu filmowego”²². Nie wszystkie plakaty do filmów oparte na kontraście czerni i bieli są zakorzenione w nurcie konstrukcyjno-typograficznym. Niemożliwe jest zaszufladkowanie czarno-białego plakatu filmowego w tym wąskim nurcie lokującym się na przeciwnym biegunie „barwnej” polskiej szkoły plakatu. Autorzy plakatów malarskich, operujący czarną plamą na białym tle (lub odwrotnie) – bo malarska plama może być też czarna lub biała – tworzyli równoległe do nurtu zakorzenionego w konstrukcji i typografii. Niektórzy twórcy plakatów, używając jedynie czerni i bieli, nie rezygnowali z próby wywołania emocji, poruszenia czułych strun wrażliwości widza – wykorzystywali do tego relację „głuchej” czerni z „dźwięczną” bielą. Natomiast w plakatach z formami wydzieranymi, zestawionymi kolażowo z elementami przetworzonej fotografii czy też gazetowych wycinków, efekt zderzania czy też ząbienia się czerni i bieli jest atrakcyjny wizualnie, a ponadto potęguje ekspresję.

²¹ Już wczesne druki reklamowe Jeana-Alexisa Rouchona z lat 50. XIX wieku były barwne. Era plakatu litograficznego (od czasów Jules’a Chéreta), a później offsetowego to era plakatu barwnego.

²² J. Wojciechowski, *Plakat filmowy w powojennej Polsce*, w: *Polski plakat filmowy. 100-lecie kina w Polsce*, red. K. Dydo, Kraków 1996, s. 55.

Różnorodność rozwiązań stosowanych w plakatach czarno-białych jest świadectwem niezwyklej inwencji polskich twórców stawiających na promocję nie tylko filmu, ale też autorskiej wypowiedzi. Są wśród nich projekty przede wszystkim atrakcyjne wizualnie, których wartość estetyczna przeważa nad funkcjonalnością; nie brak też prac łączących oba walory. Plakaciści mieli często na względzie zasadę „trzech sekund” – krótkiego interwału czasowego, podczas którego oko odbiorcy zatrzymuje się na plakacie lub go nie dostrzega. Stosowali w związku z tym radykalne kontrasty, efekty optyczne, uproszczenia formy, posługiwali się dramatyczną ekspresją plamy lub ekspresyjnym odręcznym liternictwem, nierzadko wkomponowanym w obraz. Niezależnie od powodów posłużenia się czernią i bielą twórcy plakatów rozgrywali ten kontrast w indywidualny sposób, dostarczając widzowi bodźców przede wszystkim na poziomie wizualnym i emocjonalnym, ale także intelektualnym, choć dla wielu z nich nie było to najistotniejsze. Biorąc pod uwagę przywiązanie kilku twórców do rozwiązań czarno-białych, zasadne wydaje się pytanie – czy to swoiste samoograniczenie było ćwiczeniem z zakresu dyscypliny, czy przeciwnie – sprawdzianem wyobraźni, kreatywności? Po części z pewnością wynikało z prozaicznych problemów poligraficznych i było podyktowane dbałością o jakość wydruku. W latach 50. powstały świetne czarno-białe plakaty, czasem z drobnym barwnym kontrapunktem, chociaż o szerszej tendencji możemy mówić dopiero w latach 60., kiedy wobec pogorszenia technicznych możliwości druku dla wielu twórców plakatów skrajnym wyjściem było poprzestanie jedynie na skali czerni i bieli. Pierwsze jaskółki czarno-białej konwencji w filmowym plakacie powojennym pojawiły się w pracach twórców uprawiających barwny malarski plakat: Jana Lenicy, Jana Młodożeńca czy Eryka Lipińskiego. By przyciągnąć uwagę widza, twórcy prac opartych na grze czerni i bieli proponowali różnorodne rozwiązania: operowali oszczędną zgeometryzowaną formą, typografią ze składu, a także przetworzoną fotografią. Najbardziej konsekwentni w zaskakiwaniu widza lapidarną formą i mocnym przekazem byli Bronisław Zelek, Leszek Hołdanowicz i Marek Freudenreich. Inni za pośrednictwem czarno-białych kontrastów tworzyli formy ilustracyjne, podejmowali próby zabawy złudzeniem optycznym. Odnajdziemy też przykłady malarskich interwencji białą farbą na czarnym tle lub czarną na białym, a z drugiej strony działanie jednolitym patternem lub odręcznie wyprowadzoną literą, która anektuje całą płaszczyznę plakatu i uwagę widza. Charakterystyczny i często stosowany w plakacie filmowym

był zabieg multiplikacji lub przynajmniej zdublowania wybranego motywu, często znaczącego dla fabuły filmu. Graficy posługiwali się sylwetą – czarną na białym tle i odwrotnie; łączyli też fotografię z uproszczoną konturową formą charakterystycznego dla danego filmu motywu. Oczywiście te zabiegi można z powodzeniem uprawiać na plakacie wielobarwnym, ale iluzje optyczne czy odzwierciedlenie zasad teorii gestalt (głównie relacji figura–tło) w czerni i bieli zyskują swój właściwy charakter graficzny. Ciekawe rozwiązania w czarno-białym plakacie filmowym proponowali w tym zakresie Jacek Neugebauer, Jolanta Karczewska, Stanisław Zagórowski, Wiktor Górka, Maria Syska, Jakub Erol, Joanna Krzymuska-Stokowska czy Maciej Hibner, choć ten ostatni czasem przełamывał monochromatyzm akcentem barwnym. Czarno-białe plakaty o proveniencji malarskiej ma w swoim dorobku także Franciszek Starowieyski, a z czerni i bieli uczynił swoją specjalność twórca plakatów debiutujący na początku lat 70. – Mieczysław Wasilewski. Obok barwnych wyraziste plakaty czarno-białe tworzy także Leszek Żebrowski, choć jego domeną jest raczej plakat teatralny.

Lapidarność formy. Grafizm

Patrząc na plakaty do filmów opowiadających o tragicznych wydarzeniach, można zastanawiać się, czy koncepcja plakatu w czerni i bieli, poza względami artystycznymi, była podyktowana tematyką filmu i jego gatunkiem. Dramaty wojenne, filmy o faszyzmie i Holokauście skłaniały projektantów do utrzymania minorowego nastroju, oszczędności środków, podkreślenia powagi tematyki, również w formalnej warstwie plakatu. Twórcy tych prac, wybierając czern i biel jako jeden ze środków ekspresji, dobierali motywy niosące uniwersalny, zrozumiały w Europie przekaz: menorę, białego ptaka (gołębia, orła), swastykę. Treść wielu dramatów obyczajowych i filmów fabularyzowanych o Holokauście i nazizmie wręcz wymuszała na twórcy plakatu utrzymanie odpowiedniego nastroju, użycie adekwatnego znaku. Dla Leszka Hołdanowicza sposobem na oddanie powagi treści była lapidarność formy i przekazu w plakacie *Requiem dla 500 tysięcy* (1963). Jest to oszczędna, wymowna praca oddziałująca czystą, uroczystą czernią i linearną formą białej menory zwieńczonej białymi, skierowanymi w górę dłońmi, które są jednocześnie płomieniami świec. Z kolei Marek Freudenreich na czarnym

tle plakatu do włosko-francuskiego dramatu wojennego *Więźniowie z Altony* (1965)²³ – poza tekstem o funkcji informacyjnej – umieścił tylko jeden motyw – swastykę, która celnie oddaje mroczny świat faszystowskiej ideologii, a po bliższym przyjrzeniu okazuje się utworzona z czaszek. Powściągliwość formy cechuje także wiele plakatów Wojciecha Freudenreicha: do filmów *Droga przez cmentarz* (1964), *Organy* (1967), *Zemsta Oas* (1966). Istotny w nich jest walor czystej płaszczyzny, białej lub czarnej. Aktywna rola „pustej” czarnej lub białej apli, na której główną rolę gra pojedynczy, uproszczony motyw, jest nie do przecenienia – zgodnie z zasadą *less is more*. Plakaty Zelka, Hołdanowicza czy Freudenreichów (Marka i Wojciecha) wyróżniają się, ponieważ w polskich plakatach nurtu malarskiego zasada ta była rzadko stosowana.

Częstym zabiegiem była konfrontacja płaskiej sylwety z tłem, niekiedy z zastosowaniem zasad teorii gestalt, która w wymiarze praktycznym w dziedzinie projektowania graficznego przynosi ciekawe efekty. Sylwetka postaci z rewolwerem, jak z teatru cieni, pojawiała się często na plakatach do kryminałów (Jakuba Erola *Lęk wysokości*, 1979, Macieja Hibnera *Wyspa złoczyńców*, 1965 czy *Morderca zostawia ślad*²⁴, 1967). Jacek Neugebauer w kilku plakatach posłużył się atrakcyjnym wizualnie sylwetowym ujęciem czarnej dłoni lub postaci na białym tle. W plakacie *Cień lecącego ptaka* (1965) do dramatu czeskiej produkcji projektant wykorzystał intrygujący zabieg – jednolicie czarna forma, która pojawia się na białym tle w centrum plakatu, przypomina plamy z projekcyjnego testu Rorschacha; sylwetę możemy odczytać jako ptasią, z wyeksponowanymi skrzydłami i ogonem, jednak w górnej jej partii artysta zobrazował dwie głowy ujęte z profilu, a połączone potylicą – swoiste janusowe oblicze. Sugestia projektanta wydaje się grą z widzem, silnie ukierunkowaną na jego aktywne uczestnictwo w odczytaniu i interpretacji formy, podobnie jak na plakacie do dramatu *Grzech Katarzyny* (1973), na którym czarna sylwetka mężczyzny zostaje wyolbrzymiona poprzez monstrualny cień na białym tle, zagarniający, „wysysający” biel, a jego forma może działać na wyobraźnię. Natomiast w plakacie do filmu *Rysopis* (1978) poprzez płaską, sylwetową formę czarnej dłoni z zaznaczonymi białymi liniami życia, głowy, serca i losu Neugebauer odwołuje się do wyborów życiowych głównego bohatera.

²³ W nawiasie za każdym razem podawana jest data powstania plakatu, a nie filmu.

²⁴ Artysta ten wykonał dwa odmiennie plakaty do tego samego filmu, oba jednak są utrzymane w czerni i bieli, oparte na kwadratowej białej ramce na czarnym tle.

Lapidarność formy wynikająca z prostego, celnego konceptu cechuje także plakaty Marka Freudenreicha; w projekcie zapowiadającym kryminał *Dwadzieścia godzin* (1965) zastosował on nieszablonowy zabieg – informacje dotyczące filmu zamieścił na białych kartkach „wydartych” ze skoroszytu i silnie skonstrastowanych z czarnym tłem. Z kolei na plakacie do filmu obyczajowego *Gorąca linia* (1965) grafik zdublował na wpół białą, na wpół czarną (ocienioną) twarz – maskę wpisaną w biały kwadrat przy przeciwległych jego bokach. Dwuznaczność kształtów została tu spotęgowana – białą formę na czarnym tle można czytać zarówno jako biały kwadrat, w który wpisany jest mniejszy czarny kwadrat, jak i białą ramę na jednolicie czarnym tle. Plakaty te w aluzyjny sposób nawiązują do treści filmu, nie zdradzając zbyt wiele, ale wzbudzając zaciekawienie trafnie dobranym motywem, który przed seansem filmowym „zaledwie” przykuwa wzrok i wywołuje domysły, a po obejrzeniu może stać się puentą.

Silnie zgrafizowane są też inne plakaty filmowe, których twórcy posłużyli się motywem twarzy zdefiniowanej ostrym kontrastem – zazwyczaj białej, dobrze widocznej na tle czarnego tła, ale połowicznie ocienionej. Takie rozwiązanie zastosowała Joanna Krzymuska-Stokowska w plakatach do filmów *Dziewczyna kłamie* (1965) i *Trzy klucze* (1965), a także Bronisław Zelek w dziele *Ape Regina* (1965). W tym ostatnim dramatyczną wymowę twarzy wyłaniającej się z czarnego tła i ukazanej w skrócie perspektywicznym potęguje typografia rozbita na kilka rzędów w układzie falistym. Niekiedy twórcy plakatów decydowali się na zdwojenie motywu twarzy, tak jak we wcześniej wspomnianej pracy i w plakatach: *Koty* Joanny Krzymuskiej-Stokowskiej (1965) i *Granice miłości* Jacka Neugebauera (1974). Zdublowany motyw wydaje się niepokojący, kryje w sobie tajemnicę i potencjał maski; pod tym względem staje się niemal uniwersalny w plakatach do filmów „z dreszczykiem”. Twarz to bardzo sugestywny element przedstawienia; jak zauważył Hans Belting²⁵ – twarz/głowa działa jako przedstawicielka lub *pars pro toto* całego ciała. Poprzez wydobycie z czerni bywają eksponowane także inne części ciała: dłonie, tak jak w pracy *Anioł zagłady* Krzymuskiej-Stokowskiej (1962), czy też oczy (białka oczu) na plakacie Zelka *Ścigani przez śmierć* (1962). Atrakcyjność plakatów zdominowanych przez czerń autorstwa Hołdanowicza, Zelka czy Krzymuskiej-Stokowskiej wynika ze sposobu wykonania i umiejscowienia

²⁵ H. Belting, *Faces. Historie twarzy*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2015.

białych motywów przyciągających uwagę, o których była już mowa: oczu, twarzy, dłoni, czasem zróżnicowania skali zdublowanego motywu. Czerń tła, na której odcinają się drobne białe elementy, wzmacnia dramatyzm, odczucie zagrożenia lub nastroj tajemniczości.

Op-art

Plakat od początku swego istnienia odzwierciedlał aktualne style i kierunki w sztuce. Op-art, jako swoista odmiana abstrakcjonizmu, w latach 60. znalazł swoje miejsce nie tylko w malarstwie, ale także w architekturze (detal architektoniczny, mozaiki na fasadach), plakacie i w modzie. W pracy Leszka Hołdanowicza *Ręce nad miastem* (1963) pasma czerni i bieli zazębiają się, nachodzą na siebie, stają się warstwami pulsującej dynamicznej materii. W ten sposób grafik może sugerować problematykę treści filmu – sytuację uwikłania, niemożności wyjścia z wzajemnych zależności, których przyczyną jest korupcja. Czerń i biel są radykalne, tak jak wybory bohaterów filmu stawianych często w sytuacjach granicznych.



Il. 1. Leszek Hołdanowicz, *Ręce nad miastem*, 1963

Natomiast prostokąt plakatu Jolanty Karczewskiej *Katastrofa* (1965) – rozegrany na ostrych, rozedrganych formach czerni i bieli wzmocnionych czerwienią strzałki – można odczuwać jako stan napięcia emanujący z samej formy²⁶. W podobny sposób pozytywowo-negatywowymi formami – wzajemnie się

²⁶ Odbiorca, który obejrzał film, dowie się, że projektantka w subtelny sposób odnosi się do jego fabuły, sugerując być może tektonikę przeseł mostu, ruch mas i katastrofę budowlaną, która staje się także katastrofą życiową dla młodego inżyniera, bohatera filmu.

dopełniającymi i stanowiącymi czarne i białe rytmiczne zygzaki – operuje Leszek Hołdanowicz na plakacie do filmu *Bariera* (1966). Szymon Bojko wywodzi ten nurt „z myślenia kategoriami konstrukcyjnymi”²⁷, określając go jako grafikę o „ubogiej” technologii: „Głęboka znajomość sztuki drukarskiej i procesów powielania pozwala artyście stworzyć struktury o charakterze elementarnym, wyprowadzone z technik drukarskich”²⁸. Nawet jeśli taka była geneza czarno-białej koncepcji, należy zauważyć, że doskonale wpisuje się ona w poetykę kilku gatunków filmowych – w tym dramatu. Elementy op-artowskiej gry czerni i bieli wprowadzali także Wiktor Górka (*Grzeszny anioł*, 1959) i Jacek Neugebauer (*Morderca zostawia ślad*, 1967). Formy w ich projektach bywały czasem silnie rozwibrowane, stanowiły specyficzny obszar wspólny pomiędzy zwróconymi ku sobie twarzami bohaterów, tak jak w pracy Neugebauera *Dialog* (1963). Ten sam grafik na plakacie do *Latającego Holendra* (1967) wywołuje złudzenie optyczne poprzez bardzo gęsto, równoległe rozmieszczone fale (czarne linie na białym tle), ale nie rezygnuje z metaforyzacji przekazu – bohater z rozpostartymi ramionami staje się masztem okrętu. Inny zabieg stosuje Maciej Hibner, tworząc plakat do filmu *Wózek dziecięcy* (1966) – definiuje tło poprzez raster o zróżnicowanym zagęszczeniu wywołującym złudzenie optyczne.

Ekspresja, malarski gest i plama

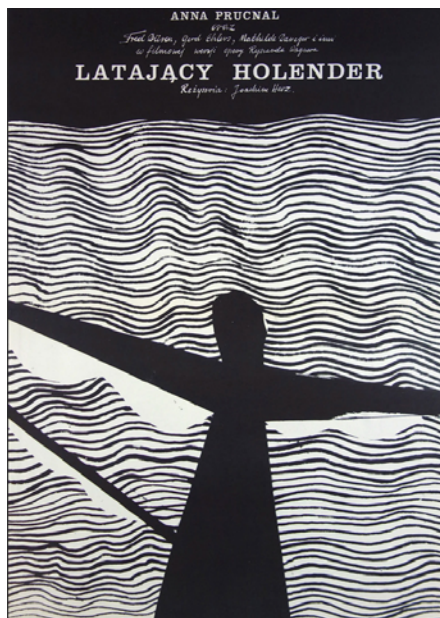
Plakat do filmu *Rzym godzina 11.00* Juliana Pałki (1953) ujmuje adekwatnością zastosowanej koncepcji względem stylu i fabuły filmu inspirowanej autentycznym, tragicznym wydarzeniem. Gazetowe tło z zaznaczoną informacją, na którym usytuowana jest grupa poddanych monumentalizacji kobiet, dobrze wpisuje się w konwencję włoskiego filmu nurtu neorealizmu, którego poetyka „prowokowała i umożliwiała udratyzowanie postaci, ukazanie rozpacz i cierpienia”²⁹. Z dzisiejszej perspektywy nadal aktualny jest trafny komentarz Zdzisława Schuberta: „prawdziwym wydarzeniem kulturalnym stawały się jego [J. Pałki – przyp. K.K.] plakaty do filmów *nowej fali* włoskiej i francuskiej (*Rzym godzina 11*, 1953, *Komedianci*, 1955). Urzekały logiką obrazu, celowością

²⁷ S. Bojko, *Leszek Hołdanowicz, nasz laureat*, „Projekt” 1977, nr 6, s. 121.

²⁸ Ibidem.

²⁹ E.P. Lewandowski, *Kwiatek do kozucha*, w: *Polski plakat filmowy. 100-lecie...*, op. cit., s. 32.

użytych środków, oszczędnie dozowaną ekspresją i śmiałym wykorzystaniem formalnych zdobyczy nowoczesnego malarstwa³⁰. Zupełnie odmienne formalnie są dwa plakaty powstałe w tym samym czasie, w których pobrzmiwiają inspiracje twórczością Pabla Picassa. Ten do filmu *Koniec nocy*³¹ Jana Młodożeńca (1956) łączy uproszczenie z rytmizacją i grą czarno-białych form. Wszystkie elementy współgrają: motyw perforowanej taśmy filmowej z wpisanymi w otwory informacjami wykonanymi odręcznie, uproszczone sylwety ludzka i zwierzęca, które jako formy negatywowo-pozytywowe wzajemnie się dopełniają³². Choć żywiołem Młodożeńca była żywa barwa, to elegancja tego plakatu, zrównoważenie czerni i bieli, użycie form z jednej strony mocno zgrafizowanych, z drugiej w subtelny sposób nawiązujących do *Guerniki*³³ podkreślają tragiczny finał fabuły i świadczą o kunszcie mistrza. Z kolei plakat Lipińskiego



Il. 2. Jacek Neugebauer, *Latający Holender*, 1964

³⁰ Z. Schubert, *Polski plakat filmowy 1947–1967*, Poznań 1969, s. 10.

³¹ Ten i kilka innych plakatów filmowych utrzymanych w czerni i bieli (m.in. do filmów *Głód*, *Ptaki*, *Twierdza szyfrów*, *Pasażerka*) znalazło się w opracowaniu *123 polskie plakaty, które wato znać*, red. M. Warda, Warszawa 2019.

³² Biała sylweta mężczyzny z butelką uniesioną w dłoni zapewne reprezentuje młodych mężczyzn, którzy zeszli na złą drogę. Pochłaniają ich (tak jak czarna plama sugerująca świnie) nuda, wewnętrzna pustka, poczucie beznadziei. Powyższa próba odszukania plastycznych odniesień do treści filmu nie stoi w sprzeczności z tezą, że to warstwa wizualna jest w tej pracy najważniejsza.

³³ Ten obraz Pabla Picassa (olej na płótnie z 1937 roku) także utrzymany jest w czerni, bieli i odcieniach szarości. Młodożeniec powtórzył za Picassem także poziomy format swej pracy (prostokąt leżący). Praca Młodożeńca ma nietypowy, duży rozmiar: 58 × 169 cm, ale także z tego względu silnie oddziałuje na odbiorcę.

w alarmujący sposób nawiązuje do filmu o siatce szpiegowskiej (*Hasło Korn*, 1968); atrakcyjny, choć nie nowatorski zabieg rozchodzącej się fali dźwiękowej³⁴, picassowski zdwojony profil i ogromne ucho to dość oczywiste motywy nawiązujące do treści szpiegowskiego filmu.

Emocjonalny stosunek do tematu widoczny jest w ekspresyjnym po-traktowaniu motywu graficznego w plakatach do filmów dramatycznych – Stanisława Zagórskiego do *Białej krwi* w reżyserii Gottfrieda Kolditza (1960) i Juliana Pałki do filmu Louisa Buñuela *Dziennik panny służącej* (1963). Autorzy odwołują się w tym przypadku nie tylko do przeżycia odbiorcy w konfrontacji z niepokojącą formą bądź motywem zastępującym głowę postaci, ale także do intelektu i skojarzeń odbiorcy, którzy już obejrzeni film i podejmą próbę odkodowania ekspresyjnych form umieszczonych w miejscu głów bohaterów. Podobnych sugestii podanych w atrakcyjnej wizualnej formie jest wiele, np. na plakacie Jacka Neugebauera do filmu *Fabryka nieśmiertelnych* (1963), który poprzez prostą formę graficzną, białą na czarnym tle, nawiązuje do fabuły o tajnych eksperymentach w bazie wojskowej. Koncept zupełnie innego rodzaju realizuje Marek Freudenreich na plakacie do filmu *Trema* Alfreda Hitchcocka (1966). Artysta zaadaptował tu formę krzyżówki z czarnymi i białymi polami, które układają się w kształt czaszki.

Na skojarzeniach i emocjach widza gra Marian Stachurski w plakacie do dramatu wojennego *Po wielkiej burzy* (1967)³⁵. Na niepokojąco czarnym tle malarskiej plamy z prześwitami zamieścił on sylwetę białego ptaka z rysami ludzkiej twarzy. Głowa widoczna z profilu wydaje się głową ptaka (sugeruje to niewielki dziób); jeśli jednak zignorujemy ten drobny element, to ptak zdaje się mieć twarz dziecka. Ten zabieg inspiruje, daje pole wyobraźni odbiorcy, a jednocześnie poprzez nastrój silnie determinuje odbiór filmu i nawiązuje do jego gatunku. Praca ta jest pozbawiona dosłowności plakatów, które zapowiadały ten właśnie film w innych krajach – Stachurski nie wskazuje

³⁴ Motyw obecny m.in. w wojennych (ostrzegawczych) plakatach Abrahama Gamesa z lat 40.

³⁵ Film z 1948 roku w reżyserii F. Zinnemanna. Oryginalny tytuł: *The Search*, w wersji francuskiej: *Les Anges marqués*; niemieckiej: *Die Geseichneten*. Plakaty amerykańskie, szwajcarskie i niemieckie, które zapowiadają ten film, są barwne, oparte na wręcz jaskrawych zestawieniach kolorystycznych; bazują na portretach (rysunkowych i zdjęciach) trojga głównych bohaterów: chłopca, jego matki i amerykańskiego żołnierza.

jednoznacznie, która postać jest kluczowa dla fabuły³⁶. Nie przyciąga nazwiskami i twarzami aktorów – zawiera w swojej pracy aluzję, zapowiada, nastraja.

Świadectwem uniwersalizmu języka czerni i bieli są plakaty do dramatu wojennego *Ostatni akt* (1958) i filmu dokumentalnego *Zwyczajny faszyzm* (1965). W tym pierwszym Waldemar Świerzy jest po mistrzowsku oszczędny w malarskim geście: kilka elementów tworzy zarys twarzy, a jednocześnie kojarzy się z formą swastyki – dwuznaczność wykreowanego motywu wyodrębnia uwagę widza. Natomiast Freudenreich w drugim plakacie rozgrywa pomysł na niejednoznaczności kształtu – na jednolitej czarnym tle umieszczona jest malarsko potraktowana sylweta martwego białego gołębia, który ze względu na sposób ułożenia może kojarzyć się z sylwetką leżącego człowieka. Są to prace o rodowodzie malarskim, pełne ekspresji, ale jednocześnie oszczędne w formie i być może dlatego wywołujące całą gamę odczuć, przeżyć, o których wywołanie u widza zabiegał Jan Lenica. Czern i biel w plakatach do filmów wojennych, sensacyjnych i dramatów pozwalały podkreślić ich dramatyzm i drastyczność, a czasem spotęgować poprzez warstwę wizualną (odmienną niż w samym filmie) dramatyzm losów bohaterów filmowych. Jednak twórcy plakatów zapowiadających komedie także świetnie poruszali się w konwencji czarno-białej, nadając swoim pracom dynamikę i lekkość.



Il. 3. Marek Freudenreich, *Trema*, 1966

³⁶ Na plakatach francuskojęzycznych ukazana została tylko postać matki, w innych troje bohaterów: chłopiec, jego matka i żołnierz.

Litera, typografia

Wśród czarno-białych plakatów filmowych znajdziemy także perełki graficzno-typograficzne i typograficzne. Najbardziej przejmujące są dwa legendarne już plakaty Bronisława Zelka do *Ptaków* Hitchcocka (1965) i filmu *Głód* (1966). W obu przypadkach płaszczyzna bieli jest tłem dla słów wchodzących w dynamiczną interakcję z obrazem uskrzydłonej czaszki i anatomicznego przekroju głowy z ukazaną warstwą mięśni i ścięgien. „Roztrzepotane słowa” w *Ptakach* złożone z liter o zróżnicowanych krojach, symbolizujące nadlatujące i przynoszące śmierć ptaki były już wielokrotnie analizowane; siła przekazu i nastrój grozy są umiejętnie spotęgowane kolejnymi nadlatującymi chmarami słów.

Jednak plakat do filmu *Głód* jest chyba jeszcze bardziej dosadny w bezlitosnym obnażeniu biologiczności, fizjologii, siły popędu sterującego zachowaniem człowieka. Podejście Zelka do litery w plakacie *Pieczone gołąbki*

(1966) o rozbudowanej części informacyjnej jest jeszcze inne. Słowa złożone z białych liter na jednolitym czarnym tle zakomponowane w rzędowych układach poddanych rytmice fali są tu niemal jedynym tworzywem artysty, wzbogaconym wyłącznie drobnymi elementami barwnymi powtarzającymi kierunek opadania i wznoszenia się ciągów liter.

Dynamizm formy poprzez prosty, a jednak atrakcyjny zabieg uzyskała Jolanta Karczewska na plakacie do jugosłowiańskiego filmu *Szalone wakacje* (1964). Został on oparty na dynamicznej kompozycji z fragmentem kadru filmowego w centrum wpisanym w formę okręgu, powstałego jako efekt zabawy



Il. 4. Bronisław Zelek, *Ptaki*, 1965

graficzno-typograficznej. Wyrazy tworzące tytuł filmu oraz ich poszczególne sylaby zostały zestawione z liter o zróżnicowanej wielkości i szerokości oraz rozmieszczone jak skrzydła wiatraczka – dziecięcej zabawki. „Wirują” – czarne na białym tle – wokół centralnie umieszczonego fotosu. Przyciągają uwagę swą liczebnością i zagęszczeniem, tworząc ciekawą formę wizualną; dynamizm części z nich wynika z ich oderwania od osi ruchu wirowego, a niektóre z liter, tak jak przy gwałtownym podmuchu wiatru, wręcz „uciekają” z kadru. Karczewska znakomicie operuje typografią; wychodząc od centrum – fragmentu zdjęcia w kształcie owalu – osiąga dynamikę plakatu wyłącznie za pomocą kompozycji literniczej. Bogactwo form, które uzyskuje z zaledwie dwuczłonowego tytułu, powielając go z użyciem liter zróżnicowanej wielkości daje formalny efekt, który może kojarzyć się z kaligramem, choć wirującym słowem nie jest słowo „wiatrak”.

Mimo że w wielu plakatach typografia ze składu stanowiła istotny ich komponent, graficy nie rezygnowali z odręcznego, ekspresyjnego liternictwa, na którym opierali swą koncepcję. W plakacie *Niebezpieczny wiek* (1959) Zagórski operuje malowaną czarną literą na liniowanej płaszczyźnie imitującej kartkę szkolnego zeszytu³⁷. Z tych odręcznych, dużych, grubych, swobodnie kształtowanych liter narzucających się swą czernią i zajmujących całą płaszczyznę plakatu emanuje siła; tak ukształtowany tytuł filmu zdominował całość.

Przetworzona fotografia

Wiele ciekawych rozwiązań pojawia się na płaszczyźnie spotkania grafiki z fotografią i nietypowymi rozwiązaniami typograficznymi. Twórcy plakatów zazwyczaj posługiwali się fotografiami twarzy bohaterów umiejętnie zestawianymi z motywami, które wyszły spod ich pędzla, piórka czy innego narzędzia³⁸. Lenica w plakacie do filmu *Zakazane zabawy* (1951) łączy fotografię z dziecięcą wydzieranką przyjmującą formę sylwet ptaków, w które zostały wkomponowane zdjęcia twarzy dzieci – bohaterów filmu. Jest to rozwiązanie

³⁷ Podobną koncepcją kartki z zeszytu potraktowanej jako tło posłużył się Jakub Erol w plakacie *Pani do mnie pisała* (1978); głowa kobiety jest na niej atramentowym kleksem.

³⁸ Kreatywność w postępowaniu z fotografią wykraczała jednak poza dosłowne „zacytowanie” kadru filmu; szczególnie licznym zabiegom poddawany był negatyw – trawiono go kwasami, wyskrobywano, wtapiano cząstki fotogramu w płaszczyznę, podmalowywano klisze akwarelą, posługiwano się rastrem. O tych i innych zabiegach pisał S. Bojko, (idem, *Polski plakat współczesny*, Warszawa 1972).

atrakcyjne wizualnie, ale pobudzające także do refleksji. Artysta, czując przesyty „rozmalowaną” płaszczyznę i jej monotonią, sięgnął po nowe środki wyrazu i zastosował wydzierane formy oraz XIX-wieczne ryciny z ilustrowanych czasopism jako kolaże³⁹. Wojciech Fangor z właściwą sobie nonszalancją i lekkością budował przekaz plakatu za pomocą kilku linii, motywów i trafnie dobranej fotografii – komponentów dopełnionych barwnym akcentem. W plakacie do filmu *Nędznicy* (1958) zawarł przekaz uniwersalny – metaforą ludzkiego losu uczynił umieszczone na białym tle i wypełniające cały kadr czarne koło; w jego centrum ulokował fotografię twarzy bohatera, a w polach między szprychami zdjęcia innych postaci. Czerwonym akcentem w formie belki, z której zsuwa się koło, nie tylko przełamał monochromatyczność pracy, ale także zasugerował ruch koła. Wiktor Górka posłużył się podobnym zabiegiem, umieszczając fotografię twarzy bohatera na plakacie do filmu produkcji RFN *Reszta jest milczeniem* (1960), reklamowanym jako „nowoczesna adaptacja Szekspira”. Aby uzyskać kontrast względem realistycznego oblicza postaci wykorzystał, budując jej sylwetkę, płaską czarną plamę o świadomie przerysowanych, karykaturalnych proporcjach. Umieścił ją na białym tle, umiejętnie łącząc z fotografią twarzy intelektualisty w okularach i zdjęciem dłoni trzymającej rewolwer. Zestawienie fotosów z sylwetą bohatera i silnie uproszczonym konturem trzymanej przezeń czaszki działa – tak jak zastosowana tu czerń i biel – na zasadzie kontrastu, budzi zdziwienie, poczucie dysonansu, ale dzięki temu także zaciekawienie.

Znakomity odpowiednik w interpretacji plakatuowej Świerzego zyskał film *Matka Joanna od Aniołów* (1961). Czarna płaszczyzna została dramatycznie przecięta białą nieregularną formą nawiązującą jednocześnie do formy krzyża i habitu, a kojarzącą się także z sylwetą ptaka. W górnej partii jej pionowej osi artysta umieścił zdjęcie twarzy zakonnicy, bezpośrednio odwołując się do obrazu w reżyserii Jerzego Kawalerowicza. Kontrast czerni i bieli przełamuje liternictwo o nasyconej niebieskiej barwie. Z kolei plakat do filmu *Pasażerka* w reżyserii Andrzeja Munka (1963) Leszek Hołdanowicz

³⁹ O powodach Lenica pisał w ten sposób: „Zmieniłem całkowicie styl, okres realistyczny dobiegł kresu. Poszukiwałem nowych środków wizualnych, stosowałem kolaż, monotypię, [...] wyklejanki z podartych skrawków papieru. Była to jednak nie tylko ewolucja stylistyczna, plakaty z tego okresu nie są już realistycznymi obrazami, to syntetyczne znaki, intelektualne parable” (*Jan Lenica*, [katalog wystawy], red. E. Czerwiakowska, Warszawa 2000, s. 37).

oparł na bardzo oszczędnej formie i efekcie „poruszenia” zdjęcia twarzy i zatarcia się jego ostrości, dzięki czemu fotografia wzmaga niepokój odbiorcy. Za sprawą tego pozornie prostego zabiegu nawiązał w wielowymiarowy sposób do fabuły filmu opowiadającego o losach więźniarki obozu koncentracyjnego i jego strażniczki, a także ich konfrontacji po zakończeniu wojny. Choć na „poruszonym” fotosie widnieje najprawdopodobniej fragment twarzy esesmanki Lisy⁴⁰, brak jego ostrości powoduje, że wizerunek nie jest jednoznaczny, a kobieta z plakatu może być także Polką. Nieostre zdjęcie oblicza może być próbą nawiązania do wzajemnej relacji bohaterek, swoistej gry psychologicznej, którą prowadziły. Jest także nośnikiem historii obu kobiet, która w filmie ukazana została w równoległych wariantach rzeczywistości. Na kolejnym plakacie tego twórcy z 1964 roku już sam tytuł amerykańskiego filmu *Czarne i białe* sugeruje rozwiązanie plastyczne. Idąc tym tropem, grafik zrównoważył kompozycję opartą na grze bieli tła i czerni znaków – prostych semiogramów (strzałka, serce, obrys drugiego serca w kolorze czarnym). Plakat ten można by uznać za całkowicie zgrafizowany, oparty na znaku, gdyby nie ważna rola fotografii twarzy bohaterki wpisanej w pole jednego z graficznych motywów⁴¹.



Il. 5. Wiktor Górk, Reszta jest milczeniem, 1960

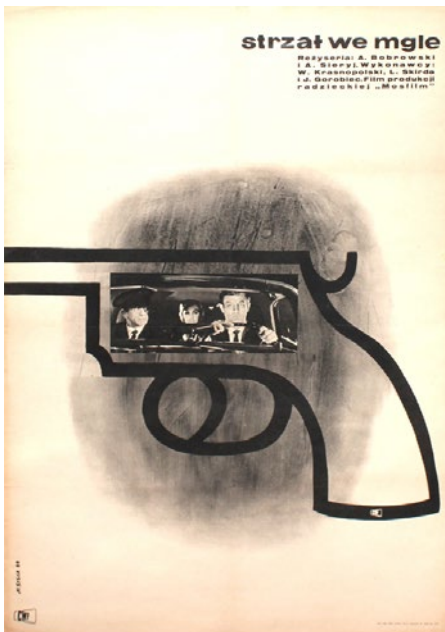
⁴⁰ Postać grana przez Aleksandrę Ślaską. Martę, więźniarkę obozu grała Teresa Ciepielewska.

⁴¹ Plakat powstał w dwóch wersjach; w alternatywnej twórca plakatu w większym stopniu wykorzystuje fotostudy bohaterów (twarz Afroamerykanina została umieszczona w czarnym

O zupełnie innym podejściu twórcy świadczy plakat Zagórskiego do filmu *Tajemnica szyfru* (1960) – jego płaszczyzna przyciąga uwagę jednolitym patternem liter i cyfr szczelnie pokrywających powierzchnię. Ten swoisty szyfr koresponduje z tytułem i treścią filmu, ale zdominował płaszczyznę na tyle, że trudno dostrzec motyw fotograficzny – trzymany w dłoni pistolet na tle zarysu głowy. Innym, nie mniej ciekawym, eksperymentem z fotografią tego artysty było zestawienie efektów rastra z deseniem ukośnych czarnych i białych naprzemiennych linii o zróżnicowanym zagęszczeniu i kierunku na plakacie do filmu *W czepku urodzeni* (1961).

Projekty autorstwa Marii Syskiej tworzone z wykorzystaniem fotografii nawiązują do rozwiązań konstruktywistycznej awangardy. Plakat do niemieckiego kryminału *Śmierć w ampułce*

(1967) jest mocnym w wyrazie, choć oszczędnym i wyrafinowanym połączeniem grafiki i fotografii. Oddziałuje bielą, czernią i gradientem szarości (zdjęcie kostki brukowej ulicy) przełamany kontrastem czerwieni tytułowej ampułki. Z kolei na plakacie do kryminału produkcji ZSRR *Strzał we mgle* (1965), który cechują podobne walory formalne, Syska wkomponowała fragment kadru filmowego w miejscu komory na naboje rewolweru. Ten zaskakujący zabieg skupia uwagę widza na wąskim prostokącie zdjęcia i widocznych na nim przez przednią szybę samochodu postaciach. Historie filmowe przefiltrowane przez wrażliwość twórców plakatu znalazły oddźwięk w sugestywnych



Il. 6. Maria Syska, *Strzał we mgle*, 1965

motywie serca, twarz białego mężczyzny – w białym), jednak beżowa apła w tej wersji pracy przełamuje radykalny kontrast czerni i bieli.

formach, w wielu przypadkach zapadających w pamięć. Marek Freudenreich na plakacie do dramatu Kazimierza Kutza *Ktokolwiek wie...* (1966) z fotografii twarzy młodej kobiety uczynił rozsypującą się układankę, z którą współgra informacja o obsadzie „wystukana” maszynową czcionką. Ten prosty zabieg formalny nawiązuje nie tyle do historii zaginionej dziewczyny poszukiwanej przez reportera, ile do konstrukcji samej fabuły, która składa się niemal wyłącznie z fragmentów, wrywkowych scen, pobocznych wątków i dygresji. Fotografia, nawet przetworzona lub fragmentaryczna, na plakacie filmowym jest bezpośrednim łącznikiem z treścią i bohaterami produkcji; postacie i kadry filmu przywołane przez twórców plakatu i włączone do całościowej kompozycji, nawet jeśli zostały poddane silnej obróbce, wchodzi w interakcję z innymi elementami – plamą, znakiem, typografią – zyskując nowe konteksty.

Konkluzja

Niezależnie od powodów posłużenia się czernią i bielą twórcy plakatów filmowych rozgrywali kontrast tego zestawienia w indywidualny sposób, dostarczając widzowi bodźców na poziomie wizualnym, intelektualnym i emocjonalnym. Nie ma w tych plakatach sprzeczności między kreacją a informacją czytelną na pierwszy rzut oka (poprzez nawiązanie do bohaterów filmu) lub zakamuflowaną w motywach (i relacjach między nimi) zyskujących na czytelności po obejrzeniu filmu. Niektóre koncepcje są zaskakujące formalnie, dzięki czemu przyciągają uwagę odbiorcy. W wielu z nich wygrywa postulowany przez Jana Lenicę efekt zadziwienia, przeżycia – przede wszystkim przyciągają wzrok, ale mogą też stanowić wyzwanie dla odbiorcy, bo – jak zauważyła Maria Kurpiak – już od połowy lat 50. nasilała się „tendencja do przekazywania treści zinterpretowanych indywidualnie, bez używania ogólnie przyjętych schematów czy symboli”⁴². Język filmu i plakatu filmowego jest uniwersalny, przypisany wrażliwości, emocjom, współodczuwaniu z bohaterami filmu, którzy poprzez przywołane tu plakaty zyskali niekiedy drugie życie. Plakat filmowy, inaczej niż polityczny czy okolicznościowy, nie traci na aktualności. Będzie poruszał tak długo, jak długo będzie sam istniał – w papierowej formie czy utrwalony na nośniku cyfrowym – i jak długo będzie istniał film, do którego się odnosi. Nawet bez możliwości skonfrontowania

⁴² M. Kurpiak, *Polski plakat filmowy*, https://archive.org/details/dlibra.kul.pl.39005___Kurpiak--Maria----Pol_0000 (dostęp 20. 2. 2023).

plakatu z filmem ten pierwszy będzie oddziaływał na poziomie estetycznym. Wymienione wyżej prace są świadectwem potencjału intelektu, wrażliwości oraz biegłości warsztatowej polskich artystów i artystek plakatu i wciąż mają swoich odbiorców – prezentowane na wystawach, publikowane w katalogach i albumach pozostają także obiektem pożądania kolekcjonerów i trafiają na ściany współczesnych wnętrz; nie starzeją się tak szybko jak większość filmów polskich i zagranicznych⁴³, na potrzeby których powstały. Jak wspominał Szymon Bojko, znawca i miłośnik tej dziedziny sztuki: „Plakaty były echem tego, co działo się wtedy w sztukach plastycznych, a często nawet oglądało się plakat i zapamiętywało go, a nigdy nie widziało filmu. Plakaty wystarczyły – były pełne pomysłów, co krok widziało się na ulicy dzieła sztuki”⁴⁴.

Bibliografia

- Behrens Roy R., *Art, Design and Gestalt Theory*, „Leonardo” 1998, vol. 31, no. 4.
- Belting Hans, *Faces. Historie twarzy*, przeł. T. Zatorski, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015.
- Bojko Szymon, *Polski plakat współczesny*, Agencja Autorska, Warszawa 1972.
- Bojko Szymon, *Leszek Hołdanowicz – nasz laureat*, „Projekt” 1977, nr 6.
- Czerwiakowska Ewa (red.), *Jan Lenica* [katalog wystawy], CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2000.
- Dzikowska Elżbieta, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami grafiki*, Izabelin 2011.
- Folga-Januszewska Dorota, *Ach! Plakat filmowy w Polsce*, Bosz, Olszanica 2013.
- Gage John, *Kolor i znaczenie. Sztuka, nauka i symbolika*, przeł. J. Holzman, A. Żakiewicz, Universitas, Kraków 2010.
- Lenica Jan, [bez tytułu], w: *Dokumentacja obrad Sympozjum zorganizowanego z okazji I Międzynarodowego Biennale Plakatu*, Zachęta, Warszawa 1966.
- Lewandowski Edmund P., *Kwiatek do kożucha*, w: *Polski plakat filmowy. 100-lecie kina w Polsce*, red. K. Dydo, BWA, Kraków 1996.
- Pastoureau Michel, *Noir. Histoire d'une couleur*, Éditions du Seuil, Paris 2011.
- Piechota Jan, Urbańska Paulina, *Historia prac badawczych w projektowaniu graficznym*, „Acta Poligraphica” 2014, vol. 4.
- Porębski Mieczysław, *Era grafiki*, w: *Grafika wczoraj i dziś. Materiały sesji „Rola i miejsce grafiki współczesnej” zorganizowanej w dniach 17 i 18 maja 1972 r. przez Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego przy współudziale Komitetu IV Międzynarodowego Biennale Grafiki w Krakowie*, PWN, Warszawa 1974.
- Rzepińska Maria, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, Arkady, 1989.
- St Clair Kassia, *Sekrety kolorów*, Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2022.

⁴³ Nie mam tu na myśli wybitnych dzieł sztuki filmowej.

⁴⁴ S. Bojko, cyt. za: *123 polskie plakaty...*, op. cit., s. 25.

- Schubert Zdzisław, *Mistrzowie plakatu i ich uczniowie*, Przedsiębiorstwo Wydawnicze „Rzeczpospolita” S.A., Warszawa 2008.
- Schubert Zdzisław (oprac.), *Polski plakat filmowy 1947–1967*, Muzeum Narodowe w Poznaniu i Centrala Wynajmu Filmów w Poznaniu, Poznań 1969.
- Schubert Zdzisław, *Polska szkoła plakatu*, Bosz, Olszanica 2024.
- Warda Michał (red.), *123 polskie plakaty, które warto znać*, Muzeum Plakatu w Wilanowie, Stowarzyszenie Twórców Grafiki Użytkowej, Warszawa 2019.
- Waśniewski Jerzy, *Plakat polski*, Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne, Warszawa 1968.
- Wojciechowski Jarosław, *Plakat filmowy w powojennej Polsce*, w: *Polski plakat filmowy. 100-lecie kina w Polsce*, red. K. Dydo, BWA, Kraków 1996.

Źródła internetowe

- Kurpik Maria *Polski plakat filmowy*, https://archive.org/details/dlibra.kul.pl.39005__Kurpik-Maria----Pol_0000 (dostęp 20.02.2023).

Źródła ilustracji

- Il. 1–6. Dydo Krzysztof (red.), *Polski plakat filmowy. 100-lecie kina w Polsce*, BWA, Kraków 1993.

Black-and-White Film Poster from the Period of the Polish People's Republic – Aesthetics and Expression. Autonomy of Artistic Expression versus the Function of a Movie Poster

This article refers to a specific group among Polish film posters created in the 1950s–70s. They are based on black-and-white colors advertising films of various genres, representing European, Asian and American cinema. The use of the most radical contrast between black and white, occasionally broken up with a counterpoint of red, is characteristic of the geometric-structural and typographic trend, although the creators of colorful painting posters also created expressive black and white film posters. Given the attachment of several artists to black-and-white solutions, it is reasonable to ask whether that peculiar self-restraint in color was an exercise in discipline or, on the contrary, a test of creativity, or perhaps it was but a result of mundane printing problems and was dictated by concerns over print quality. The analysis of the works (from a technical and aesthetic point of view, taking into account the color theory, Gestalt theory, the *nōtan* concept) is accompanied by a reflection on the freedom and degree of autonomy of authorial expression in the cultural poster in relation to its primary functions. The article thus constitutes an attempt to answer the question whether every film poster can be treated as an intersemiotic message or, following Jan Lenica's train of thought: "A poster is indeed, first and foremost, an aesthetic message" and its creator prefers the artistic concept (in this case based on black-and-white) over the possibility to refer to the movie plot itself.

Keywords: Polish movie poster, black-and-white, color theory, Gestalt theory, constructivism, op-art

Słowa kluczowe: polski plakat filmowy, czern i biel, teoria barw, teoria Gestalt, konstruktywizm, op-art

Data przesłania tekstu: 7.08.2023

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 10.04.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 21.07.2024

BETWEEN THE FILM, THE POSTER, AND THE VIEWER. A CASE STUDY BASED ON SELECTED POSTERS BY MIECZYŚLAW WASILEWSKI

AGNIESZKA SMAGA

Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
a.smaga@uksw.edu.pl
ORCID 0000-0003-2722-4592

Both types of cultural communication¹ – the film and the poster – “operate” with images: the former – with many of them and, in addition, introduced in parallel with other semiotic pathways, the latter – with a single one. It must be emphasized that the poster, despite its use of a verbal component, functions above all as an image, in the triple², or even quadruple sense of the term³.

¹ The issue of medium and mediation will not be elaborated in the study presented here due to the volume requirement of the article.

² Porębski, *Semiotyka a ikonika* [en. Semiotics and Iconic], in: *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura: panorama myśli polskiej XX wieku* [en. Literature and Painting – Painting and Literature: a Panorama of Polish Thought in the 20th Century], ed. by O. Płaszczewska, M. Siwiec, I. Puchalkiewicz, Jagiellonian University, Cracow 2009, p. 209. According to this research concept, posters should be analysed as images in three aspects: 1. – object-oriented – as images of something (e.g. a film); 2. – subject-oriented – as images of someone (e.g. Mieczysław Wasilewski); 3. – formal – as an image (“equipped with their own structure, their own symmetries and asymmetries, their own continuities and singularities, characteristics and distinctions”). Mariusz Knorowski rightly noted the different proportions between the indicated types of images and wrote: “the intrinsic characteristic of a poster is that it is not an observed image – in the sense of a representation of nature (mimesis) – but a conceived one, that is, from beginning to end it is an individual projection tamed by the rigor of form, disciplined in the intellectual sense and synthetic in the style of depiction” (M. Knorowski, *Plakat polski* [en. Polish Poster], in: *Muzeum ulicy. Plakat polski w kolekcji Muzeum Plakatu w Wilanowie* [en. The Museum of the Street. Polish Poster in the Collection of the Poster Museum at Wilanów], Warsaw 1996, p. 18).

³ And it is this fourth meaning – related to the moment of receptive perception, which consists of the reaction to the distal and proximal stimulus – that is crucial. See M. Knorowski,

Therefore, during the analysis carried out, methodological reference will be made to the iconic proposed by Mieczysław Porębski, the considerations of Mariusz Knorowski and the research on the iconic code by Umberto Eco⁴. The practical experience in poster design of the author of the presented text will also be applied.

The film poster itself, quoting the words of Dorota Folga-Januszewska, is understood in the presented article as “a meeting of two separate worlds of artistic imagination”⁵. This difference in imagination results from the work of artists in different media. It is determined by the heterogeneous viewing situations and therefore the viewers’ diverse expectations of these cultural messages. A film allows sequences of images and sounds (musical and natural) to “last” for a specific time, and is therefore consumed over a long period, during the tens of minutes allocated extra for its viewing. The audience is “obliged” to combine/assemble horizontally and vertically the variously-semiotic paths into relatively coherent narrative wholes. The poster, on the other hand, “freezes” images and words in graphic synthesis on a plane, that is, it “plays” them out here and now⁶. It mediates especially briefly, because it is perceived “on the go” while driving, waiting for a bus, buying a ticket. It works analogically to a road sign, so it “expects” an unambiguous denotation from the viewer, even a reaction (to go to see the movie). This raises key research questions: 1. How to communicate this multi-semiotic, sensory, analytical cinematic permanence in a picture-word, conceptual, simplified poster “moment”; 2. How to read and interpret this “street” message? It was decided to analyze these issues in the context of Mieczysław Wasilewski’s work and this was done for several reasons.

Polski plakat XX wieku [en. Polish Poster of the 20th Century], <http://www.postermuseum.pl/kolekcja/kolekcja-plakatu-polskiego/> (accessed on: 9.05.2024).

⁴ See U. Eco, *Pejzaż semiotyczny* [en. A Semiotic Landscape], transl. M. Czerwiński, PIW, Warsaw 1972, p. 163). Cf., the Iconic Semat, in *ibid*: *Nieobecna struktura* [en. The Absent Structure], transl. A. Weinsberg, P. Bravo, Wydawnictwo KR, Warsaw 1996, pp. 155-159.

⁵ *Ach! Plakat filmowy w Polsce, koncepcja, tekst* [en. Ach! Film Poster in Poland, Concept, Text], ed. D. Folga-Januszewska, Wydawnictwo Bosz, Olszanica, 2015, p. 5.

⁶ *Ibid*.

Firstly, Wasilewski emphasized in an interview with Janusz Górski⁷ that for three decades he had been making his living from film and exhibition posters. He therefore has extensive experience and a body of work in this fascinating field of design.

Secondly, the poster is one variety of graphic design, and it, according to its etymological meaning, should be understood as: 1. a technical tool, 2. an activity performed with it and, 3., a trace left by the tool. Wasilewski is aware of the etymological conditions of printmaking and is therefore acutely aware of technical tools, which are brushes “soft, thin, hard like brushes, with a sharp tip, disjointed, grated or dried out”⁸; colored papers and the activity – the gestures of the artist’s hand, the act of cutting out. He states: “I wanted to build my workshop out of a gesture that seems clumsy, random, and make something out of it that is not random and clumsy, that carries some meaning. From a brushstroke, seemingly accidental, a pictorial, non-abstract mark is created”⁹. This feature will not be made entirely apparent in the analyzed posters, as they are not the ones painted from gesture. They use photo processing and paper cutting, and both activities demonstrate a sensitivity to the problem of technique and its adaptation to the idea/theme of the poster.

Thirdly, Wasilewski presents graphism in poster art, which is of particular interest to me. He inherited this poetics of representation from his master, Henryk Tomaszewski. In designing his posters, he adopted an attitude that was more intellectual than impressionistic. He constructed his works as “graphic and conceptual charades”¹⁰. A wealth of ideas “went hand in hand” with

⁷ M. Wasilewski, J. Górski, *1 × 1*, ed. by E. Pałasz, Academy of Fine Arts in Gdańsk, Faculty of Graphics, Gdańsk 2018, p. 81.

⁸ Sz. Boyko, *Młodzięncze gesty (graficzne)* [en. Youthful Gestures (Graphic)], <http://www.wasilewski.art.pl/tekst.html> (accessed on: 9.05.2024). Wasilewski himself adds: “I often use either great Chinese brushes, but sometimes also so-called worn-out brushes, completely used up, because they have a completely different structure and allow for seemingly ill-considered strokes, kind of feisty. A mix of these various tools is my arsenal of means” (*Plakat polski i światowy – wywiad z prof. Mieczysławem Wasilewskim*) [en. Polish and World Poster – An Interview with Prof. Mieczysław Wasilewski], <https://www.retroavanguardia.com/plakat-polski-swiatowy-wywiad-prof-mieczyslawem-wasilewskim/> (accessed on: 9.05.2024).

⁹ M. Wasilewski, J. Górski, *1 × 1*, po. cit., back cover of the book. This understanding of the poster’s essence was picked up by the artist during his stay in Japan and China.

¹⁰ Wasilewski admitted: “I used to approach the subject slavishly, he would impose shapes on me. Later, as I freed myself from these obligatory elements, I tried to impose my

a richness of techniques and scarcity of form. In the mature period of his work, concept (conceived image) became paramount for Wasilewski, more important than film (subject image), style or technique (subject and formal image)¹¹. This is why he took graphic synthesis to its visual limits, limiting his means of expression to simple, flat forms. His trademark became “black and white, profiles also some effect: reflection or penetration¹², rippling, ‘knitting’”. He used a maximally synthetic graphic form, because not only was it simplified, it was limited to contrasting black and white¹³. He is, in my

own language on the subject, I described it with my own style. And this language of mine began to prevail” (M. Wasilewski, J. Górski, 1 × 1, op. cit., p. 73). It took Wasilewski about 10 years to arrive at the maximally synthetic poetics of the poster portrayal. He himself said that during this time he had “trained himself in graphic discipline”, i.e. in adapting the means of poster expression to the flat surface on which he creatively worked. Initially – for example in the poster for the *Przygody małej wydry* film [en. Flash, the Teenage Otter] (1969, directed by Hank Schloss) – he flattened the forms representing the film’s characters: otter, fish, bird, and butterfly. He also limited the color range to white, black, brown, marine and green, laid flat, without chiaroscuro effects or tonal transitions. He did, however, simulate a three-dimensional space with an undulating arrangement of waves and successive layering of scenes on which the aforementioned characters and vegetation appeared.

Also present – as has been the case in the poster history – was a fascination with photography as a medium that naturally mediates between film and poster. In the poster promoting the *Historia miłości* film [en. A Love Story] (1972, directed by Jorge Grau), Wasilewski transformed the stills in the poster fashion, that is: he simplified the representation of the faces of the presumably main characters (a man and a woman), and limited the color range to three colors (white, black, ochre). In this way, he eliminated the illusion of space and three dimensions. However, he still simulated the flow of the film narrative (a series of images, sounds), and he did this through the representation of successive negatives of a photographic film. Alongside the images of faces and film, i.e. signs motivated by cinematic icons, there was also a conceptual and graphic concept – the form of the bisected and displaced photographic film conveyed the dramatic mood of the film.

¹¹ And it was at this stage that I met the professor at the Academy of Fine Arts in Warsaw. Students came to the next class with ideas, we discussed concepts at length, and it took a relatively short time for them to be implemented. The professor prepared the adepts for their work. He used to say: “it’s the way it is in this profession that you do everything yesterday. You are constantly looking for an idea, and when it is finally born, there is little time left for execution” (ibid., p. 8).

¹² M. Wasilewski, J. Górski, 1 × 1, op. cit, p. 61.

¹³ Wasilewski openly admits that he has never been a colorist (although he initially studied painting at the Academy of Fine Arts in Warsaw), just like Tomaszewski and contrary to Młodożeniec or Waldemar Świerzy.

opinion, one of the masters of the graphic sign/symbol, the pictorial point, the visual aphorism. The mediation between the poster understood in this way and the abundance of forms, colors, perspectives proposed in the film is all the more intriguing¹⁴.

Fourthly, the relevance of such an abbreviated concept and graphic charade is quite interesting. It draws the audience's attention presumably through its visual contrasts and dissonances when confronted with colorful, illustrative, painterly or photographic posters. At the same time, Wasilewski's posters are also made noticeable by the analogy in terms of the content communicated through film and poster and the contrast between the connotational richness of the movie and the denotational "poverty" of the graphic design.

A prerequisite for the creation of a film poster is to have watched the film or to have become familiar with its plot. The situation of film viewing by poster artists 10 years older than Wasilewski was described in detail by Janusz Stanny, quoted in Katarzyna Stanny's article¹⁵. It turns to the fact that most often artists watched several films in a row, or even sometimes did not watch them at all, but read their summaries. The poster artist – guided by recognition codes (built on the appearance of the object and knowledge about it)¹⁶, which provided the transmission of relevant features (content) – selected the fundamental aspects of the object of perception, i.e. the film or its imagery, on the basis of the summary. If such an artist had watched the movie, he or she would select individual key shots or depictions from its colorful, moving continuum of images. Whereas if he or she had read only a summary of the film, then he or she would select one from the multiple imagined images. The recognizability

¹⁴ At a certain point, Wasilewski's posters "became more original and their form and language more relevant. The communicative function had to submit to your style, or at least had to be in harmony with it" (M. Wasilewski, J. Górski, *1 × 1*, op. cit., p. 73). Style and technique (subject and formal imagery) were becoming more important than the intention (the conceived image), as if a certain conceptual exhaustion had occurred.

¹⁵ K. Stanny, *Janusz Stanny plakacista* [en. Janusz Stanny, the Poster Artist], "Załącznik Kulturoznawczy" [en. Cultural Studies Appendix] 2024, no. 12, p.?

¹⁶ Referring to Umberto Eco's theory, iconic signs/messages "do indeed reproduce certain components of the perception of an object, but only after they have been selected on the basis of recognition codes and observed on the basis of graphic conventions, according to which a given sign either denotes arbitrarily a given component of the perception or denotes globally the entire perception, arbitrarily reduced to a simplified graphic form" (U. Eco, *Pejzaż semiotyczny* [en. A Semiotic Landscape], op. cit., p. 163).

of the subsequently constructed iconic message depended on the selection of these relevant frames. They were the prerequisite for “specific performance and adequate social dominance”¹⁷, i.e. effective communication with viewers. On the basis of the first visual recognitions, the idea for a poster (conceptual image) often emerged. The artists admitted: “The creative process itself was a period of constant change and adjustments. However, in the final result, it often turned out that the core of the idea remained what the first thought associated with the project was. [...]”¹⁸. Then, the graphic designer established the equivalent of the recognized relevance feature of the film and the conceived concept in the graphic code. A correlation was built between the coded unit of perception and cognition and the graphic medium. If an idea had not yet emerged by this stage, it may have been born on the basis of the perception of the sketch for the poster or the graphic code itself. In this way – e.g. via negative space – shape-puzzles were constructed. The positive pictorial or lettering space itself could also “give birth” to new, non-obvious associations¹⁹. This concept, commonly referred to as a “mental shortcut”, thus became the product of the intellect and/or the graphic medium. Knorowski rightly observed that this notion of the “mental shortcut” “somewhat underestimates the long distillation process of this visual form for what it actually is. Although it seems simple on the surface, how often it requires an intensified, long and arduous thought process and the elimination of all unnecessary details”²⁰. Therefore, the researcher introduced the term *abbreviatio per signum abbreviationis*²¹

¹⁷ W. Faulstich, *Muzyka i medium. Szkic historiograficzny od początków do dzisiaj* [en. Music and the Medium. A Historiographical Sketch from the Origins to Today], transl. M. Kasprzyk, “Images” 2009-2010, no. 13-14, p. 16.

¹⁸ Interview with Janusz Stanny, typed copy in the archives of Katarzyna Stanny.

¹⁹ Wasilewski repeatedly used these graphic games in his film posters: the first – *Za rok, za dzień, za chwilę* [en. In a Year, in a Day, in a Moment] (1976), *Gra o jabłko* [Game for an Apple] (1978), *Okupacja w 26 obrazach* [Occupation in 26 Pictures] (1979), *Tymczasowy raj* [Temporary Paradise] (1981); the second – *Kobieta pod presją* [A Woman Under the Influence] (1978), *Trzy kobiety* [3 Women] (1978), *Kilka pytań na tematy osobiste* [Some Questions on Personal Subjects] (1978).

²⁰ M. Knorowski, *Efekt zwierciadlany* [en. The Mirror Effect], in: *Pierwsze półwiecze polskiego plakatu* [en. The First Half of a Century of Polish Posters], ed. by P. Rudziński, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2009, p. 234.

²¹ J. Szymański, *Nauki pomocnicze historii* [en. Sciences Auxiliary to History], Wydawnictwo Naukowe PWN, Warsaw 2006, p. 359.

(abbreviation by means of a sign of abbreviation) to describe the process under analysis. This principle, introduced in Latin paleography, amounted to shortening the writing of words by means of conventional signs, replacing letters or groups of letters. The poster sign (even more broadly, the graphic sign), being this *signum abbreviationis*, is at the same time a product of pictorial abbreviation and mental abbreviation (abbreviation). It must be added at this point – as written above – that this intellectual shortcut can also be the effect of *signum abbreviationis*. Thus, an even more complicated bidirectional interrelation emerges: from the succinct thought to the synthetic image and from the synthetic image to the succinct thought. Taken further, the correlation between: the film's relevance feature, its recognition and cognitive concept (mental shortcut) and the graphic units (image abbreviation) is a prerequisite for the denotational and connotational reading of the poster. The resultant iconic sign (*signum abbreviationis*) is simultaneously: motivated (by the film image) and conventional, even creative.

The first poster under analysis promotes the *Wirujący Seks* movie²² (English title: *Dirty Dancing*, director: Emile Ardolino, screenplay: Eleanor Bergstein, production: USA, world premiere: 1987, Polish premiere: 1989). The plot of this musical melodrama is not complicated, rather one-threaded. It tells the story of a love fascination which arises between an experienced, but poor, dance instructor and a young, rich girl from a good home. In an interview with Wasilewski, Górski asked with astonishment: “Your radically austere design for *Dirty Dancing* is completely incompatible with this story, which is saturated with eroticism. Why did you make this poster when your poetics or apparatus were from a completely different world?”²³. After all, the poster maker reduced the multicolored moving images and sounds to a single scene of desire, which he considered to be the film's relevance feature (aptly, it seems). Referring to codes of recognition (anthropologically and culturally conditioned), this scene was “seen” through a dancing couple, in which a teenage woman was identified by her long legs, heeled shoes and very short skirt, and a man by a hand placed on her skirt, below her waist. The poster artist then assigned identifying features in the elements of the graphic code. In this case, the graphic designer used a photo of his wife's legs, which he heavily

²² The Polish title literally means ‘Spinning/Whirling sex’; [transl. note].

²³ M. Wasilewski, J. Górski, 1 × 1, dz. cyt. 92.



Fig. 1. Poster for the *Wirujący seks* movie, originally titled *Dirty Dancing*, 1989

simplified, adapting it to the structure of the graphic code. He admitted: “It’s made according to a photograph of my wife. After all, you wouldn’t make such legs from memory, even if you are Matisse”²⁴. The representation, although simplified, is still strongly realistic, in contrast to the sophisticated synthesis present in later works. The entire scene is placed at the top of the composition, against a black background from which single white forms emerge: two clearly resemble female legs and indicate dancing shoes, one depicts a hand, presumably a male one. The white, single-element, sans-serif, thin lettering introducing the film’s title is placed at the top edge of the poster. The rounded shapes of its letters: “U”, “C”, “J”, “S”, “emphasize” the semi-circular shape of the form suggesting the skirt. The title contrasts with a small inscription, most likely handwritten, introducing the names of the director and actors, which was placed on a form resembling a woman’s thigh. This inscription with its light line contrasts with the heavy, large thigh shape. The line drawn on the other thigh – resembling a garter – visually complements the aforementioned handwritten inscription.

Another analyzed poster was created for the *Nietykalni* film (English title: *The Untouchables*, director: Brian De Palma, screenplay: David Mamet, production: USA, world and Polish premiere: 1987). This gangster picture tells the story of a criminal group, led by Al Capone, involved in alcohol smuggling. This time, the multi-faceted and multi-semiotic narrative was reduced to a single static image of the murderer, on which an ambiguous mental concept, also graphic, was probably built. The murderer, referring to codes of recognition, is identified as a man in a black hat and black coat with a raised collar,

²⁴ Ibid.

holding a cigar. The isolated relevance elements of the gangster film further find their graphic equivalents in the form of a simplified black silhouette of a man placed almost centrally on a white background and combined with a shape of spikes. The equivalent of the spikes in the graphic code are the sharp-edged triangles with which the entire silhouette of the murderer is finished, including his hat, coat and cigar. We also see two white triangles, whose negative space cuts off the hat from the head and the neck from the collar. Here we note the penetrating drilling down of the idea/theme by means of a graphic form which resembles spikes.

The pictorial representation was harmonized with the inscription introducing the title. The typographic element was placed at the left edge of the poster, written from top to bottom. The title was written in a two-element, serif font this time; the thin and serif elements visually allude to triangles. The names of the director and actors have been aligned to the left, thus on the right they construct an irregular form, corresponding well with and conquering the one suggested by the “spiky” coat of the gangster. The rounded letters, probably made by hand, somewhat “soften” the sharp forms, thus – the message of the poster.

The next poster to be examined is one that accompanied the screening of the *Most na rzece Kwai* film (English title: *The Bridge on the River Kwai*, director: David Lean, screenplay: Carl Foreman, Michael Wilson, production: USA, United Kingdom, world premiere: 1957, Polish premiere: 1988). The action of this war drama takes place during World War II. British prisoners of war are ordered by the Japanese to build a railway bridge over the River Kwai in the wild jungle of Thailand. The structure is to be used for Japanese military transports. One relevance element of the film – the bridge – was chosen from this multi-layered and highly complex plot, on which the mental and graphic concept was built. This time, the poster code was composed of letters forming the title word “most” [en. bridge], occupying almost the entire surface



Fig. 2. Poster for the *Nietykalni* [en. *The Untouchables*] film, 1987



Fig. 3. Poster for the *Most na rzece Kwai* film [en. *The Bridge on the River Kwai*], 1988

“most”. The name of the title river was written in a single-element, serif font, located at the bottom edge of the poster. The variable positioning of the words forming the title introduces a multi-directionality to the reading: once we read/see the word “bridge” – from left to right, once the phrase “on the river” – we perceive from top to bottom – and again the word “Kwai” – from left to right. Meanwhile, the names of the director and actors have been introduced diagonally.

The visually ordered poster structures described above are based on image abbreviation and thought synthesis. The former is introduced through visual contrasts (in terms of size and shape) and a synthetic, studied form that is created by eliminating unnecessary pictorial elements. Krzysztof Lenk said:

M.W. is a magician of form. From a few elements stripped of all ornamentation, so simple that there is nothing left to subtract, he creates his magical compositions, which he writes down on paper with a brush or a pen. M.W. thinks

of the artwork. The large and massive typographic characters are distinguished by their changing contours: firstly regular, with straight lines in the upper part; then – relatively regular, wavy at a third of the height of the letter; and finally – strongly irregular, sharp-angled at the base. The stability of the word and picture form in the upper part is broken by its mobility in the lower part, making the whole visually unstable. The rippled contours may suggest the structure’s location in the river or its reflection in the water, while the sharp ends evoke, for example, a cinematic scene of explosive charges. The word “na rzece” [en. on the river] was introduced in a single-element, sans-serif font to the right of the word

visually. He looks for the sign, that most condensed record of the balance between the luminosity of white and the emanation of black.²⁵

Oslislo added:

“Wasilewski is a maestro of the sign, of plastic synthesis, of refined formal modesty built on black and white. He is close to Eastern masters of calligraphy and haiku creators. He possesses an extraordinary ability to condense form, which communicates meaningful content to the world without “raising its voice”. These thought-pictures linger in the memory, come back to us, reprimand us and entertain us”.²⁶

In Wasilewski’s posters, the features of the object are reduced to the necessary minimum, i.e. maximum simplification, the plane is flat, clearly defined, and there is no effect of illusion or chiaroscuro. The drawing-design, then the graphic form, is largely subordinated to the concept. It also happens the other way round, when a visual surprise, an intellectual discovery is born from the synthesis of forms. The “chaos of emotions” rarely creeps into the logic of reason. The arrangement of forms is well thought out, balanced, like in haiku, where “you substitute one word and already the whole thing falls apart...”²⁷ Wasilewski wrote:

I have always been more interested in the philosophy of subtraction, of discarding the unnecessary, or “less is more”, than polyphonic narrative. I’m sure you’ve heard ten times by now that the philosophy of Lec’s aphorism is very close to me in the visual field: a word is enough, the rest is chatter.²⁸

Through a synthesis of form and condensed thought, graphic and concept puzzles are created. These “crosswords” allow for reception: both of ambiguous connotations (similar to the creation of narratives) as well as unambiguous denotations (close to reading road signs).

²⁵ K. Lenk, *WM*, <http://www.wasilewski.art.pl/tekst.html> (accessed on: 9.05.2024).

²⁶ M. Oslislo, *Text*, <http://www.wasilewski.art.pl/tekst.html> (accessed on: 9.05.2024). Wasilewski himself emphasizes the strong influence of 1960s-70s printing on such constructed poetics of representation. However, when the restrictions on reproducing color posters disappeared, he stayed faithful to his black and white synthetic form. He even strongly appreciated it in the context of the plethora of color analogue and later digital posters.

²⁷ M. Wasilewski, J. Górski, *1 × 1*, op. Cit., p. 13.

²⁸ *Ibid.*, pp. 61–63.

The first attitude is not typical of poster perception; it only appears in the case of the discerning passerby or a researcher writing an article about a poster. In this case, the synthesis of form and thought concept results in a wealth of semantic, emotional and aesthetic readings. In that case, the poster message, without losing its iconic character, ceases to represent a singular object (A.S. specific film scenes) and takes on an abstract meaning, suggesting general and thus vague and ambiguous senses.²⁹ And this was the reading – probably in a bid to flatter critics and scholars – that Wasilewski himself was hoping for, saying:

Because this is the question of how to make richness out of simplicity. This challenge has always excited me. With a variety of stain, line or brush stroke one can conjure up an unexpected number of effects, which sometimes manage to be assembled into some kind of synthetic and organized whole! This is all the more exciting for a guy like me who doesn't like to work polyphonically, but builds polyphony out of some homogeneous matter.³⁰

In the outlined perspective, the poster “encourages” the passer-by-analyst or researcher to make an intellectual effort, which becomes the basis for a variety of connotations. Then, the graphic idea – based on a “particular configuration of iconic signs”³¹ depicting a woman's legs and a man's hand placed on her bottom – encoded in the poster for the *Dirty Dancing* movie – can be interpreted as an ambiguity of feelings. Love is, at the same time subtle, innocent (suggested by: the delicate movement of a short skirt, the dancing step, the slim legs) and passionate, predatory (introduced by the hand placed lewdly on the skirt, on the female bottom, the garter, the short skirt, the high-heeled shoes, the legs arranged in a large spread, captured with a low-angle shot), sometimes even dark (through the black and white color scheme).

In the next poster, for *The Untouchables*, by combining the image of the criminal with the titular untouchability, we can obtain, for example,

²⁹ S. Wysłouch, *Znak ikoniczny jako symbol* [en. The Iconic Sign as a Symbol], in *ibid.: Literatura a sztuki wizualne* [en. Literature and the Visual Arts], Wydawnictwo Naukowe PWN, Warsaw 1994, p. 80.

³⁰ M. Wasilewski, J. Górski, *1 × 1*, *op. cit.*, p. 15. Wasilewski has always been interested in areas of alternation: of single- and multiple-meanings, when, for example, a representation is still a letter and can already become an image, as in Chinese writing.

³¹ S. Wysłouch, *op. cit.*, p. 81.

an association with the spines of a hedgehog. By means of the introduced “deformation of the iconic sign”³², we read the poster’s representation as an attack, danger on the one hand; on the other, a guarantee of untouchability, i.e. also impunity; from the third perspective – a feeling of security, because one cannot be hurt. Spines can also become a sign of anger, fear, trembling, even alienation, loneliness, inaccessibility.

However, in the poster for the film *The Bridge on the River Kwai*, a war story was told in a poster-like way through the variation of synthetic linguistic and pictorial form – from being massive, to wavy, to “shattered”. The film narrative was translated into the graphic one. The cinematic story was interpreted as the variability of military strategies, of warfare, of human fate. The absurdity of war was highlighted, where massive graphic construction trembles at its base.

The interpretations of the three posters analyzed can be further deepened or multiplied. However, let us keep in mind the specificity of the aforementioned poster image. Firstly: it embodies a desire to “distil” the layer of representations contained in the film (images of objects) in order to obtain a poster extract (the image itself), filtered through the poster artist’s style and technique (image of subject and form) and idea (mental image). Secondly, this reduction of the film’s ambiguous descriptive element is related to the specific viewing situation. A person walking by has 2-3 seconds to perceive the poster. Both factors have the effect of evoking only the film’s key theme, mood, tension or aesthetic profile.³³ In this case, the synthesis and form order, accompanied by a condensation of thought, result in an unambiguous – and therefore intense – denotation (as in the case of a road sign), emotion or aesthetic impression. In its message, the poster “takes shortcuts” to reach the imagination of the hurried viewer faster and more suggestively, to “catch his or her attention”. Wasilewski rightly noted that “quiet” posters, by means of contrast with “loud” ones, often do a better job of communicating the content. The artist deftly employed design strategies through which his posters were seen and heard.

Then, the assimilation of the poster takes place without any special receiving competence, in accordance with the principles of this applied art. Wasilewski

³² Ibid.

³³ *Ach! Plakat filmowy w Polsce* [en. Oh! Film Poster in Poland], op. cit., p. 77.

said: “The point is for the ordinary person to understand the poster”³⁴, he or she consumes it and may or may not derive intellectual satisfaction from this fact.³⁵ The passer-by glancing at the poster – unlike the viewer looking at film images – is not immersively drawn into the performance, urged to piece together the narrative. Rather, he or she is surprised and “thrown” out of the poster portrayal, as he or she is shocked by the passionate dance; almost physically touched (injured by the sharp spikes) or terrified by the huge, 100 × 70 cm, bridge trembling at its foundation. The precision of the thoughts (recognition and cognitive codes), and further – of the forms (graphic codes) – corresponds to the precision of the meanings and the encoded and decoded impressions. This is the magic of a good – for it is noticed and read – poster. These unambiguous contents, emotions or other perceptual sensations may seem naive on the one hand, like folk sayings, and obvious on the other, like poetic punch lines. There are no excessive ornaments or rhetorical phrasing in them, just as in aphorisms. Wasilewski would say, regardless of the stage of his work:

The short message has always been more important to me than the longer story, the more polyphonic narrative. To Lec, who is a master to me, four words were enough [...]. How to turn Lec into a painting, how to translate this maxim of his into a poster?³⁶

Bibliography

- Ach! Plakat filmowy w Polsce, koncepcja, tekst*, oprac. D. Folga-Januszewska, Wydawnictwo Bosz, Olszanica, 2015.
- Eco U., *Pejzaż semiotyczny*, przeł. M. Czerwiński, PIW, Warszawa 1972.
- Faulstich W., *Muzyka i medium. Szkic historiograficzny od początków do dzisiaj*, przeł. M. Kasprzyk, „Images” 2009–2010, nr 13–14.
<http://www.wasilewski.art.pl/tekst.html> (data dostępu: 9.05.2024).
- Knorowski M., *Plakat polski*, w: *Muzeum ulicy. Plakat polski w kolekcji Muzeum Plakatu w Wilanowie*, Warszawa 1996.

³⁴ *Plakat polski i światowy – wywiad z prof. Mieczysławem Wasilewskim* [en. Polish and World Poster – An Interview with Professor Mieczysław Wasilewski], op. cit.

³⁵ “The graphic designer is able to ‘flatter’ the implicit intelligence of the viewer when he is facilitated, enabled or directly visualized by this sentence” (M. Knorowski, *Efekt zwierciadlany* [en. The Mirror Effect], op. cit., p. 228).

³⁶ M. Wasilewski, J. Górski, 1 × 1, op. cit., p. 113.

- <http://www.postermuseum.pl/kolekcja/kolekcja-plakatu-polskiego/> (data dostępu: 9.05.2024).
- Lyotard J.F., *Intrygować – czyli paradoks grafika*, „Trait d’union”, Septembre 1992, No special Wilanow.
- Pierwsze półwiecze polskiego plakatu*, red. P. Rudziński, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2009.
- Plakat polski i światowy – wywiad z prof. Mieczysławem Wasilewskim*, <https://www.retroawangarda.com/plakat-polski-swiatowy-wywiad-prof-mieczyslawem-wasilewskim/> (data dostępu: 9.05.2024).
- Porębski M., *Semiotyka a ikonika*, w: *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura: panorama myśli polskiej XX wieku*, pod. red. O. Płaszczewskiej, M. Siwiec, I. Puchalskiej, G. Królikiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
- Stanny K., *Janusz Stanny plakacista*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2024, nr 12.
- Szymański J., *Nauki pomocnicze historii*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.
- Wasilewski M., Górski J., *1 × 1*, red. E. Pałasz, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Wydział Grafiki, Gdańsk 2018.
- Wysłouch S., *Literatura a sztuki wizualne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.

Sources of illustrations

Fig. 1–3. <http://www.wasilewski.art.pl/plakaty.html>.

Between the Film, the Poster, and the Viewer. A Case Study Based on Selected Posters by Mieczysław Wasilewski

The creators of posters and films represent different artistic sensibilities, which stem from, among other things, their work in different media, resulting in contrasting viewer expectations of these cultural artefacts. A film introduces sequences of images and sounds in a specific time frame, and is therefore watched over a long period of time, during the tens of minutes allotted for its viewing. A poster, on the other hand, presents images and words in their graphic synthesis on a plane. It sends a concise message, because it is perceived “in passing” while its viewer is driving a car, waiting for a bus or buying a ticket. My research problem is related precisely to the communication method of this multi-semiotic, sensual, analytical duration of the film in the pictorial and verbal, conceptual, simplified poster “moment”. I decided to analyze this issue in the context of Mieczysław Wasilewski’s work.

Keywords: film, poster, Mieczysław Wasilewski, graphism, form synthesis, concept

Słowa kluczowe: film, plakat, Mieczysław Wasilewski, grafizm, synteza formy, koncept

Data przesłania tekstu: 17.05.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 27.06.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 2.09.2024

ANDRZEJ PĄGOWSKI JAKO AUTOR PLAKATÓW FILMOWYCH

KRZYSZTOF KORNACKI

Uniwersytet Gdański
University of Gdańsk
kornacki70@gmail.com
ORCID 0000-0002-1246-2275

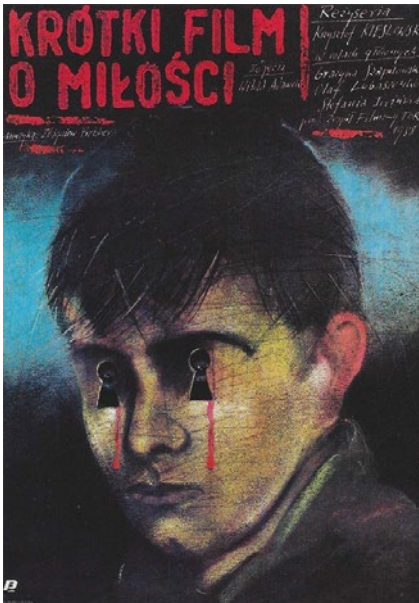
Pod koniec lat 80. XX wieku – jako młodziencze ze zdziwieniem konstatający, że kino to nie tylko *Seksmisja*, Indiana Jones i gremliny – wybrałem się na *Krótki film o miłości*. Zapamiętałem plakat (il. 1) – twarz młodego chłopaka, którego oczy miały kształt dziurek od klucza (a uszy, jako wyraz niedojrzałości i wstydu, były w pąsowym kolorze). Przekaz był jednoznaczny i zbieżny z odczuciami, jakie wyniosłem z projekcji – to film o podglądaniu z intencją erotyczną. Gdy po latach po raz kolejny obejrzałem film Kieślowskiego, dostrzegłem, że podglądanie to jedynie sztafaż, a najważniejsza jest miłość (paradoksalnie rodząca się z podpatrywania) i „nawrócenie” bohaterki, czyli przekaz, który konweniował z teologią moralną Dekalogu¹. Zdałem sobie sprawę, że interpretacja filmu dokonana przez autora plakatu, Andrzeja Pągowskiego, była tylko jedną z możliwych. Po latach podjąłem próbę zrozumienia, dlaczego była właśnie taka.

Twórca plakatów jako autor

Na początek poczyńmy kilka uwag na temat autorstwa plakatów filmowych. Oczywiście nie chodzi o autora (autorstwo) w rozumieniu opisowym (wytwórcy dzieła), ale w ujęciu jakościowym, czyli o rozpoznawalny (poprzez powtarzalne cechy tematyczno-stylistyczne) podmiot tworzenia dzieła. To spojrzenie bliskie strukturalnemu podejściu do kwestii autorstwa². I tu pojawia się zasadnicze pytanie: jak można zostać autorem (w podanym rozumieniu), skoro wykonuje się grafikę użytkową, na dodatek komentującą różnorodnie

¹ M. Lis, *Figury Chrystusa w „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego*, Opole 2007.

² Zob. M. Haltorf, *Autor i kino artystyczne: przypadek Paula Coxa*, Kraków 2001, s. 22–25.



Il. 1

pod względem estetycznym (fabularnym, gatunkowym, stylistycznym) filmy? Można mówić o preferencjach warsztatowych – tak będzie w przypadku Pągowskiego – ale same elementy formalne lub tworzywa to za mało, by mówić o plakacisie-autorze (ważna jest również zawartość plakatów, a właściwie tematyczno-stylistyczna „struktura głęboka” jego dorobku). Oczywiście powtarzalna technika pozwala zidentyfikować nazwisko wytwórcy, ale – jak wspomniałem – nie czyni z niego autora jako twórcy wyrazistego *oeuvre*.

Granice autorskiej autonomii twórcy plakatu wyznaczały względy pragmatyczne – ostatecznie plakat to forma grafiki użytkowej i od stopnia owej użyteczności zależy wolność

twórcza plakacisty. Użytkowość plakatu filmowego jest z zasady większa niż innych sztuk – kino było/jest wszak częścią kultury masowej (przemysłowej). Stąd zazwyczaj podstawową funkcję plakatu filmowego stanowi/-ła funkcja informacyjno-reklamowa, czasem wychowawczo-propagandowa, a dopiero potem – estetyczna. Przy czym stopień tej użyteczności zależy od modelu kinematografii: dwie pierwsze funkcje dominują w modelu rynkowym lub etatystycznym (w okresach totalizacji życia społecznego). Natomiast estetyczna funkcja wysuwa się na plan pierwszy wtedy, gdy kinematografia nie musi usilnie dostosowywać się do wymogów komercji, czyli w tych okresach (odnieśmy to już do PRL-u), w których kino było finansowane przez państwo i – do pewnego momentu – wymóg opłacalności był drugorzędny. Kinematografia nie była też wówczas – jak w okresie stalinowskim – topornym narzędziem propagandy. Dzięki temu, jak wiadomo, mogła powstać Polska Szkoła Plakatu, także filmowego³. Mógł więc Jan Lenica jeszcze w latach 50.

³ Zob. *Polska szkoła plakatu: geneza, tradycja, kontynuacja*, red. J. Ryzek, Poznań 2021.

XX wieku z zadowoleniem konstatować fakt zerwania „ze stylem sentymentalnym i rewolwerowym„ kina przedwojennego oraz pisać, że funkcją plakatu nie jest reklama, ale „szerzenie kultury plastycznej”⁴.

Ze względu na specyficzny status plakatu w PRL-u polski plakacista mógł uniknąć presji funkcji informacyjno-promocyjnej, przestrzeń swobody twórczej znacząco się więc powiększała. Łatwiej było w takiej sytuacji spróbować odcisnąć autorski stempel na różnych plakatach, które – kumulując niejako dorobek – wyodrębniały najważniejsze autorskie cechy. Warto jednak zauważyć, że w momencie, w którym debiutował Pągowski (połowa lat 70.), czas estetycznej sielanki się skończył i przynajmniej częściowo grafika użytkowa wróciła do swoich tradycyjnych funkcji informacyjno-reklamowych⁵. Obok plakatów artystycznych drukowano także bardziej użytkowe z kadrem zaczerpniętym z filmu (choć często graficznie przetworzonym – sam Pągowski zrobił takich plakatów ok. 50). Niemniej, z punktu widzenia komunikacji społecznej plakat PRL-owski zdecydowanie częściej intrygował, niż informował (choć część widzów, a zwłaszcza kierowników kin, z pewnością także irytował swoim oderwaniem od pierwotnego tekstu filmowego).

„Czy istnieje coś takiego jak styl Pągowskiego?”

Andrzej Pągowski jest autorem ponad 1500 plakatów wydanych w Polsce i za granicą, z czego około pięciuset to plakaty filmowe. Jest laureatem kilkunastu nagród polskich i zagranicznych, kilkanaście razy zdobył najwyższe trofea na Międzynarodowym Konkursie na Najlepszy Plakat Filmowy i Telewizyjny (w tym sześć Złotych Medali i tytuł *The Best of Show*) w Los Angeles oraz kilka nagród głównych na Międzynarodowym Konkursie na Plakat Filmowy w Chicago. Już w 1989 roku (trochę ponad dekadę od rozpoczęcia zawodowej działalności) odbyła się bardzo prestiżowa wystawa jego dorobku pt. *Miasto plakatów*, na którą przybyli do Polski m.in. Robert de Niro, Roman Polański i Stefanie Powers.

Ze wspomnianych około 500 plakatów interesować mnie będzie szczególnie około 300, skoncentruję bowiem uwagę na tych, które: 1. powstawały głównie w PRL-u i niedługo po zmianie ustroju (były wykonane tradycyjnymi

⁴ J. Lenica, *Wprowadzenie*, w: *Polski plakat filmowy*, wybór i oprac. T. Kowalski, Warszawa 1957, s. 5.

⁵ Choć plakaty fotograficzne pojawiały się już w latach 60.

technikami, bez udziału komputera); 2. nie są plakatami reklamującymi wydarzenia filmowe; 3. nie są plakatami z serii *Na nowo* (plakaty do filmów Wajdy, Kieślowskiego, Morgensterna). Uczynię tak z kilku przyczyn: po pierwsze, plakat w kinematografii PRL-u miał zdecydowanie większą rangę i autonomię artystyczną niż w kinematografii III RP (w pewnym momencie można się było obawiać śmierci plakatu jako formy promocji filmu). To zresztą przełożyło się także na liczbę realizowanych w III RP przez Pągowskiego zamówień – naliczyłem niecałe 30 projektów. Po drugie, w moim przekonaniu współczesne plakaty Pągowskiego ustępują jakością tym z końca PRL-u i początku III RP (wiele z nich wykorzystuje zresztą wcześniej ukształtowane motywy). Po trzecie, w ostatnich latach Pągowski stworzył wiele „plakatów 2.0”, które komentują graficznie dawne filmy i twórczość dawnych mistrzów, wyrwane są więc z kontekstu historycznego powstania (lub premiery) danego filmu, na odniesieniu do którego również mi zależało. Skoro wspominałem o „plakatach 2.0”, to mimowiednie przywołałem kategorię, która kojarzy się z przemianą technologiczną; i rzeczywiście, dziś Pągowski używa przede wszystkim komputera. Ja natomiast chciałbym się skupić na plakatach realizowanych „analogowymi” metodami plastycznymi.

W licznych wywiadach Pągowski musiał odpowiadać na to (lub podobnie brzmiące) pytanie: „Czy istnieje coś takiego jak styl Pągowskiego?”. Jego odpowiedź była kategoryczna: „Nie! I długo będę robić wszystko, żeby taki styl nie powstał”; „Zawsze wydaje mi się, że robię pierwszą pracę w życiu”⁶. Przy czym Pągowski wspominał o pewnej stałości, tyle że w zakresie cech formalnych – przy całej różnorodności technik plastycznych „[j]eśli miałbym określić, co wyróżnia moje prace, powiedziałbym, że konsekwentnie stosuję zasadę napięcia. Każda moja kompozycja jest kompozycją centralną, główne napięcie znajduje się pośrodku, a liternictwo u góry. Tak, mam coś w rodzaju własnego schematu czy standardu plakatu, ale wykorzystuję go za każdym razem inaczej. Dla mnie najważniejszy jest pomysł”⁷. Dodajmy do tego opisu

⁶ D. Wróblewska, *Andrzej Pągowski. Rozmowy z mistrzem: Eksplozja na ścianie* [rozmowa z Andrzejem Pągowskim], „Razem” 1989, nr 17, cyt. za: A. Pągowski, *Ilustrując filmy*, Łódź 2013, s. 72.

⁷ D. Wróblewska, *Andrzej Pągowski...*, op. cit., s. 74.

warsztatu także typografię tworzoną zazwyczaj piórkiem⁸. Krzysztof Dydo pisał z kolei:

Warsztat Pągowskiego stale ewoluuje, zmieniają się jego wyobrażenia i upodobania. Jak sam podkreśla – każde zamówienie stawia przed nim wyzwanie i on je ma wypełnić, ale nie narzucać własnego stylu, jak to bywa w przypadku malarzy [...]. Najważniejszy jest dla niego pomysł, później narzędzie, którym go realizuje. Dlatego tak często plakaty Pągowskiego różnią się od siebie⁹.

Jak wynika (implicytnie) z tych wypowiedzi, słowo *styl* zarówno Pągowski, jak i Dydo odnoszą nie (tylko) do kwestii formalnych, ale także do powtarzalnych elementów treści.

Ilekoć patrzę na plakaty Pągowskiego – najlepiej zestawione obok siebie – to, wbrew tym opiniom, mam poczucie obcowania z bardzo silną osobowością autorską, odciskającą wspomniany stempel na kolejnych plakatach, nominalnie tak różnych z punktu widzenia filmowego pierwowzoru¹⁰. Po pierwsze, to, co rzuciło mi się od razu w oczy, to – obok wspomnianej kompozycji centralnej – stosowanie bardzo wyrazistych, czasem niemal ilustracyjnych elementów przedstawiających (niezależnie od ich treści). Plakaty filmowe Pągowskiego cechuje zupełny brak abstrakcji graficznej. Trzeba tutaj jednak zastrzec, że ta akurat cecha nie była czymś wyjątkowym wśród polskich plakacistów (jeśli plakat miał „krzyczeć” na ulicy). Ta wyrazistość w przedstawianiu obiektów jest widoczna także w twórczości jego nauczyciela, Waldemara Świerzego, ale jemu (oraz innym twórcom polskiej szkoły plakatu) zdarzały się dzieła idące w stronę asemantycznej abstrakcji (takim jest np. plakat do *Barw walki*). Pągowski takich plakatów nie tworzył. Po drugie, owe elementy przedstawiające budują bardzo silne komunikaty, zaskakujące, czasem szokujące, a na pewno – z miejsca przyciągające uwagę odbiorcy, na swój sposób agresywne. Można by skonkludować, że to prymarna funkcja plakatu. Tylko że metody przykuwania wzroku mogą być różne. W wielu dziełach mistrzów polskiego

⁸ Pągowski przyznawał się, że pisanie liter i słów nigdy nie było jego najmocniejszą stroną, ale uczynił z tego jeden ze znaków rozpoznawczych (ibidem, s. 75).

⁹ K. Dydo [wstęp], w: A. Pągowski, *Ilustrując filmy*, op. cit., s. 10.

¹⁰ Mocno uderzyło mnie to podobieństwo, gdy przez przypadek trafiłem na kolaż plakatów Pągowskiego (32 sztuki) – *Zobacz plakaty Pągowskiego i posłuchaj, jak poluje na pomysły*, <https://www.wroclaw.pl/kultura/plakaty-filmowe-pagowskiego-na-wystawie-we-wroclawiu> (dostęp 20.01.2023).

plakatu element plastyczny wyróżniał się z tła samą odmiennością graficznego przekazu w stosunku do kontekstu (ulicy, parkanu, słupa itp.), czasem plastyczną abstrakcją, czasem typografią (w latach 60. powstało wiele plakatów typograficznych), kompozycją, a jeśli metaforą – to niejednokrotnie subtelną.

Plakaty muszą „krzyczeć”, ale – moim zdaniem – plakaty Pągowskiego „krzyczą głośniej”, są semantycznie agresywne, wiążą wzrok odbiorcy siłą analogiczną do Eisensteinowskich atrakcji. Status znaczeniowy tych wyrazistych środków stylistycznych jest różny – tworzą symbole, metafory, porównania, alegorie. Ta wpisana w plakaty Pągowskiego agresywna atrakcja to solidny fundament – bardziej jeszcze komunikacyjny niż estetyczny – dla wspomnianego wyrazistego autorstwa Pągowskiego. Odbiorca styka się bowiem z plastycznym przekazem, który zwraca uwagę bardziej (a przynajmniej równie mocno) na siebie niż na komentowany przez plakat film. Zamiast więc – jak pisała Agnieszka Smaga – mediacji między filmem a plakatem, często mamy do czynienia z hipermediacją: między autorem plakatu a jego odbiorcą¹¹. Wielu innych autorów plakatów „nie zasłaniało” tak silnie swoją twórczością „widoku na film”.

To „zasłanianie” nie brało się jednak tylko z ekspresywnego, agresywnego opracowania tematyczno-plastycznego. Wynikało także – i tu wchodzimy w sferę treści plakatów Pągowskiego – z narzucania elementów przedstawiających, które niejednokrotnie tylko luźno związane były z treścią filmu, a czasem związku takiego nie było wcale. Ale i tu trzeba zastrzec, że to stosunkowo częsta cecha polskiego plakatu (do końca PRL-u). Czy ten faktor nie ma więc znaczenia w analizie plakatów Pągowskiego? Otóż ma w korelacji z pozostałymi – Pągowski często odrywał się od fabuły pierwowzoru, tworzył coś na kształt estetycznego „poziomu zero”, na którym łatwiej było następnie budować własne interpretacje, a poprzez ich komulację – własne *oeuvre*. Wypełniał plakaty przedmiotami (rzadziej) i organizmami (najczęściej), które tworzyły jego prywatne imaginarium.

¹¹ A. Smaga, *Przekaz graficzny jako forma mediacji i hipermediacji (na przykładzie plakatów do filmu Nóż w wodzie)*, w: *Nóż w wodzie non stop*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, I. Tomczyk-Jarżyna, Warszawa 2022, s. 237–251.

Antropologia Pągowskiego

Bardziej szczegółowej analizie poddajmy około 250 plakatów graficznych, pomijając tych ok. 50 druków, które bazowały na fotografii (czasem dalece przetworzonej). To, że jedynie kilkanaście z tych plakatów (ok. pięciu procent) jest związanych z rzeczami i materią nieożywioną, nie jest niczym zaskakującym – podobne proporcje dotyczą dorobku wielu plakacistów. W końcu filmy to dzieła o ludziach... Przy czym w przypadku Pągowskiego – i jest to jeden z charakterystycznych motywów tematycznych jego twórczości – często mamy do czynienia z pojawianiem się zantropomorfizowanych zwierząt. Nie jest oczywiście dziwne to, że są one uczłowieczane, ale to, że Pągowski sięga do nich tak często. Naliczyłem ponad pięćdziesiąt takich plakatów. Ale jednocześnie warto zauważyć, że w ponad trzydziestu przypadkach element zwierzęcy konfrontowany jest z elementem ludzkim. To przenikanie się tworów materii ożywionej jest kolejną cechą charakterystyczną *oeuvre* artysty – zwierzęta i ludzie zbudowani są bowiem z tego samego budulca. To spostrzeżenie otwiera nas na najważniejsze cechy czegoś, co można nazwać antropologią Pągowskiego – na biologizm i naturalizm. Człowiek to przede wszystkim cielesna materia. Jej ontyczny status podkreślany jest dodatkowo przez zabieg dekonstrukcji owej cielesności – prezentowane na plakatach ciała są deformowane, dezintegrowane, rozczłonkowane, co sprowadza je niejednokrotnie do „mięsa” i zmusza odbiorcę do myślenia w kategoriach genetycznych. W ten sposób zarówno człowiek, jak i zwierzę sprowadzeni zostają do ich biologicznej podstawy (niezależnie od tego, co owo „zmieszanie” istot znaczy – o tym za chwilę).

Jeśli chodzi o zwierzęta, szczególną atencją darzy Pągowski ptaki¹² (nie tylko zresztą w plakatach filmowych, ale także tych o innej tematyce¹³), w części wchodzące w relację z ludzkim ciałem. I jest to stały ptasi bestiariusz, w którym wyróżnić można kilka gatunków: krukowate (najczęściej), gołębie (zaraz po tych pierwszych), orły oraz papugi. Wyjątkowo też wróbel, gęś i żuraw. Układa się to w czytelny, nawiązujący do ptasich stereotypów

¹² *Dziewczęta z Nowolipiek* i druga część filmu *Rajska jabłoń*; *Historia niemoralna*; *Horror w Wesołych Bagniskach*; *Ostatni dzwonek*; *Ostatni prom*; *Po godzinach*; *Wizja lokalna 1901*; *Tabu*; *Wzbijcie się w górę jak orły*; *Tragarz puchu*; *Harfa birmańska*; *Kontrnatarcie*; *Kontrakt*; *Żurawie przyleciały wcześniej*; *Umarli rzucają cień*; *Osaczona*; *Rycerz*; *W klatce*; *Ballada o Narayamie*; na swój sposób *Czarny wąż*.

¹³ Jak kruki na słynnym plakacie do *Hamleta* dla Teatru Dramatycznego w Legnicy.



Il. 2

wzór (także ze względu na fabułę filmu, którą dany plakat ilustruje): kruki/wrony prezentowane są jako ptaki agresywne, symbol przemocy i śmierci (jakby ilustrowały znaną frazę Żeromskiego: „rozdziobią nas kruki, wrony...”). I tak, na plakacie do filmu o symptomatycznym tytule *Osaczona* bohaterce na głowie zagnieździły się kruki – w taki sposób, że nie widać jej oczu (il. 2).

Mały człowiek na plakacie do filmu *Po godzinach* próbuje otworzyć dziób gigantycznego kruka; krukowate reprezentują także wojska hitlerowskie na plakacie do filmu *Kontrnatarcie*¹⁴, a w *Balladzie o Narayamie* kruki okalają uśmiechniętą czaszkę. Krukowate pojawiają się także na plakacie do filmu

Dziewczęta z Nowolipiek w znamiennym układzie: dziobią jabłko, które konotuje niewinność niedoświadczonych dziewcząt, ale też grzech. Gołębie także wpisują się w ptasi stereotyp – łagodności i potulności; jak owa skrzępowana wstążką (wstęgą) gołębnica na plakacie do *Kontraktu* czy wypuszczony z rąk gołąb na plakacie do *Last Ferry (Ostatniego promu)*, tu będący również symbolem nadziei, lub gołąb z plakatu do *Tragarza puchu*, który rozsiadł się na głowie bohatera, a właściwie zintegrował z nią. Z kolei orzeł symbolizuje dumę, siłę i niezależność – jak na plakatach do filmów *Historia niemoralna*, *Umarli rzucają cień* czy *Wzbijcie się w górę jak orły*. Pozostałe zwierzęta reprezentowane są zazwyczaj raz lub dwa, w tym na plakacie do filmów *Tańczący*

¹⁴ Ciekawe, że wojska radzieckie reprezentowane są przez czerwonego ptaka, który przypomina krukowate; jeśli więc uznać, że te ostatnie konotują w twórczości Pągowskiego zło i zniszczenie, to możemy interpretować plakat jako ukrytą krytykę sowieckiej ofensywy.



Il. 3

z wilkami oraz *Bitwa o Moskwę* (il. 3) pojawiają się pędzące wilki, które tak silnie kojarzą się z twórczością Pągowskiego¹⁵.

Jeżeli biologia jest pierwszoplanowym fundamentem zwierzęcej (w tym ludzkiej) materii ożywionej, to nie jest niczym dziwnym, że w swojej plastyce Pągowski wykorzystuje te tradycje artystyczne, które związane są ze współczesnym dyskursem biologistycznym – głównie naturalizm, freudyzm, surrealizm – a wykorzystując je, zdarza/-ło mu się sięgać do konwencji makabreski.

Jeśli chodzi o naturalizm, to – jak już wspominałem – grafik niejednokrotnie animalizuje ludzkie zachowania, sugerując tym samym, że człowiek jest częścią wspólnoty zwierzęcej i że w jego zachowaniu dominuje sfera popędowa nad racjonalną. Te idee realizuje na dwa sposoby – po pierwsze, tworząc surrealistyczne *de facto* hybrydy człowieka i zwierzęcia, po drugie, prezentując

¹⁵ By wspomnieć słynny plakat do spektaklu *Uśmiech wilka* w Teatrze Nowym, który zawiśł w Museum of Modern Art. Poza tym w plakatach filmowych Pągowskiego pojawiają się: koty – 1968. *Szczęśliwego Nowego Roku* i *Kuchnia polska*; dopatrzeć się go można też w jednym z plakatów do *Rdzy*; węże/żmije: *Historia niemoralna*; Krzyk; sugestia w *Telepasji*. Są też: świnia (*Chłopak rzeźnika*), ryby (*Czarne słońce*), miś, choć słomiany (*Miś*), skorpion (*Piękna nieznajoma*), szczur (*Szczur*; *Wujaszek z Ameryki*), ślimak (*Podróż dookoła mojej głowy*), pantera (*Ukochana żona*), psy (*Sztuka kochania*), robaki (*Pismak*), krokodyl (*Krokodyl Dundee*) oraz... smok (*Biały smok*).

same zwierzęta w trakcie aktywności, które odnieść należy do ludzi. Jeśli chodzi o sposób pierwszy, to pojawia się na jego plakatach np. mordą kota ubranego w kornet zakonniczy (*Dziedzictwo*), pysk gęsi w pikielhaubie (*Wizja lokalna 1901*), twarz w postaci jabłka toczonego przez robaki (*Pismak*), wąż wyłaniający się z ubrania w miejscu twarzy człowieka (*Wściekły*) czy wkomponowane w twarz gniazdo os (*Rój*). Czasem mamy zaś do czynienia z pełną antropomorfizacją, jak w przypadku filmu *Bitwa o Moskwę* (pyski pędzących wilków) czy *Sztuka kochania* (mały piesek kopulujący z dużą suką).

Przypomnijmy: ponad pięćdziesiąt plakatów zrealizowanych jest w formule zmodyfikowanej/-ych fotografii; tyle samo mniej więcej plakatów plastycznych prezentuje zantropomorfizowane zwierzęta (z rzadka rośliny, jak np. na plakacie do filmu *Jeszcze tylko ten las*). Około 190 pozostałych analizowanych dzieł prezentuje postaci ludzkie (lub ich elementy). Spośród nich ponad 120 plakatów przedstawia ludzką głowę (czasem samą, czasem z popiersiem). Głowa, a zwłaszcza twarz są bez wątpienia fetyszami Pągowskiego – jeśli kierować się kryterium ilościowym. A dodajmy do tego te plakaty (naliczyłem ich jedenaście), w których prezentowane są wprawdzie całe sylwetki ludzkie, ale widać plastyczną ingerencję w ich twarze. Z tych ponad 130 plakatów z głową/twarzą stanowiącą najważniejszy (lub co najmniej równorzędny) element na palcach jednej ręki (no, może dwóch) wyliczyć można te, w których twarz/głowa prezentowana jest quasi-realistycznie (a przynajmniej nie jest zdeformowana). W ponad stu dwudziestu kilku zaś plakatach Pągowski konsekwentnie i systemowo oddaje się „ulubionej” czynności – niszczeniu/destruowaniu ludzkiej głowy, w tym zwłaszcza twarzy. Jeśli zaś twarz uznamy za symbol ludzkiej tożsamości i podmiotowości (co chyba nie budzi kontrowersji), to twórczość plakatową Pągowskiego można uznać za prezentację różnych sposobów uprzedmiotawiania człowieka w XX wieku – stuleciu, które to uprzedmiotawianie ułatwiało.

Najłagodniejszą formą deformacji – z punktu widzenia pozostałej części dorobku artysty – jest ujmowanie głowy/twarzy w kluczu karykaturalnym lub groteskowym. W przypadku Pągowskiego mamy pewną grupę takich deformacji, ale nie jest ona liczna, artysta preferował bowiem bardziej destrukcyjne podejście. Łagodnie groteskową optykę odnaleźć można np. na plakatach do filmów *Jesienna sonata*, *Gorączka sobotniej nocy*, *Fucha*, *Orkiestra klubu samotnych serc sierżanta Peppera*, *Wyrok śmierci czy Konwój*. Wyraźnie natomiast groteskowe rozwiązania znajdziemy na plakatach do

filmów *Pluton*, *ESD*, *Trzynasta narzeczona dla księcia*, *Czarna suknia czy Porno*¹⁶. Niektóre z nich zbliżają się już do innej ważnej dla Pągowskiego tradycji artystyczno-ideowej – surrealizmu.

Stosunkowo częstym motywem w aspekcie destruowania głowy/twarzy jest pozbawianie oblicza jego wyrazu, by było anonimowe lub skrywało to autentyczne. Tutaj najczytelniejszy jest oczywiście motyw maski (jak np. na plakatach do filmu *Rdza*, *Urodziny młodego warszawiaka czy Idol*)¹⁷ oraz motyw wymazywania/zasłaniania (np. *Ręce do góry*, *Ga, ga. Chwała bohaterom* czy *Ukryty w słońcu*)¹⁸. Czasem głowy i twarze wypychane są poza kadr, bo inne atrybuty – uprzedmiotawiające człowieka – są na plakacie ważniejsze (jak w plakatach do filmów: *Amnestia*, *Ręce do góry*, *Wierne bliźny*, *Imperium namiętności*).

Twarz ludzka jest także niszczone, poddawana torturom – w części lub całości. Może być ona destruowana metaforycznie, jako podmiotowość przechwytywana (zawłaszczana) przez inną osobę (jak na plakacie do *Przesłuchania*, *Pracującej dziewczyny* lub *Lata miłości*)¹⁹, ale najczęściej u Pągowskiego jest niszczone fizycznie (by wspomnieć dla przykładu *Kabaret*, *A Short Film About Love* czy *Wojnę światów*)²⁰.

Bardzo częstym sposobem „użycia głowy” w twórczości Pągowskiego jest tworzenie obiektów surrealnych. Już niektóre z wcześniej wymienionych plakatów (o groteskowym lub destruktywnym charakterze) zmierzały w tę stronę. Ale można w dorobku artysty znaleźć wiele modelowych przykładów realizacji formuły. Szczególnie wymowne są te, które tworzą hybrydę

¹⁶ A także w plakatach do filmów: *Chłopak rzeźnika*; *Hair*; *Fortepian*; *Osiem i pół*; *Pałac*; *Przewodnik*; *Lot nad kukułczym gniazdem*; *Cienie*; *Punkty za pochodzenie*.

¹⁷ Jak również: *Niezwykła podróż Baltazara Kobera*; *Maskarada*; *Bez miłości*; *Bal*; *Mafia w blasku*; *Gangsterzy szos*; *A Short Film About Love* (*Krótki film o miłości*); *Wall Street*.

¹⁸ Ale także: *Vabank* (zakrycie oczu); *Yesterday* (oglądamy tyły głów); *Kronika wypadków miłosnych*; *Cena strachu*; *Pojedynek o południowy szlak*; *Baryton* (pozbawienie ust); *Stefan Luchian*; *Jestem przeciw*; *Wujaszek z Ameryki*; *Wielki bieg*.

¹⁹ Oraz w motywie niszczonego zdjęcia (*Index*) lub portretu (*Na własną prośbę*).

²⁰ Ponadto: *Komediantka*; *Przygody Joanny*; *W obronie własnej*; *Krótki film o miłości*; *Na srebrnym globie* (dwa plakaty); *Gorączka*; *Dzień Wisły* i na swój sposób *Austeria* oraz – jeśli czaszkę uznamy za totalną degradację twarzy – na plakatach do filmów *O-bi*, *O-ba*; *Koniec cywilizacji*; *Bez końca* i *Ballada o Narayamie*. Specyficzną formą dezintegracji twarzy jest wycinanie jej fragmentów i umieszczanie w innym kontekście, jak na plakatach do filmów *Bez grzechu*; *Łabędzie śpiew* i *Dziwna kobieta*.

ciała ludzkiego i elementu obcego – zarówno zwierzęcego, jak i przedmiotów. W części z tych zestawień można wyróżnić dwa odmienne aspekty: ontologiczny (wspomniana hybryda) i znaczeniowy (poetycki) – ten ostatni służy do tworzenia porównań, metafor, symboli, będących jednocześnie autorskim komentarzem do filmu. „Zsycie” ciała ludzkiego z elementem obcym ma na ogół podkreślić – po raz kolejny już w twórczości Pągowskiego – uprzedmiotowienie człowieka. I tak na przykład ludzki korpus zakończony kostką do gry zamiast głowy (*Blind Chance* (pol. *Przypadek*)) jest symbolem przypadku, ślepego losu; ręka z oczami trzymająca pistolet staje się symbolem życia przestępczego (*Zabij mnie, glino*); zamurowana twarz ze znakiem Polski Walczącej (*Urodziny młodego warszawiaka*) symbolizuje presję mitu narodo-wyzwoleńczego; podobnie zmięta biało-czerwona kula papieru (*Obywatel Piszczyk*); słuchawki telefoniczne zamiast głów (*Czułe słówka*) wskazują na za-pośredniczony charakter ludzkiego kontaktu; damski sutek lub penis zamiast nosa ilustrują dominujący erotyzm (*C.K. Dezerterzy*, il. 4); podobnie głowa z ogromną czapką przypominającą prezerwatywę (*Porno*) czy kobieca twarz z włosami ułożonymi tak, że głowa przypomina czubek penisa (*Łuk Erosa*)²¹.

Jednak część hybryd nie jest już tak znaczeniowo oczywista, na plan pierwszy wysuwa się wtedy ontologiczny status obiektu surreального, jak ze snu (zazwyczaj z koszmaru). Siekiery zamiast rąk czy głów (*Siekierzada*) da się jeszcze powiązać z treścią filmu (choć trudniej z jego znaczeniami). Ale oddana za pomocą jabłka głowa pożerana przez robaki (*Pismak*), głowa przypominająca zlew (*Stan posiadania*, il. 5), hybryda głowy człowieka, oczu

²¹ Kontynuując wyliczenie: ręka z oczami zasłoniętymi czerwoną rękawiczką przypomina pacynkę w rękach osoby dominującej (*Provincial Actors/Acteurs Provinciaux* (Aktorzy prowincjonalni)); kilka wersji tej samej twarzy symbolizuje ukrywanie się za maskami (*Maskarada*); wąż wyłaniający się z garnituru w miejscu głowy symbolizuje instynkt śmierci (*Wściekły*); kamera zamiast głowy na ciele nagiej kobiety sugeruje podglądanie (*Seks, kłamstwa i kasety wideo*), twarz kobiety-pantery symbolizuje *famme fatale* (*Ukochana żona*), a głowa z częściowo otwartym zamkiem błyskawicznym (w środku widać czyjeś oczy) wskazuje na uzależnienie persony od wewnętrznej, ukrytej, impulsywnej jaźni (*Życie wewnętrzne*). Głowa przypominająca dom z oknami, w których palą się świece, dość czytelnie odsyła do wydarzeń po 13 grudnia 1981 roku i słynnego zapalania świec na znak pamięci o internowanych i solidarności z nimi (*Stan strachu*). Dodajmy do tego jeszcze piłkę z atrybutami ludzkiej twarzy (*Piłkarski poker*) jako symbol futbolowego fanatyzmu, stalówkę wiecznego pióra wyłaniającą się z garnituru jako metaforę pisarskiej obsesji (*Pismak*) oraz ciało wróbla z gwoźdźmi zamiast skrzydeł, co oznaczać może kontrolę młodości, która zrywa się do wolnego lotu (*Ostatni dzwonek*).

i linii papilarnych (*Kto przychodzi przed północą*), pająk z wielkim ludzkim okiem (*Pożary i zgliszcza*) czy głowa z muszlą ślimaka na czubku (*Podróż dookoła mojej głowy*) – już nie dają się zrozumieć w tak oczywisty sposób²².

Bardzo surrealne są głowy na plakatach do filmów *Jeziro Bodeńskie* (głowa-klatka) i *Mokry szmal* (z trzema parami zębów). Surrealistyczny w swej treści jest także plakat do filmu *Kuchnia polska*, w którym olbrzymi kot dominuje nad małymi postaciami ludzkimi i bawi się z nimi jak z myszami; a na innym plakacie do tego filmu 1968. *Szczęśliwego Nowego Roku* do ogona kota przyczepiona jest czerwona flaga, a do odbytu prowadzi drabina (il. 6)²³.

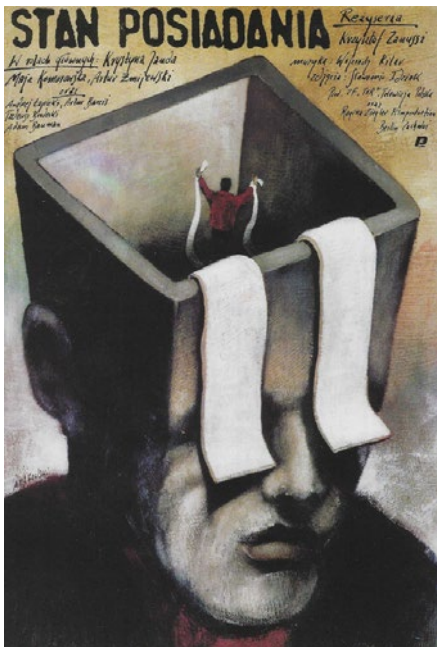


il. 4

Skoro była mowa o biologizmie, naturalizmie i surrealizmie, to nie ma nic zaskakującego w tym, że centralne miejsce na plakatach Pągowskiego zajmuje także erotyka, i to prezentowana w kluczu freudyzmu. Pągowski w niektórych dziełach tematyzuje go tak czytelnie, że nie sposób to przeoczyć. Tak jest np. na plakacie do filmu *Kawalerskie życie na obczyźnie*, na którym w męskich genitaliach płonie ogień, lub na plakacie do obrazu *Nad rzeką, której nie ma* – tu wokół bioder nagiej kobiety klębią się jakieś chaszczce; ciało nagiej kobiety

²² Wymieńmy także inne: człowiek z głową gołębia (*Tragarz puchu*), prostopadłościan z zębami (*Zgrywa*), głowy w postaci ostrosłupów i walca (*Czyje to dziecko*), owłosione usta (*Głosy*), twarze nakładane na siebie jak worki (*Niezwykła podróż Baltazara Kobera*), twarz z rybami zamiast oczu (*Czarne słońca*), ta wyglądająca jak obelisk (*Alchemik*) lub niedokończony pomnik (*Cudzoziemka*). A film *Wojna światów...* „obańcowuje” na plakacie kościotrup w czerwonej sukni. Nawet jeden z plakatów do *C.K. Dezererzy* (z kratą zamiast zębów – w głębi znajduje się więzień) bardziej eksponuje surrealny niż funkcjonalny koncept.

²³ Gdyby szukać wśród polskich plakacistów podobnego nasycenia obiektami surreальnymi, można by wskazać na twórczość Franciszka Starowieyskiego, którego zresztą Pągowski ceni („jako chłopak dostrzegałem plakaty, wieszalem je w domu [...]. Najwięcej miałem plakatów Starowieyskiego, trochę Świerzego, Lenicy” (D. Wellman, A. Pągowski, *Być jak Pągowski. Andrzej Pągowski w rozmowie z Dorotą Wellman*, Warszawa 2017, s. 43)).



Il. 5



Il. 6

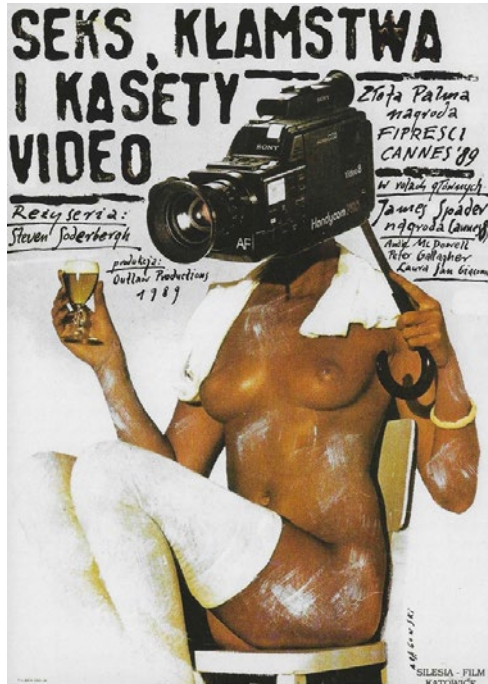
rysuje się także w kształcie drzewa na plakacie do *Konopielki* i *Autoportretu z kochanką*, a na druku promującym film *Seks, kłamstwa i kasety wideo* siedząca naga kobieta ma kamerę zamiast głowy (il. 7).

Na plakacie do filmu *Tabu* umieszczono ptasie gniazdo w miejscu krocza sylwetowo ujętego ciała kobiety – znów bez głowy. To zresztą charakterystyczne dla wspomnianych plakatów – żadne z nagich ciał nie ma zwieńczenia, dzięki czemu uwaga odbiorcy koncentruje się na centralnie zakomponowanych (choć zasłoniętych) genitaliach lub kobiecych piersiach, jak w przypadku plakatu do *Imperium namiętności*. Druk do filmu *Małżeństwo Marii Braun* w prezentacji kobiecej nagości (ponownie bez głowy) jest równie ostentacyjny, a może jeszcze bardziej, postać na plakacie zdecydowanym ruchem odsłania bowiem swoje wdzięki. Na projekcie do filmu *Och, Karol mały mężczyzna* biegnie po nagim ciele kobiety. Wyraźnie lubieżny, a jednocześnie perwersyjny jest wizerunek zalewanej krwią nagiej kobiety (twarzy nie widzimy) na plakacie do *Wampira z Feratu*. Skoro *Krótki film o miłości* jest o podglądaniu,

to zamiast oczu Pągowski umieścił, jak wspominałem, dziurki od klucza (z których zresztą leci krew). Wyraźnie do instynktywizmu nawiązuje plakat do filmu *Sztuka kochania* z dwoma kopulującymi psami. Z kolei do symboliki Erosa i Tanatosa wprost odwołuje się plakat do filmu *Epitafium dla Barbary Radziwiłłówny*, w którym nagie, obwieszane bogatą koliaścią ciało kobiece (jedynie z częścią twarzy, bez oczu) namalowane jest w ramie w kształcie trumny. Erotyczny i tanatyczny wyraz ma także plakat do filmu *Ballada o Narayamie*, na którym widać połączenie czaszki i dorodnych kobiecych piersi.

To właśnie takie dzieła jak powyżej opisane – bardzo odważne i ostentacyjnie „sięgające po ciało” – sprawiały, że plakatowa twórczość Pągowskiego kojarzyła się wielu przede wszystkim z erotyką²⁴. Tymczasem spośród ok. 300 analizowanych przeze mnie plakatów (łącznie z fotograficznymi) do seksu odwołuje się zaledwie ok. 30 (z czego do nagości kobiecej – kilkanaście²⁵). Niemniej, były one tak sugestywne (zwłaszcza w dekadzie lat 80., w której liberalizowano politykę wobec seksu), że mocno wryły się w pamięć odbiorcom plakatów.

Wykorzystując rzeczony elementy nawiązujące do naturalizmu, freudyizmu i surrealizmu, Pągowski jednocześnie nie rezygnuje z umieszczania ich w komicznych układach, przy czym komizm ów jest bardzo czarny, chciałoby się



Il. 7

²⁴ Ten społeczny tekst biografii Pągowskiego został wzmocniony, gdy w 1992 roku rozpoczął współpracę z „Playboyem”.

²⁵ Męską nagość prezentuje plakat do filmu *Kawalerskie życie na obczyźnie*.



Il. 8

rzecz „smolisty”, zwłaszcza gdy nągrawa się ze śmierci i/lub destrukcji człowieka. W związku z tym plakaty Pągowskiego można niejednokrotnie odczytywać w konwencji makabreski. Mamy więc czaszkę z czerwonymi oczami i śladem na zębach po kobiecej szmince (*O-bi, o-ba. Koniec cywilizacji*); agrafkę, której jedna z końcówek zakończona jest czaszką (*Bez końca*); tańczącego kościotrupa z *Wojny światów...*, ubranego w czerwoną kobiecą suknię, pod którą odciśkają się zaskakująco obfite – jak na kościotrupa – piersi (il. 8).

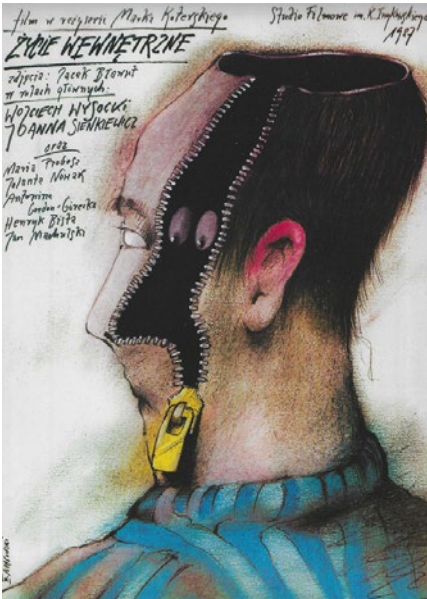
Mamy zgniecioną kulę białoczerwonego papieru (*Obywatel Piszczuk*) lub sterczącą stalówkę (*Pismak*) zamiast głowy; mamy wspomniane gniazdo ptasie w ko-

biecych genitaliach (*Tabu*), koronę cierniową z kabli EKG (*Lot nad kukułczym gniazdem*) czy oczy wyłaniające się głowy zamykanej na zamek błyskawiczny (*Życie wewnętrzne*, il. 9).

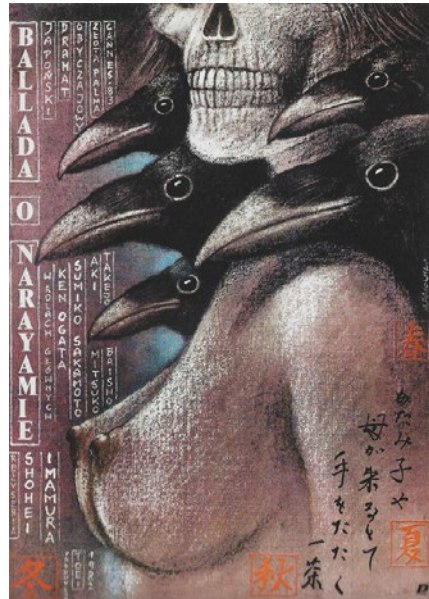
Wskazane tradycje estetyczno-ideowe nachodzą na siebie czasem w ramach jednego plakatu – mistrzowski pod tym względem jest, moim zdaniem, ten do filmu *Ballada o Narayamie* (il. 10). Widać na nim dorodne kobiece piersi, popiersie zwieńczone czaszką o wyszczerzonych zębach, a zza tego specyficznego ciała wyłaniają się dzioby kruków. Jest więc naturalizm (cielesność w jej stadiach), freudyzm (Eros i Tanatos), surrealizm (hybrydyczny obiekt), a wszystko z delikatnym przymrużeniem oka (być może także ze strony czaszki...) oraz kruki – jeden z fetyszy Pągowskiego.

Poza antropologię

Pągowski, jak pisałem powyżej, ma skłonność do destrukcji materii ożywiającej. Najczęściej elementami niszczącymi są nietrwały biologiczny fundament



Il. 9



Il. 10

ludzkiego życia czy też popędy. Ale w niektórych przypadkach czynnikami uprzedmiotawiającymi były inne siły. Po pierwsze, polityczne; tak jest w przypadku plakatu do produkcji *Wielki bieg*, na którym biegacze pozbawieni są oczu, lub na plakacie do filmu *Inner State (Stan wewnętrzny)* – tu z kolei głowa człowieka uwięziona jest w czymś na kształt wąskiej skrzynki; podobnie na wspomnianym już plakacie do filmu *Stan strachu* z domem zamiast głowy i świecami w oknach czy na druku promującym film *Ucieczka z kina „Wolność”* z człowiekiem wrywającym się z czerwonej tkaniny, która przylgnęła mu do twarzy. Z kolei na plakacie do filmu *Hair* długie włosy na głowie żołnierza układają się w amerykańską flagę. Wyjątkowo realistyczny – jak na Pągowskiego – aspekt polityczny eksponują plakaty do *Wizji lokalnej 1901* (ten z człowiekiem) i *Kobiety samotnej* (matka i chłopiec z białą flagą jako symbolem porażki, poddania się). Po drugie, czynniki degradujące podmiotowość człowieka mogły mieć wymiar narodowy. Tak jest na anglojęzycznym plakacie do filmu *Kronika wypadków miłosnych* (il. 11) – siedzący na zabawkowym koniu mężczyzna w krótkich spodenkach patrzy na nas, ale



Il. 11

nie widać mu zacienionych czapką oczu – czy w opisywanych wcześniej plakatach do *Obywatela Piszczyka* i *Stanu strachu*. Po trzecie, mogły to być powody religijne (jak w na plakacie do filmu *Na Srebrnym Globie* czy *Wedle wyroków swoich* – na tym ostatnim pojawia się motyw oka wpisanego w Gwiazdę Dawida).

Szczególnie donośnie społeczno-polityczny wymiar protestu wybrzmiał na plakatach do trzech filmów: *Kung-fu*, *Robotnicy '80* oraz *Człowiek z żelaza*. W przypadku tego pierwszego motyw ręki zrywającej sznur jednoznacznie kojarzył się z buntem i pragnieniem wolności. W przypadku *Robotników '80* zaciśnięta pięść nad głową robotników w sposób oczywisty sugerowała społeczną (klasową)

rewoltę. Inaczej wygląda to w przypadku słynnego plakatu do *Człowieka z żelaza*. Jest on utrzymany w rzadkiej dla Pągowskiego, nie degradowanej, ale afirmowanej topice religijnej²⁶, tu nawiązującej wyraźnie do chrystianizmu. Ułożona w kształt krzyża koszula z odcisniętym na czerwono zarysem ludzkiego ciała jednoznacznie kojarzy/-ła się z Pasją – w domyśle tą z grudnia 1970 roku.

Opisane powyżej przypadki – ostatecznie nie tak częste – to przykład tego, jak pesymistyczna antropologia Pągowskiego ustępowała społecznemu i/lub politycznemu protestowi. Ale nawet w tych „bardziej zaangażowanych” przypadkach treści wyrażane są najczęściej przez cielesny budulec (zdeformowane głowy, elementy groteskowe – jak np. wielka pięść – lub surrealne). Nawet plakat do *Człowieka z żelaza* powstał – dosłownie – na fundamencie

²⁶ Inne afirmatywne sposoby wykorzystania symboliki religijnej można znaleźć na plakatach do filmu *Austeria*; *Wszyscy święci*; *Kobieta z prowincji* i *Nie zabijaj*.

cielesności: Pągowski nie tylko użył własnej koszuli jako reliefu („bliska koszula ciału”), ale kazał koledze stanąć na desce umieszczonej na jego plecach, by odcisnąć czerwoną farbę...²⁷.

Pągowski jako autor przekładu intersemiotycznego

Pągowski na pytanie, czym jest plakat, odpowiadał: „Plakat to najkrótsza recenzja filmu. Powinien być przedłużeniem atmosfery filmu, powinien nieść podobne przesłanie, wydobywając elementy najbardziej drażniące”²⁸. Artysta sugeruje spojrzenie na plakat z punktu widzenia aktywności, którą można nazwać krytyką artystyczną – w tym przypadku dokonywaną przez innego artystę środkami sztuki²⁹. Skoro jednak jest krytyką, powinna ona odnosić się – mniej lub bardziej – do treści przekazu (w tym przypadku fabuły, a przynajmniej tematu filmu), gatunkowej specyfiki (w owej wspomnianej przez Pągowskiego „atmosferze” możemy chyba odnaleźć tonację emocjonalną danego gatunku) oraz tzw. wymowy dzieła³⁰.

Podobne elementy uwzględniane są także w analizie i ocenie adaptacji. Załóżmy więc hipotetycznie, że plakat jest formą przekładu intersemiotycznego³¹. Wobec takiej tezy można oczywiście zgłosić szereg metodologicznych zastrzeżeń. Po pierwsze, mamy do czynienia z mediami – film i plakat – bardzo ontycznie odmiennymi i spełniającymi różne funkcje. Kino to medium czasowe, plakat zaś definiują relacje przestrzenne. Oczywiście kino także korzysta z kodów plastycznych (heterogeniczność tych kodów jest jego istotą), z kolei dzieło plastyczne również może sugerować upływ czasu (ale tylko

²⁷ Zob. artykuł A. Bileckiego w tym tomie.

²⁸ M. Miodek, *Najkrótsza recenzja: plakat* [rozmowa z Andrzejem Pągowskim], „Film” 1987, nr 4, cyt. za: A. Pągowski, *Ilustrując filmy*, op. cit., s. 58.

²⁹ W ten sposób Małgorzata Hendrykowska opisywała polskie filmy o sztuce: jako interpretację twórczości jednego artysty dokonywaną przez innego (filmowca) – *Elementy wyjaśniania w filmie o sztuce*, Poznań 1988. To samo odnieść można, moim zdaniem, do twórcy plakatu.

³⁰ W działalności z zakresu krytyki sztuki ważna jest także ocena dzieła, ale w tym przypadku nie ona jest najistotniejsza.

³¹ Pisała o tym – koncentrując swoją uwagę na edukacyjnym wymiarze przekładu – Barbara Myrdzik (eadem, *Plakat jako technika przekładu intersemiotycznego*, w: *Od teatru żaków do internetu. O edukacji humanistycznej w szkole*, red. eadem, Lublin 2003, s. 85–94); także: K. Kasperkiewicz-Moralewska, *Metoda przekładu intersemiotycznego na zajęciach akademickich*, „Konteksty Pedagogiczne” 2000, nr 15, t. 2, s. 403–415.

sugerować). Co nie zmienia faktu, że między nimi istnienie zasadnicza różnica tworzywa. Ów wpływ czasu skorelowany jest z inną cechą kina, której plakat jest pozbawiony – narracyjnością. Jak zaprezentować na kartce sjużet filmu, zwłaszcza filmu długometrażowego (gdyby chodziło o jakiś fabularny drobiazg, byłoby pewnie łatwiej)?³². Oczywiście można przygotować na plakacie krótką fotoopowieść (co w sztuce plakatu się zdarza/-ło) – ale nadal będzie to zaledwie ślad opowiadanej fabuły. Można z kolei wskazywać, że film to także medium przestrzenne, jednak przestrzeń w kinie jest miejscem procesualnie tworzonej diegezy uzależnionej od opowiadania; zwykle zresztą także przestrzenią fotograficzną (indeksem), a nie przestrzenią plastyczną (ikonem – by przywołać podział Charlesa Peirce’a³³). Pomiędzy plakatem a filmem istnieją także analogie werbalne (dialogi, komentarz, napisy), ale ponownie: są to odmienne pod względem funkcjonalnym formy. Jeśli więc potraktujemy plakat jako rodzaj adaptacji, to będzie to adaptacja bardzo „oporna” – oba media są bowiem pod względem znaczących kodów mocno od siebie oddalone, w procesie przekładu musi więc dojść do daleko posuniętej redukcji potencjału filmu³⁴.

W przypadku prozy narracyjnej mamy do czynienia (zgodnie z myślą Briana McFarlana) z dwoma procesami przekładu: transferem fabuły i adaptacją właściwą (a więc znajdowaniem ekwiwalentów dla tego, co z literatury nieprzekładalne)³⁵. I choć koncepcji McFarlana nie można bezpośrednio stosować wobec plakatu filmowego (ten ostatni nie jest medium narracyjnym/fabularnym), to przecież jego autor także zadaje sobie pytanie: czy przenieść na płaszczyznę kartki fabułę filmu, a jeśli tak, to które jej elementy i w jaki

³² Oczywiście można przygotować krótką opowieść graficzną, co się już w sztuce plakatu zdarzało, ale nadal będzie to zaledwie ekscerpt.

³³ T. Komendziński, *Znak i jego ciągłość. Semiotyka C.S. Peirce’a między precepcją a recepcją*, Toruń 1996.

³⁴ Niemniej, myśląc o innym narracyjnym medium, Seweryna Wysłouch pisała z przekonaniem: „Komunikat językowy, jakim jest dzieło literackie, jest przekładalny i może znaleźć mniej lub bardziej doskonały odpowiednik w innym tworzywie. Za pomocą doboru i kombinacji znaków ikonicznych, które nie tylko oznaczają, ale i znaczą, przekładać można zarówno fabułę, jak i zjawiska niefabularne: postawy, oceny, nastrojów. Przekład jest odtworzeniem w innym materiale i za pomocą innych środków takiej struktury, która będzie ewokowała analogiczne sensory” (eadem, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 124; podkr. autorki).

³⁵ Zob. B. McFarlane, *Tło, nowe problemy i nowe propozycje*, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 26–27 (lato–jesień), s. 6–31.

sposób to zrobić? Fabułę filmową można identyfikować bowiem procesualnie (streszczając jej przebieg), ale jej wyznacznikami są także elementy statyczne: bohaterowie, czas i przestrzeń akcji. Te są możliwe do przeniesienia na kartkę. Na tę okoliczność zwróćmy uwagę na dwa plakaty do *Krótkiego filmu o zabijaniu*. Plakat fotograficzny prezentuje bohaterów (Jacek, taksówkarz, kat), temat (zbrodnia i kara), ale też – dzięki kolażowi zdjęć – sugeruje przebieg fabuły: najpierw morderstwo taksówkarza, a potem wykonanie wyroku. Tymczasem plakat graficzny pokazuje jedynie zarys twarzy człowieka wykonany spływającą farbą/krwią.

Jak widać, twórca plakatu dysponuje środkami, które może wykorzystać do zasugerowania fabuły (zamiast zdjęć mógłby – gdyby chciał – namalować realistyczne postaci). A jeśli sięgnie do form opowieści graficznej lub fotograficznej, to zasugeruje także przebieg akcji. W przypadku Pağowskiego to przykład plakatów do filmów *Butch Cassidy and Sundance Kid*, *Zabij mnie, glino*, *Pan Kleks w kosmosie* czy *Kingsajz*.

Tak czy inaczej, pierwsze pytanie, które moglibyśmy zadać w odniesieniu do relacji plakat-film w kontekście przekładu intersemiotycznego, brzmić będzie: na ile autor starał się zaprezentować na ekranie fabułę (jej statyczne i/lub procesualne elementy)? Drugie pytanie dotyczy formy filmu: na ile mógł i chciał przenieść ją na papier? Przez formę rozumiem tutaj przede wszystkim gatunek i styl filmu (w tym szczególnie styl wizualny, choć – wobec heterogeniczności tworzywa filmu – może też chodzić o styl aktorstwa, muzyki czy montażu, jeśli są w filmie dominującym elementem stylotwórczym). I trzecie pytanie: na ile chciał przenieść globalne znaczenia filmu, a właściwie – jak je odczytał?; czy były choć częściowo zbieżne z intencjami realizatora (ewentualnie z powszechnym odbiorem widzów, w tym „zawodowych”, czyli krytyków)? Tu muszę poczynić zastrzeżenie – takie pytanie można by uchylić, gdyby przyjąć Barthes'owską koncepcję „śmierci autora”³⁶. Bazując na metodologicznym fundamencie nowej historii kina i/lub nowego historycyzmu³⁷, nie opowiadam się za tak radykalnym stanowiskiem – choćby dlatego, że praktyka tworzenia plakatów filmowych (do polskich filmów) wskazuje na

³⁶ R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 247–251.

³⁷ Zob. P. Zwierzchowski, K. Kornacki, *Metodologiczne problemy badania kina PRL-u*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 85, s. 28–39.

silną relację twórcy/-ów filmu i plakacisty. Słowem – przygotowywanie plakatów nie odbywało się zazwyczaj poza wiedzą reżysera i producenta (zespołu filmowego³⁸). Czasem więc dochodziło do konfliktu intencji, chyba że twórca dawał autorowi plakatu wolną rękę³⁹.

Te trzy aspekty przekładu – fabuła, forma i wymowa – brać będą pod uwagę, analizując dalej plakaty Pągowskiego oraz zadając sobie pytanie: którym aspektom – jeśli w ogóle – autor plakatów pozostał „wierny”⁴⁰? Czy zasadniczo wybierał „wierność” (lojalność) wobec filmów i ich twórców, czy też oddalał się od ich intencji.

I tak, po pierwsze, z wielu plakatów Pągowskiego trudno byłoby się domyślić tematu (fabuły) filmu. To, moim zdaniem, ok. 85 tytułów⁴¹. Z tego jedynie

³⁸ Oczywiście mam świadomość, że w kinie trzeba odróżnić podmioty twórcze (filmowców – kino to medium wieloautorskie) od autora filmu jako pewnego wyobrażonego tworu; w naszej kulturze filmowej zwykle jest to reżyser, ale nie zawsze musi tak być. W PRL-u duży wpływ na dzieło miał także zespół filmowy i/lub kierownik artystyczny.

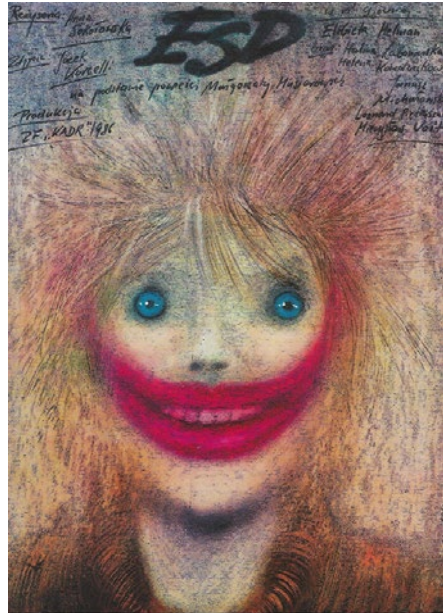
³⁹ Pągowski przekonywał, że taki typ współpracy obowiązywał między nim a Krzysztofem Kieślowskim, który zostawiał mu wolną rękę (wspominał: „Andrzej, daj mi spokój! Przecież ty wiesz dokładnie, co masz robić” (D. Wellman, A. Pągowski, *Być jak Pągowski...*, op. cit., s. 128)).

⁴⁰ Wiem, że dyskurs o wierności został w przekładoznawstwie zakwestionowany, ale tylko na poziomie podkreślenia prawa twórcy adaptującego do artystycznej autonomii; nie unieważnia to natomiast możliwości komparatystyki, której celem jest opis działań adaptacyjnych autora plakatów.

⁴¹ Choć identyfikowanie tematu i fabuły uzależnione jest także od pragmatyki, zwłaszcza indywidualnej kompetencji kulturowej, to sądzę, że odbiorcy następujących plakatów mieliby problem z choćby przybliżonym określeniem tematu/fabuły filmu (przy założeniu, że nie znalazłyby także literackich pierwowzorów w części z tych przykładów): *1968. Szczęśliwego Nowego Roku*; *Provincial Actors/Acteurs Provinciaux* (Aktorzy prowincjonalni); *Bez grzechu*; *Bez końca*; *Bitwa o Moskwę*; *Blind Chance*; *Cienie*; *Cudzoziemka*; *Cynga*; *Czarne słońca*; *Człowiek z żelaza*; *Dziecinne pytania*; *Dziedzictwo*; *Dzień Wisły*; *Dziewczęta z Nowolipiek*; *Dziewczęta z Nowolipiek* (cz. 1 i cz. 2: *Rajska jabłoń*); *Dziwna kobieta*; *ESD*; *Eter*; *Fabiana spotkanie z Bogiem*; *Ga ga*; *Chwała bohaterom*; *Les Voix* (*Głosy*); *La fievre/Fever* (*Gorączka*); *Harfa birmańska*; *Historia niemoralna*; *Idealna para*; *Inner State* (*Stan wewnętrzny*); *Interkosmos*; *Jak żyć*; *...jestem przeciw*; *Jeziro Bodeńskie*; *Kontrakt*; *Kontrnatarcie*; *Krzyk*; *Kto przychodzi przed północą*; *Kuchnia polska*; *Kung-fu*; *Łabędzi śpiew*; *Maskarada*; *Mokry szmal*; *Na srebrnym globie* (dwie wersje plakatu, w tym wersja angielska jednego z nich); *Nad rzeką, której nie ma*; *Niezwykła podróż Baltazara Kobera*; *O-bi, o-ba*; *Koniec cywilizacji*; *Obrona sycylijska*; *Osaczona*; *Ostatni dzwonek*; *Pismak* (dwie wersje plakatu); *Po godzinach*; *Podróż dookoła mojej głowy*; *Podwójne życie Weroniki*; *Polska śmierć*; *Pożary i zgliszcza*; *Punkty za pochodzenie*; *Ran*; *Rdza* (dwie wersje plakatu); *Rycerz*; *Skok w pustkę*; *Stan posiadania*; *Stan strachu* (oraz wersja

siedem miało swój odpowiednik fotograficzny (co zwalniałoby niejako plakacistę z obowiązku wierności tematowi filmu, skoro powstał alternatywny plakat wykorzystujący zdjęcia z filmu).

Po drugie, wiele plakatów nie sugeruje wcale lub sugeruje błędnie rzeczoną „atmosferę” – gatunkowe i stylistyczne opracowanie filmu. Szczególnie silnie uderza to w przypadku kilku dzieł. Plakat do *ESD* (il. 12) sugeruje bardziej horror (za sprawą niepokojącego uśmiechu podobnego do grymasu Jokera z opowieści o Batmanie) niż film młodzieżowy na podstawie prozy Małgorzaty Musierowicz.



Il. 12

Z kolei przypatrując się stworowi na plakacie do filmu *Bliskie spotkania trzeciego stopnia*, można odnieść wrażenie, że to w większym stopniu komedia fantastyczno-naukowa (w stylu późniejszego obrazu *Gremliny rozrabiają*) niż – w gruncie rzeczy – dość poważna w wymowie hybryda kina sf i psychologicznego. Plakat do *Wojny światów...* (z tańczącym kościotrupem) sugeruje horror, tak samo plakat do *Siekierzady*. Afisze do 1968. *Szczęśliwego Nowego Roku* oraz *Kuchni polskiej* (te z kotami) bardziej wskazują na komedie (nawet jeśli ekscentryczne) niż dramaty, którymi te filmy *de facto* są. Plakat do *Dziecinnych pytań* raczej nie zapowiada/-ł realistycznego, interwencyjnego obrazu, klasycznego już dla kina moralnego niepokoju, z kolei ten do *Dziecka Rosemary* nie kojarzy się z kinem grozy. Afisz do *Historii niemoralnej*

angielska – *State of Fear*); *Sztuka kochania*; *Sygnal ostrzegawczy*; *Teść*; *The Beads of One Rosary* (*Paciorki jednego różańca*); *The Last Ferry* (*Ostatni prom*); *Tragarz puchu*; *Ukryty w słońcu*; *Umarli rzucają cień*; *Vabank* (dwie wersje plakatu); *W obronie własnej*; *Wedle wyroków twoich*; *Wojna światów* (dwie wersje plakatu); *Wściekły*; *Wujaszek z Ameryki*; *Wzbijcie się w górę jak orły*; *Zgrywa*.

mógłby ilustrować film przyrodniczy, gdyby widz nie był świadomy daleko posuniętej umowności polskich plakatów; nawet wspomniany na początku druk do *Krótkiego filmu o miłości* bardziej pasuje do kina grozy (tak jak zasadniczo inne plakaty z „krwawiącymi oczami”) niż dramatu psychologicznego. Itd., itp. Niektóre plakaty z kolei nie sugerują żadnego gatunku (by wspomnieć np. *Cyngę*, *Dwa księżycy*, *Ginger i Freda*, *Krzyk*, *Czarne słońca* czy *Vabank* – ten z czerwonym tłem). Oczywiście nie jest to zarzut wobec twórczości Pągowskiego, ale stwierdzenie faktu – opisywany przeze mnie autor nie odczuwał bezwzględnego przymusu ilustrowania fabuły lub sugerowania formy...

Przyglądając się twórczości Andrzeja Pągowskiego (mniej więcej do połowy lat 90.), dostrzec można, w moim mniemaniu, bardzo wyrazistego autora, który „pokonuje” zmienność materiału wyjściowego (treść i gatunek filmu), niejednokrotnie narzucając własny światopogląd artystyczny. Konkretnie zaś – biologisticzną antropologię i powtarzalną ikonografię. W tym sensie Pągowski to „autor autorytarny”, z szeregiem powtarzalnych cech stylistyczno-warsztatowych i tematyczno-problemowych. Przypomnijmy je: kompozycyjna powtarzalność (adaptowanie centrum, napisy zwykle u góry, pisane piórkiem); absolutna dominacja wyrazistych elementów przedstawiających, niejednokrotnie ilustratywnych; ekspresyjny koncept (rodzaj wizualnego „popisu”). Z punktu widzenia treści mamy do czynienia z silną powtarzalnością motywów budowanych na biologisticznym fundamencie, takich jak twarze (i ich dezintegrowanie), pyski, mordy, ryje, dzioby; tworzenie biologicznych hybryd; sięganie po estetyczno-ideowe tradycje naturalizmu, freudyzmu, surrealizmu oraz skłonność do makabreski. Patrząc z tej perspektywy, można uznać, że choć Pągowski ilustrował niejednokrotnie filmy, które odnosiły się do ważnych wydarzeń oraz zjawisk historycznych i społecznych, to do analizy jego sztuki bardziej pasuje antropologia – zarówno filozoficzna (konkretna koncepcja człowieka), jak i kulturowa – jego plakaty znaczeniami wpisują się bowiem bardziej w perspektywę długiego niż krótkiego trwania. Jest w nich bowiem zapis tego etapu kultury XX wieku, w którym kładło się nacisk na biologizm (darwinizm i jego konsekwencje, freudyzm i kolejne szkoły psychoanalityczne) oraz totalitaryzm/autorytaryzm (destruujący ludzką podmiotowość i cielesność).

Dla wymowy wielu filmów (zwłaszcza tych, których temat konweniował z opisaną antropologią) znalazł Pągowski znakomite ekwiwalenty

w intersemiotycznym przekładzie, by wspomnieć dla przykładu o plakatach graficznych do takich filmów jak *Aktorzy prowincjonalni*, *Amnestia*, *Pracująca dziewczyna*, *Austeria* (ten z tałesem), *CK Dezerterzy* (ten z sutkiem zamiast nosa), *Kobieta z prowincji*, *Kronika wypadków miłosnych*, *Obywatel Piszczek*, *Porno*, *Przysłuchanie*, *Seks, kłamstwa i kasety wideo*, *Ucieczka z kina „Wolność”* i wiele innych.

Niemniej, efektem (lub – jak kto woli – skutkiem ubocznym) tak silnej presji konkretnej antropologii i ikonografii było dość częste rozmijanie się Pągowskiego ze znaczeniami filmu. Po pierwsze, semantyczna niejasność (oczywiście w relacji do filmu); po drugie, oderwanie od znaczeń ekranowego pierwowzoru. Modelowym przykładem tego pierwszego są plakaty z kotami do filmów 1968. *Szczęśliwego Nowego Roku* i *Kuchnia polska*, ale także te do obrazów: *Wojna światów*, *Bez grzechu*, *Cynga*, *Krzyk* (ten ze żmiją), *Mokry szmal* (ten z trzema kompletami zębów), *O-bi, O-ba. Koniec cywilizacji*, *Pismak* (z głową w kształcie nadgryzionego jabłka pożeranego przez robaki) czy *Stan posiadania* (ten z czymś na kształt zlewu zamiast głowy)⁴². Także w wypadku takich tytułów jak *Dziewczęta z Nowolipek*, *Historia niemoralna* czy *Komediantka* skojarzenia są dość luźne. Oczywiście, dokonując daleko posuniętej ekwilibrystyki myślowej, jakieś semantyczne części wspólne odbiorca zapewne znajdzie, jednak ich przekaz jest mocno autonomiczny. Trzeba dodać, że na korzyść autora niektórych plakatów pracują tytuły lub napisy informacyjne – i z pewnością Pągowski brał to pod uwagę. I tak: zapis „dramat psychologiczny” dodany obok tytułu *Bez grzechu* (wraz z fragmentami kobiecej twarzy) naprowadza nas zarówno na treść, jak i konwencję filmu; treść i wymowa *Dziewcząt z Nowolipek* mogła być znana czytelnikom powieści Poli Gojawczyńskiej (choć nie przeceniałbym tej znajomości), a kinomanom wiele mogło powiedzieć nazwisko reżysera i aktorów filmu *Ginger i Fred*. Ale, moim zdaniem, teza o niejasności wymowy znacznej części plakatów stworzonych przez Pągowskiego nie zostaje tym samym zakwestionowana.

⁴² Ale także: *Dzień Wisły*; *Miś*; *Podwójne życie Weroniki* (bucik z dwiema trudno dostrzegalnymi, różnymi sznurówkami); *Jezioro Bodeńskie*; *Przygody Joanny*; *Sygnal ostrzegawczy*; *Vabank* (ten na czerwonym tle); *Umarli rzucają cień*; *Rdza* (ten z dziwnym stworem przypominającym kota); *Ukryty w słońcu*; *Cienie*; *Po godzinach*; *Ga, ga. Chwała bohaterom*; *Tragarz puchu*; *Komediantka*; *Idealna para*; *Łabędzi śpiew*; *Jestem przeciw*; *Obrona sycylijska*; *Skok w pustkę*; *Pożary i zgliszcza*; *Wujaszek z Ameryki*.

O rozminięciu się znaczeń można mówić np. w odniesieniu do wspominaanej już *Siekierzady*, do której plakaty utrzymane są konsekwentnie w kluczu surrealistycznym, choć sam film na pewno nie (bardziej poetycki w formie i panteistyczny w wymowie). Z kolei o redukcji znaczeniowej można mówić w wypadku takich filmów jak *Bez końca* (redukcja do problemu śmierci), *Kawalerskie życie na obczyźnie*, *Tabu* i *Nad rzeką, której nie ma*⁴³, *Epitafium dla Barbary Radziwiłłówny*, *Małżeństwo Marii Braun*, *Ognisty anioł* (zasadniczo do erotyki), *Krótki film o miłości* i *Autoportret z kochanką* (analogicznie) czy *O-bi, o-ba...* (do damsko-męskiego związku).

Epilog, czyli Pągowski w XXI wieku

W epilogu naszych rozważań odnieśmy się pokrótce do plakatów zrealizowanych przez Pągowskiego w XXI wieku – zarówno tych autonomicznych, jak i z serii *Na nowo* – i porównajmy z wcześniejszym okresem twórczości. Tych pierwszych nie ma zbyt wielu, naliczyłem niecałe trzydzieści⁴⁴. Zarówno te plakaty, jak i druki z cyklu *Na nowo* realizowane są z wykorzystaniem grafiki komputerowej, ale ostatecznie nie jest to najistotniejsze (tym bardziej że za pomocą tej techniki można – jeśli się chce – stylizować plakaty na dzieła malarskie). Najważniejsze są pojawiające się motywy oraz dialog z filmowymi pierwowzorami.

Pierwsze, co się narzuca w przypadku tych blisko trzydziestu autonomicznych plakatów, to różnorodność motywów tematycznych oraz wyraźnie silniejsza wierność wobec filmowego pierwowzoru. Są na tych plakatach ludzkie twarze (*Wałęsa. Człowiek z nadziei*, *Pokot*, *Obywatel Jones*, *A Good Woman*,

⁴³ Wspomniawszy o plakatach do filmów Barańskiego, dodajmy na marginesie, że reżyser – w okolicznościowym tekście – pisał: „[Andrzej – przyp. K.K.] [z]awsze śmiało podejmuje wyzwanie pokazania jednym obrazkiem całego filmu” (A. Pągowski, *Ilustrując filmy*, op. cit., s. 330), zasadniczo akceptując jego rozwiązania. Niezręcznie jest polemizować z autorem filmu, ale w takich obrazach jak *Kawalerskie życie na obczyźnie*, a zwłaszcza *Nad rzeką, której nie ma* i *Tabu* dostrzegłem sens głębszy niż tylko erotyczny.

⁴⁴ *Bitwa warszawska*; *Czarodzieje Honoratki*; *Kochankowie roku tygrysa*; *Korowód*; *Księstwo*; *Ryś* (dwie wersje plakatu); *Stary człowiek i pies*; *Wałęsa. Człowiek z nadziei*; *Kamerdyner*; *Konwój*; *Pokot*; *Po sezonie*; *Pan T.*; *Parę osób, mały czas*; *Obywatel Jones*; *Powidoki* (dwie wersje); *Summer Love*; *Braciszek*; *Sierpniowe niebo*; *A Good Woman*; *Essential Killing*; *7 uczuć*; *Kler*; *Eter*; *Wielka ucieczka na północ* (dok. fabularyzowany); *Wszyscy święci*. Tych plakatów mogło być nieznacznie więcej, ale nie jest łatwo dotrzeć do tej późnej twórczości Pągowskiego.

Essential Killing), ale – poza *Pokotem* – zasadniczo niedeformowane. Plakat do tego ostatniego filmu jako jedyny sugeruje zacieranie biologicznej granicy między człowiekiem a zwierzęciem, ale tym razem zbieżne jest to z proekologiczną wymową filmu. Obok *Pokotu* do świata zwierzęcego odwołują się jeszcze *Kochankowie Roku Tygrysa* oraz *Ryś*. W tym ostatnim pojawiają się surrealistyczne tropy (hybryda człowieka i zwierzęcia parzystokopytnego), obecne także na plakacie do filmu *Parę osób, mały czas* (ręka jako twarz z okularami); podobny motyw – twarze, tylko że fotograficzne, wpisane w dłonie – znajduje się na plakacie do *Wielkiej ucieczki na północ*; surrealne motywy obecne są także na plakatach do *Summer Love*, *Eteru* oraz – w mniejszym stopniu – *Kamerdynera* (ludzkie twarze układające się w kamizelkę służącego).

Z kolei mało wyrafinowane, bo alegoryczne w istocie (przenoszące znaczenia „jeden do jednego”), są plakaty do *Obywatela Jonesa* (głowa Stalina), *Powidoków* (znów Stalin), *Pana T.* (czarna postać bohatera na żółtym tle), *Braciszka* (zakonnik z anielskimi skrzydłami), *Sierpniowego nieba. 63 dni chwały* (podziurawiony kulami mur z płynącą krwią) czy – ten zwłaszcza, ocierający się o publicystykę – do filmu *Kler* (świnka-skarbonka z otworem w kształcie krzyża). Plakaty do *Powidoków* wyróżniają się opracowaniem plastycznym – wyraźnie nawiązują stylistycznie do Sali Neoplastycznej Strzemińskiego i Kobro (o to prosił Pągowskiego reżyser tuż przed swoją śmiercią). Co się tyczy tropów erotycznych, nie ma ich wiele, a jeśli już, to Pągowski sięga po często wykorzystywany w klasycznym okresie swojej twórczości motyw nagiej kobiety „bez głowy”: tak jest na plakacie do filmów *Czarodzieje Honoratki* (łono nagiej kobiety zakrywa tym razem filiżanka kawy), *Po sezonie* (ręka wyglądająca jak naga kobieta) oraz *Kochankowie Roku Tygrysa* (morda zwierzęcia tworzy – nieoczywisty – zarys nagiej kobiety). Najciekawsze – bo symboliczne, ale jednocześnie odwołujące się do treści filmów – wydają się plakaty do *Korowodu* („patyczaki” sugerujące dwie kobiety i mężczyznę – ten ostatni z cieniem za plecami), *Księżstwa* (korona z ziemniaka), wspomnianego już obrazu *Parę osób, mały czas* oraz filmu *7 uczuć* (dziewczynka skacząca na skakance, która jest częścią pętli używanej do wieszania ludzi). Najbardziej czytelne (a z artystycznego punktu widzenia banalne) są plakaty do 1920. *Bitwa warszawska*.

Jeśli chodzi o serię „na nowo” (plakaty do filmów Wajdy, Kieślowskiego i Morgensterna), to już pobieżna obserwacja wystarczy, aby dostrzec, że charakteryzuje je dużo większa wierność adaptacyjna, nawet pewna służebność.

Wierność nie tylko fabule (tematowi), wymowie, ale także pamięci: reżysera i widzów. Wiele z plakatów z serii „na nowo” jest w tej pamięci zapośredniczonych. W odniesieniu do twórczości Wajdy najbardziej ewidentnym tego przykładem jest plakat do *Człowieka z żelaza* – ten sam co oryginalny, tyle że przeformatowany. Jak wspomniałem, wiele plakatów zakorzenionych jest w pamięci, w związku z tym ich twórca przywołuje najważniejsze elementy fabuły danego obrazu, które stały się rozpoznawalne wraz z upływem czasu. I tak np. na plakacie do *Niewinnych czarodziej* przywołał Pągowski pudełko zapalek (wiadomo – erotyczna gra Pelagii i Bazylego), a na tym pudełku – ręce pianisty i napis *jazz*. Na plakacie do *Popiołu i diamentu* widzimy odwróconego Chrystusa (scena kultowa) oraz małą sylwetkę Maćka Chełmickiego na chwilę przed śmiercią na śmietniku; w przypadku *Polowania na muchy* pojawia się modliszka (tak była odbierana Małgorzata Braunek w wielkich okularach) itd.⁴⁵ Duża grupa plakatów odnosi się po prostu do bohaterów/aktorów filmu (wielu z nich ma dziś bardzo wysoki status społeczny właśnie dzięki Wajdzie). Plakat do *Człowieka z marmuru* to duża „pięść protestu” i Birkut/Radziwiłowicz kładący cegły; na plakacie do *Dyrygenta* znajduje się zdjęcie Andrzeja Seweryna wściekle wymachującego batutą; *Przekładaniec* to – lekko „pogruchotana” – twarz Bogumiła Kobieli itp.⁴⁶ Jak widać, plakaty dość czytelnie sugerują temat filmu i/lub aktorów odtwarzających postaci, także wymowę obrazów. Mamy więc do czynienia, jak wspominałem, z daleko posuniętą wiernością względem filmów autora *Dantona*.

⁴⁵ W przypadku *Krajobrazu po bitwie* mamy z kolei do czynienia z inteligentnymi okularami z drutu kolczastego na tle pasiaków; *Piłata i innych* ilustruje Chrystus ubrany w hipisowski strój (z napisem *make love not war*) – zgodnie z autointerpretacją Wajdy; plakat do *Panien z Wilka* to popiersie i głowa mężczyzny – na tej ostatniej pozostawiono kilka różnych odcisków szmink (co oczywiście sugeruje „podchody” kilku kobiet do Wiktora); na plakacie *Ziemi obiecanej* jest płonący człowiek, a na druku do *Popiołów* – sylwetka legionisty; *Bramy raj* reklamują krzyże; *Panna Nikt* na plakacie jest po prostu bez twarzy; *Katyń* ilustrują wielki dół i las, razem tworzące schemat krzyża; plakat do *Pana Tadeusza* to wizerunek bociana.

⁴⁶ Plakat do filmu *Danton* prezentuje dwie postaci – Depardieugo i Pszoniaka – oraz gilotynę; do *Korczaka* – twarz Korczaka (tyle że zrobioną jak gdyby z nitki); do *Samsona* – twarz Serge’a Merlina; do *Umarłej klasy* – głównie twarz Tadeusza Kantora; do *Powiatowej lady Makbet* – twarz Oliverly Markovic; do filmu *Wałęsa. Człowiek z nadziei* – twarz Wałęsy, tyle że skonstruowaną ze scen z jego życia; konterfekt Wałęsy pojawia się także na plakacie do filmu *Solidarność, Solidarność...* (a właściwie to zawartej w nim noweli dokumentalnej pt. *Człowiek z nadziei*).

Co ważne, postaci ludzkie, w tym twarze na plakatach do filmów fabularnych Wajdy, najczęściej prezentowane są w neutralnej perspektywie (często to po prostu twarz postaci/aktora poddana plastycznym zabiegom, ale nie tym deformującym)⁴⁷, z rzadka karykaturalnie czy groteskowo (w dodatku zazwyczaj nieznacznie)⁴⁸, a niemal wcale – destruktywnie. Naturalizm, antropomorfizm, elementy makabreski, a zarazem ostrość krytyki odnaleźć można jedynie w plakatach do filmów *Polowanie na muchy*, *Brzezina*, *Wesele i Tatarak*, może także *Wyrok na Franciszka Kłosa*. W porównaniu z wcześniejszym okresem twórczości Pągowskiego nie ma tego wiele. Od strony plastycznej sporo jest plakatów ograniczających się do prezentacji postaci, mało zaś – tak charakterystycznych dla wcześniejszego okresu – graficznych „atrakcji”, zaskakujących, przykuwających wzrok. O tych ostatnich możemy mówić, moim zdaniem, w przypadku *Polowania na muchy* (sugestywna modeliszka), *Wesela* (orzeł w czapce błazna ze spętanym sznurkiem dziobem), *Miłości w Niemczech* (przełamany lód na patyku ze swastyką, *Tataraku* (tytułowe rośliny wyrastające z czaszki) czy *Wyroku...* (dziwny węzowaty kanał w sylwetowo zaprezentowanej głowie policjanta).

Także w wypadku projektu „Kieślowski na nowo” większość plakatów sugeruje tematykę filmu. Spośród dwudziestu czterech plakatów do filmów fabularnych piętnaście dość wyraźnie antycypuje temat⁴⁹. W bezpośredni sposób sugerowane są również znaczenia⁵⁰. W nowych wersjach plakatów do filmów, które stworzył kiedyś na okoliczność polskiej lub zagranicznej premiery (*Bez końca*, *Przypadek*, *Podwójne życie Weroniki*, *Krótki film o miłości*), Pągowski nie odmówił sobie nawiązań do dawnych wersji – jest to więc zapośredniczony

⁴⁷ Przypadek plakatów do filmów: *Umarła klasa*; *Powiatowa lady Makbet*; *Samson*; *Danton*; *Korczak*; *Nastazja*; *Biesy*; *Kronika wypadków miłosnych*.

⁴⁸ Tak dzieje się w wypadku *Przekładańca*; *Popiołów*; *Panny Nikt* i *Panien z Wilka*.

⁴⁹ W przypadku trzydziestu spośród czterdziestu pięciu plakatów z serii (także do dokumentów) da się, moim zdaniem, rozpoznać temat.

⁵⁰ Czasem szczególnie ewidentnie, jak w przypadku plakatów do filmów: *Amator*; *Przypadek*; *Bez końca* (il. 40); *Dekalog 1, 2, 3, 5, 7, 8*; *Krótki film o zabijaniu*; *Podwójne życie Weroniki*. Spośród czterdziestu pięciu plakatów z serii czytelne są znaczenia przynajmniej dwudziestu pięciu.

hołd dla historii kina, ale też dla samego siebie. Także plakatom do filmów Kieślowskiego daleko do wcześniejszego żywiołu destrukcji⁵¹.

Również w projekcie „Morgenstern na nowo” Pągowski unika naturalizmu i freudyizmu. W trzech plakatach odnaleźć można tradycje surrealizmu. Surrealne mogą być ręce z twarzą wyglądające jak gołębie (*Do widzenia, do jutra*), młotek zakończony stalówką do wiecznego pióra (*Mniejsze zło*) oraz – to zwłaszcza, mocno „odklejone” od filmu Morgensterna – gołąb, którego głowa została zastąpiona tłącą się świeczką (*Życie raz jeszcze*).

W plakatach z XXI wieku, w tym w projektach z serii ”na nowo” Pągowski to częściowo inny artysta – owszem, sięgający do wypracowanych wzorców, ale łagodniejszy w wyrazie, ogólnie wierny filmowym pierwowzorom i podchodzący z większym szacunkiem do ich autorów, ale także – do zbiorowej pamięci. Na koniec warto zasugerować przyszłe zadanie badawcze i postawić pytanie: na ile zaprezentowana przeze mnie interpretacja (czy przekonująca, niech czytelnik sam sobie odpowie) znalazłaby potwierdzenie w plakatach Pągowskiego do spektakli teatralnych? Pobieżne rozpoznanie sugerowałoby znaczące podobieństwa⁵². Ale to temat na inny artykuł...

Bibliografia

- Barthes Roland, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2.
 Hendrykowska Małgorzata, *Elementy wyjaśniania w filmie o sztuce*, Wydawnictwo UAM, Poznań 1988.
 Haltof Marek, *Autor i kino artystyczne: przypadek Paula Coxa*, Rabid, Kraków 2001.
 Kasperkiewicz-Moralewska Katarzyna, *Metoda przekładu intersemiotycznego na zajęciach akademickich*, „Konteksty Pedagogiczne” 2000, nr 15, t. 2.
 Komendziński Tomasz, *Znak i jego ciągłość. Semiotyka C.S. Peirce’a między precepcją a recepcją*, Wydawnictwo UMK, Toruń 1996.

⁵¹ Dodajmy, że spośród czterdziestu pięciu plakatów do filmów Kieślowskiego dwie trzecie odnoszą się do ludzi, a jedna trzecia do rzeczy.

⁵² Do książki *Być jak Pągowski...* twórca wybrał plakaty zapowiadające następujące spektakle: *Mąż i żona*; *Zbrodnia i kara*; *Opera za trzy grosze* (dwie wrony); *Damy i Huzary*; *Gwiazda za murem*; *Romeo i Julia*; *Żyj i pamiętaj*; *Antygona*; *Doktor Żywago*; *Na pełnym morzu*; *Zapiski więzienne*; *Skazani na Shawshank*; *Moja córeczka*; *Niebezpieczne związki*; *Dekameron*; *Święto wiosny*; *Zapolska, Zapolska...*; *Boski spór*; *Uśmiech wilka*; *Makbet*; *Psie serce*; *Hamlet*; *Madame Butterfly*; *Mistrz i Małgorzata*. Zdecydowana większość plakatów odwołuje się do opisaney w artykule tradycji artystyczno-ideowej, a autor sięga w nich po podobne motywy i ikonografię.

- Lenica Jan, *Wprowadzenie, w: Polski plakat filmowy*, wybór. i oprac. T. Kowalski, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1957.
- Lis Marek, *Figury Chrystusa w „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego*, Wydział Teologiczny UO, Opole 2007.
- McFarlane Brian, *Tło, nowe problemy i nowe propozycje*, „Kwartalnik Filmowa” 1999, nr 26–27 (lato–jesień).
- Miodek Mariusz, *Najkrótsza recenzja: plakat* [rozmowa z Andrzejem Pągowskim], „Film” 1987 nr 4.
- Myrdzik Barbara, *Plakat jako technika przekładu intersemiotycznego*, w: *Od teatru żaków do internetu. O edukacji humanistycznej w szkole*, red. B. Myrdzik, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2003.
- Pągowski Andrzej, *Ilustrując filmy*, Muzeum Kinematografii w Łodzi, Łódź 2013.
- Ryczek Justyna (red.), *Polska szkoła plakatu: geneza, tradycja, kontynuacja*, Wydawnictwo UAP, Poznań 2021.
- Smaga Agnieszka, *Przekaz graficzny jako forma mediacji i hipermediacji (na przykładzie plakatów do filmu Nóż w wodzie)*, w: *Nóż w wodzie non stop*, red. B. Pawłowska-Jądryk, I. Tomczyk-Jarzyna, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2022.
- Wellman Dorota, Pągowski Andrzej, *Być jak Pągowski. Andrzej Pągowski w rozmowie z Dorotą Wellman*, Agora, Warszawa 2017.
- Wróblewska Dorota, *Andrzej Pągowski. Rozmowy z mistrzem: Eksplozja na ścianie* [rozmowa z Andrzejem Pągowskim], „Razem” 1989, nr 17.
- Wyslouch Seweryna, *Literatura a sztuki wizualne*, PWN, Warszawa 1994.
- Zwierzchowski Piotr, Kornacki Krzysztof, *Metodologiczne problemy badania kina PRL-u*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 85.

Źródła internetowe

Zobacz plakaty Pągowskiego i posłuchaj, jak poluje na pomysły, <https://www.wroclaw.pl/kultura/plakaty-filmowe-pagowskiego-na-wystawie-we-wroclawiu>.

Źródła ilustracji

Il. 1–12. A. Pągowski, *Ilustrując filmy = Illustrating films*, red. B. Kurowska, Muzeum Kinematografii, Łódź 2013.

Andrzej Pągowski as the Author of Film Posters

Andrzej Pągowski claims that he does not like to repeat himself and each poster he creates is different – apart from repetitive workshop elements such as central composition or lettering at the top. Meanwhile, if we compare Pągowski’s posters side by side, we will notice their thematic and problematic repetition. This is not easy to achieve in poster art for two reasons: the thematic and stylistic differences of the illustrated films and the practical function of the poster. In the Polish People’s Republic, the latter was not that important. Pągowski himself took care of the former, preferring strong representational elements (aggressive in reception, like in Eisenstein’s work) and reaching for recurring motifs that

create his own specific anthropology. Most often, it employs the motif of a face or an animal muzzle. Often, what is human and what is animal becomes intertwined with each other, because the foundations of Pałowski's anthropology lie in biologism, naturalism and Freudianism. At the same time, Pałowski places the objects on the posters in an aesthetic key of surrealism, grotesque and macabre. If the poster is treated as an intersemiotic translation (in media, of course, ontologically quite distant from each other), then the three aspects of the translation can be distinguished: plot, form (genre, style) and meanings. Thus, it would be difficult, first of all, to guess the theme or plot of the film from many of Pałowski's posters. Secondly, many posters do not provide any suggestion whatsoever as to the genre and style of the film, or they hint at it incorrectly. Thirdly, the meaning of the poster is either unclear or distant from the meanings of the screen original and exposes the above-mentioned anthropology of the creator. It can be said that Pałowski is an "authoritarian author".

Keywords: Pałowski, author, film poster, anthropology, naturalism, intersemiotic translation

Słowa kluczowe: Pałowski, autor, plakat filmowy, antropologia, naturalizm, przekład intersemiotyczny

Data przesłania tekstu: 7.05.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 10.07.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 21.06.2024

WCZESNA DRAMATURGIA JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA NA WSPÓŁCZESNEJ SCENIE. KWIDAMA POTYCZKI TEATRALNE¹

JADWIGA GRACLA

Uniwersytet Warszawski
University of Warsaw
j.gracla@uw.edu.pl
ORCID 0000-0002-8142-2867

Eleonora Udalska trafnie zauważa że:

Dramaty Jarosława Iwaszkiewicza, swego czasu wystawiane, budzące żywy oddźwięk w krytyce teatralnej i w środowiskach teatralnych, pozostają w cieniu jego prozy, poezji, dzienników i eseistyki. Można by rzec, że są niemal zapomniane. Od kilkunastu lat zainteresowanie całą twórczością autora *Lata w Nohant* wyraźnie osłabło, nic więc dziwnego, że dramaty nie są przedmiotem wnikliwych analiz ani nowych interpretacji scenicznych².

Przeglądając archiwa realizacji scenicznych tekstów Jarosława Iwaszkiewicza³, można odnotować jeszcze jeden fakt – otóż najrzadziej wystawianą jego sztuką okazał się sceniczny i teatralny w swej istocie oraz formie dramat misterium *Kwidam*, do którego chyba najbardziej pasuje stwierdzenie samego Iwaszkiewicza zaczerpnięte z jego *Dzienników*: „To byłoby naprawdę zbyt jaskrawą złośliwością losu, aby z tego wszystkiego, co w takiej obfitości piszę, przeszedł do następnych pokoleń tylko mój teatr, »teatr Iwaszkiewicza«,

¹ Cel niniejszych rozważań zostanie zawężony do refleksji nad konkretnym tekstem i konkretną realizacją, nie pretenduję w nim do przedstawienia problematyki wczesnej dramaturgii Iwaszkiewicza, pozostawiając ten temat monograficznym opracowaniom twórczości pisarza.

² E. Udalska, *Plany przestrzeni we wczesnych dramatach Jarosława Iwaszkiewicza*, w: *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, red. V. Sajkiewicz, E. Wąchocka, Katowice 2009, s. 55–67.

³ Zob. hasło *Kwidam*, w: *Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/sztuki/9090/kwidam> (dostęp 4.03.2024).

jak pisze Jaszcz, którą to twórczość ja sam na razie [wyróżn. – E.U.] uważam za całkiem marginesową. Uważam się za liryka, inni uważają mnie za prozaika, a okażą się dramaturgiem⁴.

Kwidam pojawił się na polskiej scenie zaledwie pięć razy (przy czym po raz ostatni była to scena Teatru Polskiego Radia). Dwa przedstawienia odbyły się jeszcze przed wojną i – jeżeli wierzyć recenzjom – były dość udane⁵. Przedostatnie wystawienie w reżyserii Andrzeja Dziuka w Starym Teatrze w Krakowie wywołało zdecydowany sprzeciw córki Iwazskiewicza Marii, która na łamach „Życia Literackiego” stwierdziła: „Właśnie miałam w Krakowie awanturę w Teatrze Starym o zmianę tytułu *Kwidam* na *Gra o każdym* i dopisanie przez jakiegoś pana Dziuka tekstów do sztuki, która i tak jest już przecież kompilacją. Po prostu nie ma siły, aby tego można w pojedynkę dopilnować. A może każdemu się wydaje, że po umarłym można bezkarnie ujeżdżać⁶”.

Oczywiście nie chcemy w tym miejscu rozpoczynać dyskusji na temat autonomiczności sztuki teatralnej i dramatu (ani na temat założeń teatralnej czy literackiej koncepcji dramatu). Słowa córki pisarza są raczej manifestacją emocjonalną, próbą zachowania spuścizny ojca w nienaruszonym stanie. I oczywiście trudno odmówić córce prawa do takiej właśnie postawy. Jednak w przypadku sztuki Iwazskiewicza uparte trwanie na stanowisku nienaruszalności tekstu jest, jak może się wydawać, sprzeczne z tego tekstu duchem. Córka autora sama zresztą zauważa w swoim emocjonalnym wpisie, że „sztuka jest przecież kompilacją”. W dramacie zostało to zaznaczone w taki sposób: „*Kwidam* podług staroangielskiego moralitetu, dramatu Hugona von Hofmannsthala i innych autorów⁷”. Co więc stoi na przeszkodzie, by do owej formuły kompilacji sięgnąć również w spektaklu? Jej przyjęcie powoduje jednak, że celowym i uzasadnionym zabiegiem staje się ukazanie

⁴ E. Udalska, *Plany przestrzeni...*, op. cit.

⁵ Opisy tych spektakli można znaleźć w cyfrowym archiwum. Zob. hasło *Z teatru miejskiego*, w: *Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/288838/z-teatru-miejskiego>; hasło „*Kto bądź*”, w: *ibidem*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/288837/kto-badz> (dostęp 4.03.2024). Spektakle reżyserował Ryszard Ordyński w Krakowie w 1925 i Teofil Trzciniński w Poznaniu w 1932 roku.

⁶ M. Iwazskiewicz, *W obronie spuścizny literackiej Jarosława Iwazskiewicza*, „Życie Literackie” 21.10.1984. Materiały te zostały udostępnione przez krakowski Stary Teatr.

⁷ J. Iwazskiewicz, *Kwidam*, w: *idem, Dramaty*, t. 2, Warszawa 1984, s. 5. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, numer strony podaję w tekście w nawiasie.

przyczyn wprowadzonych zmian, a jednocześnie wskazanie na specyfikę tego tekstu. Córka pisarza stwierdza, że jest on swoistą kompilacją (czy jest to adekwatnie słowo, można mieć wątpliwości – jest to raczej autorski przekład tekstu Hugona von Hofmannsthala *Każdy*). Dramat, jak wiadomo, nawiązuje do średniowiecznego moralitetu – misterium o losie i życiu Każdego. Finałowe sceny tekstu odsyłają do momentu śmierci i sądu nad Każdym. Ten właśnie wtedy prosi swoich przyjaciół, którzy towarzyszyli mu za życia i wtórowali w zabawach, by wraz z nim stanęli przed obliczem Najwyższego jako jego (Każdego) świadkowie. Ci jednak tego nie czynią. W końcu znajdują się tylko dwie postacie⁸ – Dobre Uczynki i Wiara – które decydują się za nim wstawić, stając z nim przed obliczem Boga. Zstępujący do grobu bohater dramatu Hofmannsthala ma świadomość tego, że to właśnie dzięki nim i boskiemu miłosierdziu zostanie mimo wszystko zbawiony, a misterny diabelski zamysł, w myśl którego swą pozaziemską egzystencję miał wieść w czeluściach piekieł (jako karę za swoje godne potępienia postępkę), obróci się w niwecz. Bohater tego utworu swobodnie może porozumiewać się z postaciami z zaświatów, jego głos dociera też do wyższej niebiańskiej rzeczywistości. Nie istnieje między nimi żadna bariera. Odbiorca odnosi wrażenie, że akcja dzieje się na dwóch płaszczyznach: ziemskiej (realnej, związanej z życiem bohatera) i metafizycznej (wykreowanej, związanej z momentem sądu i obecnością postaci symboli), które – choć tak wobec siebie różne – nie są dla bohaterów niedostępne, a przemieszczanie się pomiędzy nimi nie jest w żaden sposób utrudnione. Między innymi dzięki temu utwór ów niesie ze sobą niezwykle pozytywne przesłanie – przekonanie o tym, że w chwili śmierci i sądu liczyć można na boskie miłosierdzie i o nie prosić, tak samo jak o wsparcie istot-personifikacji cnót, które dzięki swemu wstawiennictwu mogą człowieka uwolnić od wiekuistej kary. Wszystko to u Hofmannsthala odbywa się w podniosłej atmosferze, w równym rytmie wiersza, wśród poważnych obrazów i wizerunków. Diabeł musi uznać swoją klęskę, odchodzi, mówiąc na pożegnanie:

Die Welt ist dumm, gemein und schlecht
 Und geht Gewalt allzeit vor Recht,
 Ist einer redlich treu und klug,

⁸ U Iwaszkiewicza odpowiednio Benefacta i Fides.

Ihn meistern Arglist und Betrug⁹.

Diabeł Hofmannsthala odchodzi pokonany, ale i przekonany o niesprawiedliwości, jaka się wydarzyła na świecie (nie w niebie). Możliwość prowadzenia dialogu z istotami niezemskimi, która pojawia się zarówno w tekście Hofmannsthala, jak i u Iwaszkiewicza, to jedyna droga do odwrócenia wyroków i dostąpienia zbawienia. To od człowieka więc w obu wypadkach zależy jego dalszy los. Nie jest on jedynie zabawką w rękach fatum, a decydować o tym, co się wydarzy, może do samego końca. Ów efekt zostaje osiągnięty m.in. dzięki takiemu skonstruowaniu przestrzeni, które pozwala na swobodne poruszanie się po różnych płaszczyznach.

Zestawiając jednak ze sobą obydwa teksty, wypada zwrócić uwagę na pojawiające się między nimi różnice, które powodują, że sztuka Iwaszkiewicza zyskuje nieco odmienny charakter. Wydaje się, że pierwszą z nich jest zmiana samego tytułu – tu: imienia bohatera. Niemieckie *Jedermann* można przetłumaczyć tylko w jeden sposób – ‘Každy’ (ewentualnie ‘každy człowiek’). Tymczasem w tekście Iwaszkiewicza bohater, choć konsekwentnie nazywany Młodzieńcem¹⁰, w części tekstu pobocznego odnoszącego się do postaci wypowiadającej dane kwestii – imię ma. Jest Kwidamem. Jak mówi głos Boga: „Kwidam, co się wyklada, ktoś z ludzi (wyróżn. J.G.)”, czyli ktokolwiek, przypadkowo wybrany człowiek¹¹. *Kwidam* zaś, jako zapożyczenie z łaciny tłumaczy się jako: ‘jakiś, pewien’. Można więc, odnosząc tekst do tak krytykowanego spektaklu, któremu reżyser nadał tytuł *Gra o każdym*, założyć, że to właśnie zabiegi Iwaszkiewicza, definiujące bohatera jako jednego z ludzi, pozwoliły reżyserowi na takie przesunięcie. Tym bardziej że jeżeli spojrzeć na początek tekstu (i odnieść go do analogicznego fragmentu *Jedermann*), zauważalne jest jeszcze jedno przesunięcie, które powoduje, że utwór nabiera

⁹ H. von Hofmannsthal, *Jedermann*, <https://www.projekt-gutenberg.org/hofmanns/jederman/jederma5.html> (dostęp 6.03.2024). U Iwaszkiewicza fragment ten brzmi: „Ziemia ta jest niewdzięczna, prostacka, zuchwała / nie mam tu nic do czynienia i uciekam prawie / bo w tym niebie to siła zwykła być przed prawem” (s. 80).

¹⁰ Określenie takie – z racji wieku i płci – mimo wszystko jest pewnego rodzaju ograniczeniem.

¹¹ W języku niemieckim odpowiadałaby tej nazwie forma *Ingrendjemand*.

wyraźnych cech widowiska, teatralności, traci aspekt moralitetu¹², a staje się spektaklem, który każdy może obejrzeć. Utwierdzają w tym przekonaniu również otwierające spektakl słowa Prologusa, który mówi:

Jak się macie dobrzy ludzie.

Oto tłoczycie się jak na jarmarku czy na odpuscie,
a sami nie wiecie, coście przyszli oglądać.

Pewnie wam się to zdaje, jako krotochwilną wam pokażemy rozmowę person
wszelakich:

Żyda karczmarza, żołnierza z Małgorzatką albo zgoła króla Heroda [...].

O ludzie, tańczcie, śpiewajcie i bawcie się wesoło

świat jest wszakże takim wielkim, wielkim jarmarkiem
taką karuzelą olbrzymią (s. 7).

Wprowadzenie takie jednoznacznie sytuuje spektakl na płaszczyźnie teatru jasełkowego, charakterystycznego dla ludowych widowisk, pozbawionego podniosłości scen misterium, moralitetu, za to skoncentrowanego na określonych i powtarzalnych schematach. Uprawnia do takiego twierdzenia również dalsza część wypowiedzi Prologusa (w niemieckim *Spielansanger*). Słowa rozpoczynające dramat polskiego autora nacechowane są zupełnie inaczej niż te w austriackim tekście¹³. Stanowią znak rozpoczynającego się jarmarcznego widowiska, z całym przysługującym mu anturażem – przerysowanych postaci, barwnego języka, niewyszukanych żartów. Brakuje tu nie tylko powagi i majestatu (tym bardziej że nie ma tu obrazu Boga, choć to Jego wypowiedź poprzedzała rozpoczęcie historii o Każdym), ale także dydaktycznego, mocno moralizatorskiego przesłania. Obecność Boga i powaga bijąca z pierwszych słów tekstu Hofmannsthala miały więc wprowadzić odbiorcę

¹² Rozumiany jako odzwierciedlenie wyboru pomiędzy dobrem i złem, sztuka podniosła i pouczająca o jednoznacznym wydzwieńku i z wyeksponowanym przesłaniem dydaktyczno-moralistycznym.

¹³ „*Spielansager tritt vor und sagt das Spiel an / Jetzt habet allesamt Achtung Leut / Und hört was wir vorstellen heut! / Ist als ein geistlich Spiel bewandt / Vorladung Jedermanns ist es zubenannt. / Darin euch wird gewiesen werden, / Wie unsere Tag und Werk auf Erden / Vergänglich sind und hinfällig gar. / Der Hergang ist recht schön und klar, / Der Stoff ist kostbar von dem Spiel / Dahinter aber liegt noch viel / Das müßt ihr zu Gemüt euch führen / Und aus dem Inhalt die Lehr ausspüren*” (<https://www.projekt-gutenberg.org/hofmanns/jederman/jederman1.html>) (dostęp 4.03.2024).

w tematykę sztuki, ale również spowodować właściwy jej odbiór. Cech tych brakuje u Iwaszkiewicza. Prologus mówi:

O ludzie, tańczcie, śpiewajcie i bawcie się wesoło
 świat jest wszakże takim wielkim, wielkim jarmarkiem, taką karuzelą olbrzymią,
 którą w koło owa jako się rzekło gamratka pokręca
 a pogwizduje a kosę toczy o brusek kręcąc was wszystkich
 w kółeczko, w kółeczko, w kółeczko (s. 7).

Wydaje się więc, że Iwaszkiewicz nawiązuje tu raczej do innej sztuki austriackiego pisarza – *Das Salzburger grosse Welttheater*¹⁴ – w której życie człowieka staje się sztuką teatralną. Początek tekstu Iwaszkiewicza charakteryzuje jeszcze jeden zabieg – usunięcie wizerunku (namacalnej, widocznej postaci) Boga i zastąpienie go jedynie głosem. W ten sposób autor *Kwidama* zdejmuje niejako pewien odcień wzniosłości widoczny u Hofmannsthal¹⁵ (również w *Das Salzburger grosse Welttheater*, gdzie Bóg jest przedstawiony pod imieniem Mistrz). Jest tylko głos, jakby suflera, dobiegający zza sceny. Takie skonstruowanie Stwórcy odsyła nie tylko do teatru jako takiego, ale też do specyficznego jego rodzaju. Usunięcie Boga jako postaci sprzyja wszak skojarzeniom z teatrem jarmarcznym, zaludnionym przez całą gromadę postaci symbolicznych, nacechowanych i przerysowanych, umożliwi także osadzenie tekstu w takiej właśnie tradycji.

Zabieg taki odsyła więc do tradycji ludowej (która jest przecież namacalnie obecna w dramacie Iwaszkiewicza). Tekst zostaje przez to – jak już zostało to powiedziane – pozbawiony wzniosłości, staje się świadomie bezpośredni, nieco familiarny, rubaszny i dowcipny. Cechy te widać również na płaszczyźnie językowej utworu. Wystarczy tu przywołać chociażby jedną z ostatnich wypowiedzi Diabolusa, który uznawszy, że przegrał, stwierdza:

To prawda! Gdzie białogłowa, tam już nie ma dla nas drogi
 zawsze nam ona figła spleta, a czasem dwoiste przyprawia nam rogi!
 Chciałem, abys się pięknie w smole smażył, bracie,

¹⁴ Hofmannsthal von Hugo, *Das Salzburger grosse Welttheater*, <https://www.projekt-gutenberg.org/hofmanns/salzburg/salzburg.html> (dostęp 4.03.2024).

¹⁵ U Hofmannsthal¹⁵ pojawia się nie tylko Bóg, ale również archanioł Michał: „**Gott der Herr wird sichtbar auf seinem Thron (vor ihm der Tod, neben ihm der Erzengel Michael) und spricht**” (idem, *Jedermann*, op. cit.).

a on nadchodzi tutaj w takiej jasnej szacie –
oczy mu błyszczą chociaż gęba biała (s. 90).

W wypowiedzi tej pobrzmiewa odwołanie do ludowego powiedzenia i stereotypu. Jest nieco złośliwa, oddaje klęskę Diabolusa, ale nie ma w niej goryczy, a tym bardziej gniewu. I chociaż przywykło się twierdzić, że jest to moralitet o znaczeniu uniwersalnym, łączący zalety dwóch wielkich mitów – o zbawieniu człowieka i mitu dionizyjского¹⁶ – nie sposób nie zauważyć pewnego odejścia od uniwersalizmu i podniosłej atmosfery. Pojawienie się Prologusa (choć występ podobnego bohatera, przypomnijmy, jest również obecny w dramacie Hofmannsthal) zmienia zupełnie sposób postrzegania wydarzeń sztuki. Śmierć wyobrażona jako czarna towarzyska z nieodłączną kosą przywodzi raczej na myśl jasełka i kolędników, traci zaś aspekt przerażającej nieuchronności, jest w jakiś sposób oswajana, znana z jasełek, jarmarcznych wyobrażeń, orszaków kolędników. Nie stanowi wielkiej niewiadomej, a konkretną znaną postać, która nie budzi takiego lęku, jaki powodowała w średniowiecznych wyobrażeniach. Staje się figurą teatru, przedstawienia i obrzędu, a nie wyobrażeniem momentu ostatecznego. Również słowa Prologusa wnoszą do dramatu pewne cechy celowo eksponowanej teatralności (tekst niejako przedstawia spektakl), a biorąc pod uwagę temat sztuki – również teatralności ludzkiego życia.

Kwidam Iwaszkiewicza w taki właśnie sposób już na samym początku przypomina o tym, że jest tylko przedstawieniem, teatrem, **grą**, ale nie typowym moralitetem¹⁷, jak miało to miejsce wcześniej. Oglądanie go jest raczej stopniowym zapoznawaniem się z historią postaci, z którą nie do końca można się utożsamić (widzimy ją przecież w charakterze uczestnika spektaklu) i odczytać jako uniwersalną parabolę ludzkich losów. Oczywiście powodem takiego stanu rzeczy jest m.in. imię bohatera. Ale nie tylko. Dodatkową przeszkodą jest status materialny Kwidama, który jest bogatym człowiekiem, mającym nie tylko złoto, ale również władzę nad robotnikami. Gra więc rolę (właśnie rolę) podwójną – jest człowiekiem, który może zostać zbawiony tylko dzięki wierze i niewyczerpanemu boskiemu miłosierdziu, gdy – jako skruszony

¹⁶ E. Łoch, *Z genezy i struktury Kwidama*, cyt. za: E. Udalska, *Plany przestrzeni...*, op. cit. s. 58.

¹⁷ Ten nie miał wymiaru teatralności, był przedstawieniem walki/wyboru bohatera. U Iwaszkiewicza jest nieco inaczej, widzimy bowiem, że tekst ten został skonstruowany jako przedstawienie widowiska teatralnego, czyli z zasady odrzuca to, co realne, a staje się światem kreowanym i – co równie ważne – nieprawdziwym.

grzesznik – przyzna się do swych przewin i poprosi o łaskę, ale jest również panem i władcą zależnych od siebie istnień. Rola ta przypada mu w udziale bez jego woli. Zdecydowało o tym jego urodzenie. I znów widać tu nawiązania do *Das Sazlburger grosse Welttheater*, w którym zstępująca z niebios dusza przybiera narzuconą postać konkretnego człowieka i przeżywa los już zapisany. Bohater więc nie może być inny, nie może też być biedniejszy ani lepszy. Nie może w końcu tego zmienić. Jak sam mówi:

Gdybym był robotnikiem, jak wy, pracowałbym tak samo.
Razem z wami siedziałbym w podziemiach i słuchałbym
Wieści o zabawach możnego pana.
Ale urodziłem się dziedzicem pracy mych ojców,
nie mogę się miejscem z wami zamienić (s. 17).

Jego życie nie zależy od niego. O tym, jaki będzie i kim się stanie, zdecydował wcześniej los, przeznaczenie, przypadek albo Bóg. Kwidam tylko przyjmuje rolę, którą dla niego napisano. I powiela schemat, który takiej postaci przypisano. Staje się aktorem/odtwórcą roli, nie zaś istotą, która może sama swój los kształtować.

W ujęciu Iwaszkiewicza w dramacie dominują więc elementy teatralności, tekst sam inspiruje i prowokuje do tego, by właśnie na deskach teatru go obejrzeć. Jest zapisany ze świadomością teatralności, wykorzystane są w nim chwytły teatru, jego zasady i schematy, postacie i role. Zapewne świadomy był tego tak ostro potraktowany przez córkę Iwaszkiewicza Andrzej Dziuk. Można jednak odnieść wrażenie, że i ona, i krytycy¹⁸ tego spektaklu zapomnieli zupełnie, że jego dwie przedwojenne realizacje odbyły się pod tytułem: *Ktobądz, czyli komedyja o życiu i śmierci smutna i wesola*. Tego określenia wszak nie było w tytule tekstu dramatycznego. Jednak już wtedy uświadomiono sobie konstytuujące tekst aspekty teatralności. Komedyja z czasów przedwojennych odsyła bezpośrednio do gry współczesnej. Owo przekształcenie tytułu, dokonane przez Dziuka i tak krytykowane, w gruncie rzeczy odwołuje się do teatralnego aspektu tekstu Iwaszkiewicza – akcentuje zrozumiałą i implicytną dla niego warstwę teatralności. Wydaje się również, że służyć temu miała stworzona przez Dudę-Gracza według projektu Dziuka

¹⁸ Krytycznie o spektaklu wyrażał się również Jerzy Bober w swojej recenzji *Za parawanem moralitetu* („Gazeta Krakowska” 14–15.04.1984, nr 90).

scenografia. Odnajdujemy w niej bowiem jarmarczne obrazy śmierci z długą kosą, anioły i inne postacie w kostiumach charakterystycznych i znanych, tak by nikt nie mógł mieć najmniejszych wątpliwości co do ich znaczenia i pochodzenia – oswojonych w tradycji jasełek i jarmarcznego, odpustowego widowiska. Scena również jawi się właśnie jako swoista przestrzeń gry, w tej warstwie wyraźnie nawiązująca do schematycznych i zachowanych w historii teatru obrazów średniowiecznego moralitetu (notabene reżyserowi zarzucano akurat to, że skrywa się za jego parawanem)¹⁹. Dziuk w swojej koncepcji prowadzi dialog zarówno z tekstem – odwołując się do innych moralitetów²⁰ (a przecież to właśnie zrobił Iwaszkiewicz) – jak i z konwencją teatralną i tradycją. Trudno bowiem nie dostrzec w reżyserkim pomysłe odwołań do teatru Konrada Swinarskiego i jego mitycznych już *Dziadów*. Dziuk korzysta bowiem, podobnie jak uczynił to Swinarski²¹, z przestrzeni poza sceną: z westybulu i schodów, którymi wprowadza postacie (np. Prologusa). W ten sposób widzowie mogą uczestniczyć w spektaklu na wzór średniowiecznych widowisk. Reżyser z pudełka sceny wydobywa również aktorów i wprowadza ich między publiczność. Jednak scena oraz teatralne dekoracje (kotary i portrety) zostają zachowane. Na pierwszy rzut oka (i zapewne w czasach, w których powstało przedstawienie) wydawać się może, że w tym pastiszu, kolażu różnorodnych form tekst Iwaszkiewicza się gubi. Analiza dramatu i zestawienie go ze spektaklem wykazują jednak, że jest zupełnie inaczej, że właśnie udało się dostrzec te elementy tekstu, które stanowią o jego wyjątkowości i jednocześnie wskazują na konieczność podjęcia gry teatralnej. Takie właśnie jak u Dziuka skonstruowanie przestrzeni, posłużenie się wieloma jej wariantami, wykorzystanie symboli, jarmarcznych dekoracji, schematów, dotychczasowych doświadczeń teatru i przede wszystkim silne akcentowanie teatralności tekstu oraz samego spektaklu poprzez ciągłe, wręcz nachalne, przypominanie widzowi, że jest w teatrze i staje się uczestnikiem widowiska,

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Wykorzystując chociażby również obecną w nich tradycję *sotie* – wprowadzając do przestrzeni gry właśnie postacie rodem z jarmarku.

²¹ Jak czytamy w jednym z tekstów: „Reżyser Konrad Swinarski zaangażował do widowiska w krakowskim Teatrze Starym im. H. Modrzejewskiej przeszło 80 aktorów. Scenę guseł przedstawił w foyer teatru, widownię podzielił biegnącym przez jej długość podestem, na którym rozgrywa się znaczna część spektaklu” („*Dziady*” Swinarskiego, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/49481/dziady-swinarskiego> (dostęp 4.03.2024)).

sięgnięcie po chwytę rodem z teatru średniowiecznego (wykorzystanie nietypowej przestrzeni, przemieszanie aktorów z publicznością, prowadzenie publiczności uczestniczącej w taki sposób w spektaklu) odsyłają nie tylko do pierwotnych założeń teatru, ale również do aspektu uczestnictwa w historii dziejącej się na oczach widza i nieustannego jej towarzyszenia. W ten sposób Dziuk stara się pokazać nieobecną u Hofmannsthal'a, a akcentowaną u Iwaszkiewicza zależność bohatera od losu i świadomość odgrywania przez niego zapisanej wcześniej roli. Można więc założyć, że w obydwu wariantach (literackim i teatralnym) dominującą rolę odgrywa fatum – narzucona i zapisana rola, traktowanie bohatera jako aktora, nie zaś jako działającej i świadomej postaci. Wyraźnie widać to u Dziuka, który każe się przyglądać życiu Kwidama jak widowisku, grze teatralnej. Przeznaczenie, ślepy los, narzucona rola zapisana w księdze uczyniły Kwidama tym, kim był. I chociaż bohater Iwaszkiewicza w przeciwieństwie do Każdego z tekstów poprzedników otrzymał imię i przestał być bohaterem uniwersalnym, z którym każdy może się utożsamić, a stał się tylko jednym, jakimś z ludzi (ale nie każdym z ludzi), to jego rozmowy, wypowiedzi dotyczące samego losu człowieka zbliżają go do koncepcji bliższej paradygmatowi nieuchronności przeznaczenia niż samodzielności wyborów oraz kreacji własnego życia. Można podejrzewać, że owo przekonanie o nieuniknioności wyroków losu jest bardziej typowe dla pisarzy słowiańskich sięgających na początku XX wieku po tekst *Jedermann'a*²². I chyba na tym właśnie przekonaniu Dziuk buduje swoje przedstawienie. Typowość, schematyczność, przerysowanie i teatralność to cechy spektaklu ze Starego Teatru. Spektaklu, który pozwala spojrzeć na tekst Iwaszkiewicza jako na materiał do nowych odczytań – nawet, a może przede wszystkim, w konwencji dziejów teatru. Reżyser sytuuje przedstawienie pomiędzy tekstami, które były podstawą do napisania dramatu. I pozwala im zaistnieć inaczej niż tylko tak, jak wybrzmiały w tekście. *Kwidam* Iwaszkiewicza to tekst osadzony w historii teatru. Mało tego, to tekst, który powstaje na fali pewnej mody – przecież trudno nie zauważyć, że tłem i inspiracją są tu dzieła innych twórców, ale również w takim samym stopniu przemiana teatru, które zapamiętano pod

²² Pisałam o tym w książce: *Dramaturgia rosyjska przełomu XIX i XX wieku w świetle przemian teatru w Europie*, Katowice 2001.

nazwą Wielkiej Reformy²³. Ta zaś przekształcała teatr. I pozwalała reżyserowi na wiele. Właśnie z tego skorzystał Andrzej Dziuk.

Bibliografia

- Bober Jerzy, *Za parawanem moralitetu*, „Gazeta Krakowska” 14–15.04.1984, nr 90.
 Gracla Jadwiga, *Dramaturgia rosyjska przełomu XIX i XX wieku w świetle przemian teatru w Europie*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2001.
 Iwaszkiewicz Jarosław, *Kwidam*, w: idem, *Dramaty*, t. 2, Czytelnik, Warszawa 1984.
 Iwaszkiewicz Maria, *W obronie spuścizny literackiej Jarosława Iwaszkiewicza*, „Życie Literackie” 21.10.1984.
 Udalska Eleonora, *Plany przestrzeni we wczesnych dramatach Jarosława Iwaszkiewicza*, w: *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, red. V. Sajkiewicz i E. Wąchockiej, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2009.

Źródła internetowe

- „Dziady” Swinarskiego, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/49481/dziady-swinarskiego> (dostęp 6.03.2024).
Encyklopedia teatru polskiego, hasło *Kwidam*, <https://encyklopediateatru.pl/sztuki/9090/kwidam> (dostęp 4.03.2024).
Encyklopedia teatru polskiego: hasło *Z teatru miejskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/288838/z-teatru-miejskiego> (dostęp 4.03.2024).
Encyklopedia teatru polskiego, hasło „*Kto bądź*”, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/288837/kto-badz> (dostęp 4.03.2024).
 Hofmannsthal von Hugo, *Das Salzburger grosse Welttheater*, <https://www.projekt-gutenberg.org/hofmanns/salzburg/salzburg.html> (dostęp 4.03.2024).
 Hofmannsthal von Hugo, *Jedermann*, <https://www.projekt-gutenberg.org/hofmanns/jederman/jederman5.html> (dostęp 4.03.2024).

Jarosław Iwaszkiewicz's early drama on the contemporary stage.

Kwidam's theatrical skirmishes

The aim of this sketch is to show the stage potential of Iwaszkiewicz's text and to juxtapose it with the concept of Andrzej Dziuk, the creator of the stage realisation of the text. The play, entitled *A Game for Everyone*, was staged in 1984 at the Stary Theatre in Kraków. The performance utilised and creatively expanded elements characteristic of theatre: patterns, folk theatre characters, role-play awareness, text-performance. According to the author, Dziuk has aptly followed the tradition and tendency of the drama, and has used its theatrical potential. He has exposed the very aspects of theatricality, of play present in Iwaszkiewicz, taken from the theories of the author's contemporaries and using the experience of folk theatre, nativity plays and mysteries.

²³ Proces ten został już opisany. W niniejszym tekście raczej sygnalizuję istnienie Wielkiej Reformy, rezygnując zaś z próby analizy tekstu Iwaszkiewicza w kontekście jej szczegółowych postulatów, pozostawiając ten problem do ewentualnych dalszych obszernych studiów.

Keywords: performance, mystery, play, fair theatre, theatre

Słowa kluczowe: przedstawienie, misterium, gra, teatr jasełkowy, teatr

Data przesłania tekstu: 20.02.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 1.05.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 12.09.2024

SZLAFROK I SKARPETKI, CZYLI INTYMNOŚĆ NA SCENIE. O GDAŃSKIM SPEKTAKLU *ŻYCIE INTYMNE JAROSŁAWA* (2020) W REŻYSERII KUBY KOWALSKIEGO

BARBARA ZWOLIŃSKA

Uniwersytet Gdański
Department of Literary History, University of Gdańsk
Zakład Historii Literatury Polskiej
barbara.zwolinska@ug.edu.pl
ORCID 0000-0001-7108-1862

„Moje ciało jest pułapką, w którą wpadłem po urodzeniu”¹ – słowa wypowiedziane przez Franza z kafkowskiej *Pułapki* Tadeusza Różewicza przystają do sytuacji egzystencjalnej innego autora – Jarosława Iwaszkiewicza. Sytuacji literacko przetwarzanej w utworach, zwłaszcza w opowiadaniach i powieściach. Wydany w 2017 roku zbiór listów autora *Panien z Wilka* adresowanych do Jerzego Błęszyńskiego² rzuca nowe światło na tę relację, sublimowaną w literaturze. Sprowadza młodego kochanka do wymiaru cielesnego, erotycznego, a nie tylko duchowego, czy też każe go postrzegać jako muzę, inspirującą pisarza do stworzenia takich utworów jak *Kochankowie z Marony*, *Choinki*, *Wzlot*, *Tatarak*, czy *Wesele pana Balzaca*³.

¹ T. Różewicz, *Pułapka*, w: idem, *Dramat 3. Utwory zebrane*, Wrocław 2005, s. 253.

² J. Iwaszkiewicz, *Wszystko jak chcesz. O miłości Jarosława Iwaszkiewicza i Jerzego Błęszyńskiego*, oprac. A. Król, Warszawa 2017.

³ Nie tylko Błęszyński inspirował pisarza do tworzenia literackich portretów. O młodzińskich fascynacjach traktują m.in. *Słońce wschodzi*, *Panny z Wilka*, *Zenobia Palmura*, z poezji zaś *Oktostychy* i *Kasydy*. Ale to ostatnia wielka miłość okazała się szczególną inspiracją dla jego dzieł. Znamienne, że w gdańskim przedstawieniu Jarosław mówi do Jurka: „musisz wyzdrowieć/wiesz przecie, czym jesteś dla mnie/czymś, co podtrzymuje we mnie resztki życia/daje złudzenie młodości/co mi pomaga patrzeć na liście, tęczę, kwiaty i kobiety/musimy istnieć, mój Jurciu, dopóki nie powstanie trzeci tom *Sławy i chwały*/zadanie mojego życia, które zeschnie, jak liść, bez twojego życia” (M. Kupryjanowicz, M. Kurkowski, *Życie intymne Jarosława*, „Dialog” 2020, nr 7–8, s. 20). Jest to wierny cytat z listu do Błęszyńskiego, ze zmienionym początkiem (w liście brzmi on następująco: „Jesteś mi wszystkim: kochankiem

Na uwagę zasługuje już sam tytuł tego zbioru, będący cytatem z jednego z listów do Błęszyńskiego, ale interesujący jest też fakt, że jest to korespondencja złożona zarówno z listów wysłanych za życia „chłopca z Brwinowa”, jak i tych powstałych po jego śmierci, a zatem niewysłanych, będących literacką kreacją. Co znamienne, także te pierwsze poznajemy jednostronnie, pozostają bowiem bez odpowiedzi adresata.

Nie tyle jednak listom chciałabym poświęcić swój artykuł, zwłaszcza że wypowiadałam się o nich obszerniej w jednym z rozdziałów książki *Czas – przestrzeń – egzystencja*, zestawiając je z zapisami diarystycznymi z okresu przypadającego na znajomość pisarza z Błęszyńskim⁴, ile ich wykorzystaniu, obok innych źródeł, w głośnym spektaklu teatralnym *Życie intymne Jarosława*, który miał swoją premierę 24 lipca 2020 roku na scenie Malarnia w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku⁵.

W przywołanym przedstawieniu interesować mnie będzie sposób ukazania na scenie intymnych relacji, cielesności, splotu erotyki z postępującą chorobą i śmiercią. Także miejsce kobiety w relacji mężczyzn – tworzenie osobliwego trójkąta, dopełnienia, o którym Iwaszkiewicz niejednokrotnie wspominał w dziennikach⁶.

i bratem, śmiercią, życiem, istnieniem, słabością i siłą...”, dalsza część wykorzystana została w niezmienionej postaci (*Wszystko jak chcesz...*, op. cit., s. 143).

⁴ Zob. B. Zwolińska, *Czas – przestrzeń – egzystencja. Tożsamość w podróży. Szkice o literaturze*, Gdańsk 2021, s. 141–236.

⁵ *Życie intymne Jarosława* to pierwsza premiera po ponownym otwarciu Teatru Wybrzeże i pierwszy spektakl na nowej, wyremontowanej i przebudowanej scenie Malarnia. Teksty Iwaszkiewicza przygotowali Magda Kupryjanowicz i Michał Kurkowski, jak dodali w tytule, „na podstawie pomysłu i we współpracy z Kubą Kowalskim” (M. Kupryjanowicz, M. Kurkowski, *Życie intymne*, op. cit., s. 10). Spektakl wyreżyserował Kuba Kowalski, muzykę skomponował Rafał Ryterski, autorką scenografii jest Kornelia Dzikowska. W przedstawieniu zagrali: Krzysztof Matuszewski (jako Iwaszkiewicz), Piotr Biedroń, Marcin Miodek, Jan Napieralski (trzy wcielenia Jerzego), Anna Kociarz (jako Anna, żona pisarza), Robert Ciszewski (grający Karola, Lekarza i Dziada szpitalnego). Tekst sztuki opublikowany został w „Dialogu”. (ibidem, s. 10–39).

⁶ Szerzej o tych relacjach piszę w rozdziale *Podróż w głąb siebie: erotyka – choroba – śmierć*, zwłaszcza we fragmentach na s. 141–235 w monografii *Czas – przestrzeń – egzystencja* (op. cit.). Rola Anny w gdańskim przedstawieniu została podsumowana następująco: „*Życie intymne Jarosława* to także opowieść o żonie pisarza, Annie, która z czułością i wyrozumiałością dopełniała miłosny trójkąt i w pewnym sensie stanowiła jego fundament” (*Życie intymne Jarosława* w 56. *Dyskusyjnym Klubie Teatralnym*, <https://teatrywybrzeze.pl/aktualnosci/>

Gdański spektakl zachowuje dwa zasadnicze walory prozy Iwaszkiewicza: literackość i sensualność, a także teatralność, sceniczność⁷. W mówieniu o trudnej relacji charakterystyczne jest swoiste balansowanie na granicy trywialności i wzniosłości. Także teatralizacja zachowań opisywanych przez autora listów i dzienników. Takie znamiona nosi scena pożegnania z Jerzym przy jego trumnie, kiedy to odnosi się wrażenie, że pisarz obserwuje sam siebie, dba o odpowiednie gesty, słowa, rekwizyty.

W odniesieniu do gdańskiego spektaklu można pytać o różne kwestie, zastanawiać się, jakie są jego przesłania, o czym i o kim traktuje, czemu służy przedstawiona na scenie fabuła. Odczytania, jak pokazują recenzje po premierze, ale i późniejsze wypowiedzi ukazujące się w czasopismach i na portalach są zróżnicowane⁸. Najczęściej odnosi się postaci i fabułę *stricte* do osoby znanego pisarza skamandryty, do czego poniekąd uprawnia imię Jarosław wymienione w tytule sztuki, stanowiącym też chwyt reklamowy ze względu na skojarzenie z imieniem czołowego współczesnego polityka.

zycie-intymne-jaroslaw-w-56-dyskusyjnym-klubie-teatralnym (dostęp 6.01.2024)). Por. również K. Fryc, *Udręka, ekstaza i odwaga*, <https://classic.wyborcza.pl/archiwum/GW/9111822/Udreka-ekstaza-i-odwaga> (dostęp 22.02.2024).

⁷ Te ambiwalencje określają też sposób pisania o kochanku w dziennikach (konkretnie w tomie z lat 1956–1963) i listach. Symbol złotej szpilki z rubinem i nagrobnych żonkili, na które zwróciłam uwagę, pisząc o obu tych intymnych dokumentach literackich, dobrze oddaje rytm i falowanie nastrojów rozbudzanych przez zachowanie kochanka aż do śmierci, a nawet po niej, wpędzających pisarza w poczucie niedosytu. Motyw drogocennej biżuterii z rubinem, ozdoby krawatu, którą Iwaszkiewicz obdarował umierającego kochanka, pojawia się też w przedstawieniu w dialogu Jarosława z Dziadem szpitalnym, na którego pytanie o to, czy „nie szkoda takich klejnotów do piachu” (Jarosław chce ozdobić szpilką krawat zakładany Jurkowi do trumny), ten odpowiada, że „nigdy złota nie miał/nie szkoda” (M. Kupryjanowicz, M. Kurkowski, *Życie intymne*, op. cit., s. 13). Jak przekonuje zapis w *Dziennikach*, emocje pisarza towarzyszące temu darowi były skomplikowane. Pisze on: „Szkoda mi było tej szpilki, bardzo do niej byłem przywiązany [...] – ale potem tak cieszyłem się, że mu ją dałem” (*Dzienniki 1956–1963*, oprac. A. Papieska, R. Papieski, R. Romaniuk, Warszawa 2010, s. 189 (zapis z 28 grudnia 1957 roku)).

⁸ Po spektaklu ukazało się sporo recenzji, np.: Wiesława Kowalskiego, *Anna i Jerzy w trzech wcieleniach* („Teatr dla Wszystkich”, 27.11.2020, <https://teatrdlawszystkich.eu/iwaszkiewicz-anna-i-jan-w-trzech-wcieleniach/> (dostęp 6.01.2024)), Grzegorza Kondrasiuka, *Iwaszkiewicz w bagażu podręcznym* („Do Rzeczy” 2020, nr 51, s. 50), Moniki Krawczak, *Życie intymne Jarosława* (<https://bylamwidzialam.pl/2020/09/05/zycie-intymne-jaroslaw/> (dostęp 24.02.2024)), Elżbiety Baniewicz, *Różne oblicza miłości* („Twórczość” 2021, nr 2(77), s. 148–151).

W dalszej części rozważań przyjrzą się możliwym odczytaniom związanym z tą konkretną propozycją sceniczną – począwszy od kontekstu biograficznego, po uniwersalny i współczesny (czego przejawem jest np. nawiązanie do parad równości). Interesować mnie będzie gra aktorów (m.in. oryginalne pomysły reżysera związane z multiplikacją postaci Jerzego oraz obsadzeniem aktorów w kilku różnych rolach), ponadto elementy scenografii, światło i dźwięk, za pomocą których realizowane są wizje reżysera oraz wspomniane już źródła literackie wykorzystywane w dialogach postaci.

Biografia Iwaszkiewicza była przedmiotem badań i prac naukowych⁹ oraz publikacji popularyzatorskich¹⁰. Chętnie też podejmowano kwestię związku biografii z literaturą, zwłaszcza celowały w tym odczytania genderowe – np. Germana Ritza¹¹ czy Grzegorza Piotrowskiego¹² i Jakuba Jańskiego¹³ – w których wskazywano na literaturę jako sposób sublimacji niepokojów egzystencjalno-tożsamościowych. Tropienie mechanizmów kamuflażu, mówienia nie wprost wiązano z realiami epoki dwudziestolecia, w której życie erotyczne wielkich stanowiło tabu i rzadko mówiono o prawach mniejszości seksualnych. Ten najpopularniejszy trop pojawia się w opisach spektaklu, np. w relacji Katarzyny Fryc, w której pisze ona, że jest to:

Historia nieokiełznanej erotycznej relacji jednego z najwybitniejszych polskich pisarzy z młodszym o 40 lat mężczyzną. Od obsesyjnej namiętności, burzliwych rozstań, poprzez piekło zazdrości, odrzucenie aż po wzniośle uczucie, najszczerszą empatię i pielęgnowanie w chorobie. W ich miłość wpisana była śmierć – Jerzy chorował na gruźlicę. Tym samym literatura Iwaszkiewicza połączyła się

⁹ Przykładowo: M. Radziwon, *Iwaszkiewicz: pisarz po katastrofie*, Warszawa 2010; R. Romaniuk, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 2012; P. Mitzner, *Hania i Jarosław Iwaszkiewiczowie: esej o małżeństwie*, Kraków 2000.

¹⁰ Np. A. Król, *Rzeczy. Iwaszkiewicz intymnie*, Warszawa 2015.

¹¹ Zob. G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz: pogranicza nowoczesności*, przeł. A. Kopacki, Kraków 1999; G. Ritz, *Iwaszkiewicz, Breza, Mach: Niewypowiedziane pożądanie a poetyka narracji*, w: idem, *Niś w labiryncie pożądania: gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, przeł. B. Drąg, A. Kopacki, M. Łukasiewicz, Warszawa 2002, s. 177–178.

¹² Zob. G. Piotrowski, *Nowa miłość Starego. Jarosław Iwaszkiewicz – Jerzy Błeszyński*, w: *Lektury płci. Polskie (kon)teksty*, red. M. Dąbrowski, Warszawa 2008, s. 244–261; idem, *Podwójny świat. Uwagi o narracji i tożsamości w tekstach homoseksualnych Jarosława Iwaszkiewicza*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 207–218.

¹³ Zob. J. Jański, *Pachnieć jak ciało. Proza Jarosława Iwaszkiewicza w ujęciu écriture féminine oraz teorii gender i queer*, Kraków 2009.

z życiem osobistym – literacki motyw młodego, śmiertelnie chorego mężczyzny był obecny w jego twórczości od samego początku¹⁴.

Z kolei reżyser spektaklu zauważył: „wszystko, co Iwaskiewicz przeżywał miało służyć literaturze, którą tworzył. To dla mnie rodzaj przedziwnego masochizmu, coś w rodzaju schodów do niemożliwej do spełnienia relacji. Mimo że erotyzmem był przepojony do cna i wszystko się w nim gotowało, szukał w relacjach z mężczyznami wyższej formy miłości. O niej pisał¹⁵”.

W obu cytowanych wypowiedziach podkreślony jest spłot życia i literatury, obecność – nierzadkiego także u innych twórców – życiopisania, a nawet więcej, jak sugeruje Kowalski – pewnego rodzaju służebność życia wobec literatury. Lektura listów do Bleszyńskiego zdaje się ten sąd potwierdzać, jako że daleko posunięty ekshibicjonizm autora jest literacko kreowany, szlifowany raczej z myślą o czytelniku, a nie ukryciu tych zapisów na dnie szuflady. Listy stają się środkiem twórczej ekspresji, dają możliwość wyrażenia siebie, upustu wzburzonych i sprzecznych emocji, balansujących na granicy miłosnej obsesji.

Chociaż Iwaskiewicz niejednokrotnie podkreślał duchowy charakter więzi łączącej go z Bleszyńskim, to czytając jego zapiski dziennikowe i epistolaria, ale też poznając fabuły utworów inspirowanych postacią młodego kochanka, odgrywającego rolę muzy, nie mamy wątpliwości, że na pierwszym miejscu są ciało, zmysłowość, erotyka. Dla Iwaskiewicza nawet wychudzone w wyniku śmiertelnej choroby ciało Jerzego zachowuje swoje piękno. Zachwyty nad nim niejednokrotnie wypowiedane są w intymnych zapisach, a balansowanie na granicy życia i śmierci intensyfikuje samo zagrożone życie. Miłość zachłannie czerpana w cieniu śmierci, niejako jej wydzierana¹⁶, wprowadza w ten związek gorączkowy, obsesyjny rytm czułości i zaledwie powstrzymanej furii, powodowanej zazdrością i rozpaczą. Wszystko to podsycane jest próbami uwolnienia się Jerzego z zakleszczenia w obsesji pisarza, pragnącego zachować całkowitą kontrolę nad jego życiem. Młody kochanek, ratując resztki

¹⁴ *Życie intymne Jarosława w 56. Dyskusyjnym...*, op. cit.

¹⁵ G. Pewińska, *Tak może kochać mężczyzna* [wywiad z K. Kowalskim], <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/293693/tak-moze-kochac-mezczyzna> (dostęp 6.01.2024).

¹⁶ Dotyczyło to zarówno kochanka zmagającego się z chorobą, jak i pisarza przekonanego, że to jemu przyjdzie umrzeć najpierw, o czym niejednokrotnie wspominał w listach i dziennikach. W jednym z zapisów dziennikowych zauważa, że to trwanie życia łączy ich obu: „Dwóch ludzi żegna się z życiem, ale wciąż pragnie życia, łyka je, pije – i tak się nim zachwyca. Dziś w tej smutnej włóczędze obaj byliśmy szczęśliwi” (*Dzienniki...*, op. cit., s. 260).

prywatności przed zawłaszczeniem, wymykał się z pułapek zastawianych przez Iwaszkiewicza. Unikał deklaracji swoich uczuć, zwłaszcza że nie były równoważne z tym, co czuł do niego starszy mężczyzna.

W odczytaniu biograficznym eksponowany jest wątek tracenia kochanka wskutek śmiertelnej choroby. Pierwszy ważny motyw związany z tematem splotu Erosa i Tanatosa, wykorzystany przez Iwaszkiewicza już w *Brzezynie*, to fragment *Pieśni kurpiowskich* Karola Szymanowskiego mówiący o śnie-zamknięciu pod stertą siwych kamieni. Pieśń tę słyszy w opowiadaniu umierający na suchoty Stanisław, wcześniej przeżywający „zakazaną” miłość erotyczną do wiejskiej dziewczyny Malwiny (Maliny), która po jego śmierci dokonywać będzie przedpogrzebowych ablucji jego ciała.

Analogicznie w gdańskim spektaklu, przy muzycznej frazie z *Pieśni kurpiowskich*, cicho śpiewanych przez trzech mężczyzn, oglądamy scenę przygotowania młodego, półnagięgo mężczyzny do pochówku. W przeciwieństwie do wychudzonego na szkielet Stasia z *Brzeziny* ten jest dobrze zbudowany, wyrzeźbiony niczym grecki bóg¹⁷. Można to odczytywać jako aluzję do postrzegania ciała kochanka przez starszego mężczyznę, tworzącego piękny, ale nieprawdziwy fantazmat. Co znamienne, grany przez Krzysztofa Matuszewskiego autor *Brzeziny*, ubrany w szary garnitur, ujawnia paradoks i absurd śmierci zabierającej przed nim „młodego boga” wbrew naturalnemu porządkowi egzystencji.

Otwierająca przedstawienie scena pożegnania pisarza ze zmarłym kochankiem w kostnicy to jedna z najbardziej wzruszających odsłon tej miłości, opisanych również w listach pośmiertnych do Błęszyńskiego. Stanowi ona też kanwę opowieści snutej przez Annę Król, która listy opracowała, zaopatrzyła w kalendarium i posłowie. Zmysłowy, przesycony erotyzmem obraz czyni opowieść o ostatniej wielkiej miłości dojrzałego mężczyzny do umierającego (i umarłego) kochanka niezwykłą. Choroba podsyca to beznadziejne

¹⁷ Warto w tym momencie przywołać scenę z *Tataraku* z utopionym Bogusiem, którego ciało ubrane jedynie w cytrynowe slipki oglądała Marta, grana przez Krystynę Jandę w filmie wyreżyserowanym przez Andrzeja Wajdę. Szerzej na temat ekranizacji piszę w rozdziale *Filmowy Tatarak Andrzeja Wajdy jako adaptacyjny tryptyk. Między miłością a śmiercią w monografii Melancholia, nuda i czas w prozie Jarosława Iwaszkiewicza* (Gdańsk 2018, s. 299–319). Można też zwrócić uwagę, że w scenie żałoby przeżywanej przez Jandę, opowiadającą o śmierci męża (a więc „grającą” samą siebie), jest ona ubrana w czarny jedwabny szlafrok i buty na szpilkach.

uczucie, czyniąc je wzniosłym, zbliżając je do sposobu przeżywania miłości romantycznej: niemożliwej, nieszczęśliwej, niespełnionej, idealizowanej. Scena ta eksponuje ambiwalencje niezgody na utratę kochanka: żal i bunt, a jednocześnie gniew i poczucie krzywdy. Opowiadanie o tej relacji może być równie banalne (taki charakter ma poniekąd rozmowa Jarosława z Dziadem szpitalnym, dotycząca szczegółów ubioru do trumny, który zwracając się do zmarłego jako do „braciszka”, wprowadza ton spoufalenia i rutyny związanej z wykonywanymi zapewne nie po raz pierwszy czynnościami), jak i głębokie, zakleszczone w splocie wstydliwie przeżywanej codzienności i wyobrażeń o niezwykłości utraconego uczucia.

Jest to interesujące rozwiązanie sceniczne, w którym na pierwszym planie widzimy żywo-martwe ciało kochanka (granego przez Jana Napieralskiego), przygotowywane do pochówku przez Dziada szpitalnego. Na drugim planie dwa inne „ciała” ułożone zostały na rusztowaniach, które – wraz z rozpiętą na nich folią – w tym przypadku są inscenizacją kostnicy. Taki sposób kreacji sugeruje, że jest to przestrzeń przejścia i tymczasowości. Pojawienie się starszego mężczyzny w garniturze wprowadza dysonans – jest on ubrany oficjalnie, wyjściowo, przynależy do życia (co podkreślone jest strojem), w przeciwieństwie do półnagich, bezbronnych ciał, wystawionych na działania innych osób. Kolejny dysonans to fakt, że młody jest zmarłym, a starszy żyje. W ten sposób w zamyśle reżysera skomponowana została uwertura pożegnania z życiem wypełnionym namiętnością, z kochankiem dającym złudzenie, że uczucie pozwoli zatrzymać upływający czas¹⁸.

Kameralność początkowej sceny, ale i bezruch inicjującego spektakl obrazu przełamuje pojawienie się postaci w czarnym stroju (gra ją Robert Ciszewski), która otacza siedzącego mężczyznę gestami i słowami przepełnionymi czułością i spokojem. Tę scenę można odnieść do zapisu Iwaszkiewicza z dziennika – 24 października 1959 roku, a więc pięć miesięcy po śmierci Błęszyńskiego, autor napisał: „Teraz, kiedy minęło już parę miesięcy od tej śmierci, mogę

¹⁸ Wspomniany scenariusz spektaklu, w którym wykorzystane zostały fragmenty utworów Iwaszkiewicza i Szymanowskiego, nie zawiera didaskaliów, dając tym samym reżyserowi swobodę w zaplanowaniu gestów, ruchu, w doborze rekwizytów. Jako formę didaskaliów można natomiast potraktować opis stroju Karola, który w całości jest cytatem z *Efebosa* (konkretnie z *Sympozjonu*, czyli *Ucztu*), opisującym wygląd Dionizosa na scenie. (por. K. Szymanowski, *Sympozjon (Uczta)*, w: idem, *Pisma*, t. 2: *Pisma literackie*, zebrał i oprac. T. Chylińska, wstęp J. Błoński, Kraków 1989, s. 144).

opisać ten film, który siedzi we mnie i który okręca się bez przerwy. Widzę wciąż to wszystko przed sobą po kolei”¹⁹. Odniesienie traumatycznych przeżyć do techniki filmowej pozwala na osiągnięcie dystansu, koniecznego w opowieści o sobie i swoich emocjach, uruchomienia spojrzenia z zewnątrz, rejestracji niejako okiem filmowej kamery, utrwalającej na taśmie obrazy, gesty i słowa.

Reżyser spektaklu fantazmatyczność, a w pewnym sensie enigmatyczność postaci Jerzego rozwiązał osobliwie, powierzając rolę Błęszyńskiego trzem młodym aktorom – Piotrowi Biedroniowi, Marcinowi Miodkowi i Janowi Napieralskiemu – grającym symultanicznie. Każdy z nich reprezentuje inny typ urody, budowy ciała, charakter, sposób zachowania²⁰. Tę osobliwą „labilność” i nieuchwytność postaci można tłumaczyć tym, że zachowało się tylko jedno zdjęcie Jerzego – portret nagrobny²¹, a poza nim istnieją jedynie subiektywne opisy Iwaszkiewicza, nieraz wspominającego o diabelsko-anielskim pięknie młodego mężczyzny²². W portrecie uwiecznionym na fotografii uwagę przykuwają oczy, w których zdaje się płonąć gorączkowy ogień, być może rozpalony wskutek choroby. Żaden z mężczyzn grających w spektaklu wizualnie nie przypomina portretu z fotografii – mężczyzny o ciemnych włosach i ciemnej karnacji – choć z racji makijażu najbardziej zbliżone mogłoby

¹⁹ J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki...*, op. cit., s. 320. Ten retrospekcyjny fragment opatrzony jest tytułem *Śmierć Jurka*.

²⁰ Problematykę tę, z uwagi na ograniczoną objętość artykułu, a zatem i konieczność wybiórczego potraktowania wielu interesujących dla spektaklu kwestii, jedynie sygnalizuję, pomijając szczegółowe rozważania na temat stylu i techniki gry aktorów, uwarunkowań fizycznych czy osobowości aktorskich. Na temat możliwości i sposobu opisu gry aktorów zob. m.in. B. Gučalska, *Aktorstwo polskie: generacje*, Kraków 2015. Autorka monografii zauważa, że „Badania teatrologiczne nad współczesnym teatrem zdominowane są dzisiaj perspektywą twórczości reżysera – o nim pisze się najczęściej, uznając go za niemal wyłącznego autora go-towego dzieła, czyli przedstawienia teatralnego” (ibidem, s. 9). Dopowiada też, że „najtrudniej »wyjąć« twórczość aktora z dwóch porządków: teatru reżysera i opisu konkretnego spektaklu. W pierwszym przypadku to, co robi aktor, traktowane jest po prostu jako efekt działalności i decyzji reżysera [...]. W drugim – działania aktora są rozpatrywane na poziomie znaczeń, jakie niesie przedstawienie, a który opisujący deszyfruje i nazywa, często pomijając sposób, w jaki się one rodzą, czyli sferę konkretnych działań aktorskich”, ibidem, s. 9.

²¹ Co znamienne, jedyna zachowana fotografia Jerzego odnaleziona została w modlitewniku Anny Iwaszkiewicz w Stawisku.

²² Pisarz podkreślał, że żadna fotografia nie oddaje urody kochanka, który „nawet kiedy ma zamknięte te swoje świetliste oczy, jest tak zadziwiająco piękny” (*Dzienniki...*, op. cit., s. 155 (zapis z 24 sierpnia 1957)).

być wcielenie Jerzego granego przez Jana Napieralskiego, występującego – co ważne – w scenie pożegnania w kostnicy. Mimo różnorodności Jerzego w trzech postaciach można zauważyć, że łączy je nieuchwytność, to, że zawsze zostawiają starszego kochanka w tyle, nienadążającego za ich młodością, żywotnością, ale i sprytem. Powodują też (co multiplikacja, czyli istnienie w trzech osobach, oraz symultaniczna gra ułatwiają) zamęt czy raczej rozproszenie, zagubienie starszego kochanka, wskutek czego przy boku żadnego z nich nie może się on „osadzić”, zakotwiczyć.

Pomysł z rozpisaniem postaci Jerzego na trzy osoby jest interesujący. Poprzez powierzenie tej roli trzem różnym mężczyznom otrzymujemy informację o różnych obliczach młodego kochanka: wymykającego się starszemu pisarzowi, który w desperacji oszukiwał sam siebie, kreując ten związek na uduchowioną relację, w rzeczywistości daleką od partnerstwa i wzajemności. Pytanie o to, kim jest mężczyzna o diabelskim, uwodzicielskim spojrzeniu, wisi w powietrzu, wprowadza niepokój, poczucie zagubienia i niedosytu. Jak wiele w tym kreacji samego Iwazskiewicza, można wyczytać z dzienników i listów. Jerzy nie zabiera głosu, uwikłany w tę relację jakby wbrew sobie. Reżyser swój pomysł z wprowadzeniem trzech synchronicznych kochanków zrealizował za pomocą choreografii autorstwa Katarzyny Sikory. Jak już wspomniałam, za żadnym z tych wcieleń starszy pisarz nie nadąży, co jest czytelnym, scenicznym odbiciem rozterek: mieszanki euforii i zniechęcenia, wzniosłości i frustracji wypełniających karty literatury, dzienników i listów. Odbywa się tu gra tożsamościowa, pełna pęknięć i fantazji, będąca odbiciem niejednoznacznego postrzegania kochanka przez pisarza, męczącej i dezoorientującej labilności jego portretu.

Ten fakt zdaje się podkreślać scena wyreżyserowanej czułości – pielęgnacji, w której biorą udział młodzi mężczyźni. Czułość w scenie pośmiertnej ablucji, związana z cielesnością, wydaje się przedłużeniem czułości okazywanej choremu, umierającemu kochankowi za życia, a właściwie w momencie jego trwania. To pielęgnacja podszyta erotyzmem, stawiająca młodszego z mężczyzn w roli dziecka wymagającego opieki, starszego zaś w roli zrozpaczonego ojca. Może to być nawiązanie do chętnie przybieranej przez pisarza roli wyrażonej w języku korespondencji, w zwrotach kierowanych do Jerzego²³. Sporo takiej

²³ Analizę językoznawczą bloku tej korespondencji przeprowadził Andrzej S. Dyszak – zob. idem, *Kochankowie ze Stawiska. Językowy obraz uczuć Jarosława Iwazskiewicza w jego*

reżyserii i teatru było w związku z Bleszyńskim, od którego pisarz oczekiwał gestów i słów miłości, nawet tych dyktowanych przez niego samego. To on był dyrygentem teatru miłości, pilnującym, aby ich relacja (przed nimi samymi i przed światem) wyglądała na coś więcej niż „chędożenie” czy „spółkowanie” dwóch mężczyzn²⁴. Zgodnie z tym pisał: „Kocha się nie erotyzmem, nie marną pieśczęcią, ale jakąś ludzką jednością, wspólnotą cierpienia i śmierci. Myślę, że tak może kochać tylko mężczyzna mężczyznę i w tym tai się nagroda dla nas – okaleczonych – za wszelkie rozpacz miłości jednopłciowej”²⁵.

Pierwszym odczytaniem przedstawienia, podkreślanym w zapowiedziach teatralnych, jest zatem kontekst biograficzny, po oddaleniu go od wspomnianego wcześniej skojarzenia, jakie budzi tytuł, czyli odwołania do współczesnego polityka. Taki opis wydaje się jednak niewystarczający, kryłby bowiem niebezpieczeństwo skupienia się na plotkarskich aspektach biografii pisarza, opartych co prawda na źródłach literackich, dokumentach intymnych, przywoływanych przez twórców spektaklu, ale wykorzystanych wybiórczo, nie do końca trafnie. Historyk literatury znający te źródła może mieć zastrzeżenia do sposobu ich doboru i prezentacji. W przypadku widza nieosadzonego w literaturze, nieznanego też biografii Iwaszkiewicza może się pojawić dezorientacja związana z potrojeniem postaci Jurka oraz rozumieniem relacji

listach do zmarłego Jurka Bleszyńskiego, w: *(Nie)męskość w tekstach kultury XIX–XXI wieku*, red. B. Zwolińska i K.M. Tomala, Gdańsk 2019, s. 408–421.

²⁴ Tego rodzaju obawy pisarz wyraża niejednokrotnie w dziennikach i korespondencji do Bleszyńskiego, nie unikając kolokwialnych, dosadnych wyrażań. Tak np. w liście z 23 lutego 1958 roku przekonuje Jerzego: „Oczywiście ludzie widzą w tym obrzydlistwo, same obrzydlistwa, ale Ty wiesz, my widzimy – głęboką przyjaźń, głęboką miłość dwóch mężczyzn, która ma olbrzymią wartość, już przez to samo, że istnieje” (*Wszystko jak chcesz...*, op. cit., s. 101). Podobnie pisze w dziennikach 7 stycznia 1958 roku: „I nikt tego nie rozumie, tej radości i tego szczęścia. Wszyscy myślą, że to polega na rżnięciu w dupę! A przecież to już Sokrates wyłożył Alcybiadesowi, że nie na tym polega szczęście i radość, jakiej doznają dwaj mężczyźni z obcowania z sobą” (*Dzienniki...*, op. cit., s. 193 (zapis z 7 stycznia 1958)).

²⁵ *Ibidem*, s. 166 (zapis z 24 sierpnia 1957 roku zatytułowany *Opisanie Kopenhagi*). Zastanawiające jest tu użycie słów: „okaleczenie” oraz „rozpacz” wiążących się z przeżywaniem miłości homoerotycznej, czyli sugestia pewnego braku i defektu, niezgodnego z interesującym pisarza (ale też Szymanowskiego jako autora *Efebosa*) ideałem najdoskonalszej formy miłości dwóch mężczyzn, której wzorzec stanowi figura greckiego efeba.

pomiędzy mężem, żoną i kochankiem czy kochankami (wszak Jerzy nie był jedynym dla Iwaszkiewicza, jak i ten nie był jedynym w życiu Jerzego)²⁶.

Wydaje się, że cenniejszym tropem niż ten ściśle biograficzny²⁷ jest inny, inspirowany przez spektakl. Chodzi o aspekt uniwersalny, czyli pytanie o nas samych, o granice naszej tolerancji. Wątek współczesny w kontekście zakończenia z rekwizytem, jakim jest tęczowa wstążka, wprawiona w dynamiczny ruch przez aktora odtwarzającego postać Iwaszkiewicza, to ciekawy pomysł związany z manifestacją prawdy oczywistej, że miłość dotyczy ludzi w każdym wieku i o różnej orientacji oraz płci. Wstążka jako jeden z przyrządów gimnastycznych kojarzy się z dyscypliną sportu zdominowaną przez młode kobiety. W tym przypadku rekwizytem posługuje się dojrzały mężczyzna, który dobrze sobie radzi w geście manifestacji miłości bez granic, wyzwalającej pokłady wielkiej energii. Dodałabym jednak, że nie tyle walczący o prawa mniejszości seksualnych, ile o własne, indywidualne prawo do miłości. „To uniwersalna opowieść o miłości” – podkreślał Kuba Kowalski. Zdaniem reżysera spektaklu to nie tylko opowieść o konkretnym człowieku, ale opowieść o „ludzkiej seksualności, erotyzmie, ich skomplikowanej naturze, która nie jest – jak chcieliby niektórzy – zawsze jednoznaczna”²⁸.

Spektakl stanowi również obrazowe określenie pragnienia transcendencji, porzucenia żądz dla marzenia o miłości duchowej, doskonałego zespolenia dusz, poszukiwania bliskości, co wiązało się z dążeniem do przewyciężenia

²⁶ Jak wynika z rozmowy z twórcami scenariusza, uniknęli oni większego niebezpieczeństwa, gdyż pierwotnie rozważali wprowadzenie większej liczby postaci, szczególnie kobiet: żony Jurka, Lilki, Zofii Nałkowskiej czy też Marii Morskiej, którą zafascynowana była Anna – zob. J. Jaworska, *Melodramat nienormalny. Rozmowa z Magdą Kupryjanowicz i Michałem Kurkowskim*, „Dialog” 2020, nr 7–8, s. 42.

²⁷ Jeśli podążać tropem biograficznym, to warto wziąć pod uwagę, że można tu mówić także o innej biografii, uwidocznionej w tle – Karola Szymanowskiego. Sam muzyk był kuzynem Iwaszkiewicza, powodem dumy, inspirował go również literacko, np. takimi dziełami jak *Ślawa i chwała* czy *Czerwone tarce*, ale też wprowadzał pisarza w arkaną homoseksualnej miłości, co wykorzystane zostało na scenie. W przedstawieniu postać tę odtwarza Robert Ciszewski – odziany w queerowy kostium, poddany charakteryzacji autorstwa Dzikowskiej – swoim wyglądem kwestionuje binaryzm płci, odchodzi od tego, co stereotypowo uznajemy za męskie i kobiece. Ekscentryczny Karol z *Efebosa* (1918), dzierzący w dłoni tyrs, czyniący z mizoginizmu oręż w walce z homofobią, zdaje się balansować na granicy kiczu.

²⁸ J. Kowalski, cyt. za: A. Szwendowicz, *Życie intymne Jarosława – spektakl o późnej miłości Iwaszkiewicza*, <https://e-teatr.pl/zycie-intymne-jaroslaw-spektakl-o-poznej-milosci-iwaszkiewicza-1499> (dostęp 24.02.2024).

samotności, zatrzymania czasu, przekroczenia ograniczeń wolności i pragnień. W przypadku związku Iwaszkiewicza z Bleszyńskim było to jednak niemożliwe do spełnienia, bo wszystko ich dzieliło, a więc o zespoleniu duchowym czy wspólnocie intelektualnej nie mogło być mowy. Pozostawał erotyzm, nieangażujący w równym stopniu obu stron.

Choć w tym uwspółcześionym wątku sztuki, nawiązującym do parad równości, tęczyowych symboli i walki o prawa społeczności LGBT+, można widzieć ciekawy trop, to jednak warto się zastanowić, na ile Iwaszkiewicz może być ikoną walki o prawa mniejszości. On sam nie miał takich ambicji i potrzeb, nie był prześladowany z powodu swojej orientacji seksualnej, nie przeżywał dramatów z tego tytułu, nie manifestował postawy buntownika. Był też akceptowany przez żonę, która wiedziała o jego kochankach.

W uwspółcześionym wątku wpisuje się też scenografia, na którą składają się wspomniane metalowe rusztowania z rozpiętą na nich folią malarską, podświetloną żółtym lub białym światłem. Oparte na rusztowaniach podesty dynamizują przestrzeń i stanowią dodatkowe pole dla życiowych i miłosnych akrobacji Jerzego, które były powodem ciągłych nieporozumień, kłamstw i uników, emocjonalnie opisywanych przez Iwaszkiewicza w korespondencji i dziennikach.

Tego typu wypełnienie sceny sugeruje zarówno tymczasowość, jak i labiryntowość egzystencji. Obraz sceniczny dopełnia kłębowisko kabli, co przywołać może skojarzenie z budową czy kulisami – przestrzenią niegotową, przejściową, roboczą. Wprowadza to niepokój, gdyż w scenerii autorstwa Kornelii Dzikowskiej rozgrywa się ważny egzystencjalny dramat miłości, naznaczonej chorobą i śmiercią. Relacje i emocje spajające postaci przypominają splątane kable, surowe rusztowanie przywoła na myśl nietrwałość egzystencji. Według reżysera Jerzy to figura, fantazmat, projekt pragnień mężczyzny zbliżającego się do kresu życia. Występuje tu więc aluzja do zamętu, jaki młody kochanek wprowadził w uporządkowane życie pisarza. Nie wszystkim taka nowoczesna scenografia przypadła do gustu, jako że nie była w klimacie Iwaszkiewicza, jakby wbrew niemu, jego estetycznym upodobaniom. Kredens, dworek i rzeka to jego otoczenie, tak jak elegancki garnitur i krawat, a nie szlafrokowe rozchełstanie i długie skarpetki na podwiązkach, które kreują obraz tej postaci na scenie. Niemniej jednak można uznać, że pojawienie się „chłopca z Brwinowa”, „podsuniętego podstępnie” przez mieszkanki lokalnej społeczności, stało się punktem zwrotnym w życiu

dobiegającego sześćdziesiątki twórcy. W takim sensie salonowe meble, w tym ozdobny kredens, przestały pasować do stylu życia pisarza, nierzadko spotykającego się z Jerzym w „tymczasowym otoczeniu”, np. w garsonierze czy na knajpianym dansingu.

W ocenie spektaklu podkreślić też trzeba inny „mankament” związany ze sposobem opowiadania o relacji mężczyzn (i kobiety). Tak jak specyficzna scenografia utrudnia „osadzenie się” i rozeznanie w biograficznym kontekście sztuki, w teatrze miłości reżyserowanej przez pisarza w literaturze, tak fragmentaryczne i niechronologiczne przywoływanie źródeł nie ułatwia orientacji w fabule miłości. Ton konfesyjnego zwierzenia determinuje dramaturgię, ale też wprowadzenie dat, sugestii odwróconej chronologii zamiast porządkować, gmatwa i dezorientuje²⁹. Trudno na podstawie tak przedstawionych opowieści zrekonstruować przebieg i kształt tej relacji, uzyskać jasne rozeznanie w sytuacji.

Kolejnym czynnikiem utrudniającym orientację w fabule miłości jest czas. W ciągu godziny i trzydziestu pięciu minut spektaklu oglądamy na scenie akcję biegnącą wstecz. Jest to zatem czas retrospekcji, czas odwrócony rekonstruowanej przeszłości, kładącej się cieniem na teraźniejszości. Najpierw zatem widzimy scenę śmierci, później stopniowo poznajemy nieliniarnie biegnącą historię miłości, pełną smutku i melancholii. Jest to zatem chwyt melodramatyczny związany z przewijaniem taśmy wspomnień od końca do początku. Czas żałoby, depresyjne cofanie się w przywoływaniu minionych zdarzeń, zdaje się nadawać sens temu życiu niezyciu. Punktem wyjścia jest ożywienie

²⁹ Tekst będący podstawą spektaklu jest rodzajem scenariusza, z sugestią asocjacyjnych scen opatrzonych tytułami: *Kostnica 30 maja 1959 roku*, *Pożegnanie*, *Jurcin*, *Dżdżownica 10 I 1959 roku*, *Efebos I, maj 1918 roku*, *Przeświecenie płuc*, *Śledztwo*, *Baśnie*, *Efebos II*, *Kopenhaga*, *Efebos III*, *Małżeństwo*, *Pierwsze spotkanie styczeń 1953 roku*. W pewnym sensie układają się one w album fotografii – historii miłości, oglądanych w przypadkowym porządku, przerywanych dygresją na temat miłości homoerotycznej, kształtowaną na podstawie fragmentów *Efebosa* Szymanowskiego, cytowanych w zasadzie bez zmian w porównaniu do pierwotnego źródła. Inaczej jest z „cytatami” z dzieł Iwaszkiewicza, wprawianymi w inne konteksty niż te pierwotne, co np. widać w przypadku metafory olbrzymiej pieczarki. Pojawia się ona w diarystycznym zapisie, podobnie jak metafora za krótkiego łóżka i za ciasnej wanny, obrazująca przytłoczenie talentu literackiego przez trywialne gusta (zob. J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki...*, op. cit., s. 211–212 (zapis z 23 marca 1958)). W spektaklu przewija się w przewrotnej rozmowie Jarosława ze zmarłym Jurkiem (obok purchawki, oznaczającej pustkę wewnętrzną) na temat „niedopasowania” do swego ciała oraz czynienia czegoś wbrew sobie.

postaci Jerzego poprzez rozpamiętywanie, cofanie się do początku znajomości obu mężczyzn, momentu opisanego w dziennikach. Zatrzymanie czy wręcz cofnięcie czasu gwarantuje niejako pozostawanie w czasie miłości, która się nie kończy i powoduje bezradność wobec innych spraw, składających się na życie biegnące dalej. Ostatnia kwestia – „czuję się bezradny” – wypowiedziana przez starszego aktora na scenie podkreśla niemożność odnalezienia się w życiu po utracie kochanka. To jest pewnik, potwierdzony jego intymnymi zwierzeniami z dzienników i listów – tych wysłanych i niewysłanych do Jerzego.

Wspomniany narracyjny „chaos” i wielogłosowość można w pewnym sensie wybronić, bo mimo że postać kochanka pojawia się w wielu źródłach spisanych przez Iwaszkiewicza, to nie uzyskujemy pełnej wiedzy o tym młodym mężczyźnie. Ma on janusowe oblicze, będąc projekcją marzeń i oczekiwań, fantazmatem, remedium na samotność i przemijanie. Tę migotliwość i wielobiegunowość postaci, a tym samym niejednoznaczność związku, ujawnia też splot różnych tonacji obecnych w sztuce. Można zauważyć, że w przedstawieniu przenikają się odmienne estetyki i style: obok subtelnej intymności, czułości, nawet wzniosłości (scena pożegnania w kostnicy) pojawia się estetyka groteski i kampu. Dzieje się to za sprawą zmultiplikowanej postaci Jerzego, a także „zagranych” fragmentów *Efebosa*, z pobrzmiewającymi w tle utworami *I will survive* Glorii Gaynor w aranżacji Rafała Ryterskiego czy *Surabaya Johnny* Kurta Weilla. Warto przy tym pamiętać, jak ważny był motyw tej mitologizowanej krainy – Surabaya to miejsce, w którym kochankowie mogliby się skryć przed światem, znaleźć szczęście i spokój³⁰. Mamy więc do czynienia z zabiegiem przełamywania wzniosłości groteską czy kiczem

³⁰ Ta symboliczna przestrzeń ukrycia pojawia się jako projekt egzystencji niemożliwej, rzutowanej w przyszłość, stając się niejako motywem przewodnim listów do Bleszyńskiego, zwłaszcza tych pisanych po jego śmierci, literacko kreowanej na wyjazd do Surabai, tym samym śmierci zaprzeczanej, wymazywanej. Formą rekapitulacji i zerwania z pozorem obecności, złudzeniem trwania życia Jerzego jest zapis z pośmiertnego listu z 3 marca 1960 roku, w którym czytamy: „Syneczku mój kochany – przerwałem pisanie moich listów do Surabai po prostu z powodu braku kontaktu z Tobą, z powodu braku odpowiedzi. Zwyczajnie zapomniałeś o mnie w tej słonecznej krainie – i to jest zrozumiałe. Nie oznacza to oczywiście, abym mniej tęsknił do Ciebie i abym mniej myślał. [...] Wkrótce będę z Tobą. I ja pojedę do Surabai – Twój Jarosław” (*Wszystko jak chcesz...*, op. cit., s. 505 i 507). Inną przestrzenią wspomnień, niejednokrotnie przywoływanych przez pisarza, jest Kopenhaga, w której przeżył szczęśliwe chwile z kochankiem, obszernie opisane w *Dziennikach 1956–1963* (op. cit. (zapis z 24 sierpnia 1957 zatytułowany *Opisanie Kopenhagi*) s. 154–166). Pomysł z projektowaniem

i banałem, także „złym teatrem” – teatralizacją wkradającą się w związek literacko kreowany przez Iwaszkiewicza. Widać to w nawiązaniu do *Romea i Julii* czy do *Kochanków z Marony*.

W spektaklu, obok dzienników i listów oraz nawiązań do opowiadań Iwaszkiewicza, wykorzystano także wspomniany już dokument z epoki – odnaleziony stosunkowo niedawno jedyny zachowany rozdział z powieści *Efebos*³¹. „Ten fragment prozy Szymanowskiego to nie tylko pean na temat miłości homoseksualnej, ale też tekst mizoginiczny, obraźliwy dla kobiet. Postanowiliśmy go nie retuszować, bo to dokument czasów, z jego pokretną logiką, miejscami śmieszną, ale niektóre kwestie mógłby wygłosić poważnie Robert Biedroń na swoim wiecu” – zauważył Kuba Kowalski³². Autorzy scenariusza z kolei podkreślili, że *Efebos* pozwolił im „rozszczelnić tekst, wpuścić w niego trochę powietrza”³³. Trzeba jednak dopowiedzieć, że to rozszczelnienie będzie zrozumiałe wyłącznie dla widza/czytelnika znającego twórczość i biografie Iwaszkiewicza i Szymanowskiego. Istnieje bowiem niebezpieczeństwo potraktowania tych fragmentów odgrywanych na scenie jako prowokacyjnego ozdobnika czy też elementu „nadmiernej aktualizacji”, włączenia ich we współczesny dyskurs o terapeutycznych zapędach Kościoła katolickiego wobec społeczności LGBT+, o którym wspomina Maksymilian Wroniszewski³⁴.

Efebos wciąż stanowi zagadkę, ponieważ na podstawie zachowanych fragmentów i szkiców całości trudno sformułować jednoznaczny wniosek, jaki

swojej obecności w innej przestrzeni, z dala od ciekawskiego, krytycznego otoczenia, można widzieć w scenicznym fragmencie pt. *Baśnie*.

³¹ Całość manuskryptu spłonęła w powstaniu warszawskim, okazało się jednak, że jeden rozdział pt. *Uczta* (wzorowany na *Uczcie* Platona), w rosyjskim przekładzie, zachował się u Borysa Kochno, rosyjskiego poety, librecisty, bliskiego współpracownika Sergieja Diaglewa. Jako chłopiec Kochno był uciekinierem z Moskwy, w 1919 roku zatrzymał się w Jelizawetgradzie, tu poznał Karola Szymanowskiego i tu zawiązało się pomiędzy nimi uczucie. To dla niego Szymanowski przetłumaczył na rosyjski najważniejszy jego zdaniem, traktujący o miłości, fragment swojej powieści.

³² J. Kowalski, cyt. za: A. Szwedowicz, *Życie intymne...*, op. cit.

³³ J. Jaworska, *Melodramat...*, op. cit., s. 45.

³⁴ M. Wroniszewski, *Dwa teatry*, „Didaskalia Gazeta Teatralna” 2020, nr 159, <https://didaskalia.pl/pl/numer/didaskalia-159> (dostęp 24.02.2024). Istotny w tym kontekście jest fragment sztuki *Efebos III*, w którym rozważane są dylematy związane z interpretacją Biblii, takie jak pojmowanie miłości cielesnej w kategoriach grzechu pierwородnego czy świętości małżeństwa, w którym grzech można odkupić przez urodzenie potomka – zob. M. Kupryjanowicz, M. Kurkowski, *Życie intymne...*, op. cit., s. 34–35.

kształt miała ta obszerna dwutomowa powieść, którą autorzy scenariusza spektaklu w rozmowie z Justyną Jaworską określili jako „pierwszą powieść homoseksualną i gejowski manifest”³⁵. W przedmowie do wydania tekstu Jan Błoński zauważył:

Efebos nie jest jednak traktatem filozoficznym. Pamiętać trzeba, po co i dla kogo powstał. Iwaszkiewicz mówił o „pornograficznej zabawie”. Ale w powieści – w jej dostępnych fragmentach – nie ma nic obscenicznego. Należy ona wszakże do swoistej popkultury homoseksualizmu [...]. Budził on potępienie i towarzyski ostracyzm: stąd skłonność do wyolbrzymiania jego wartości i odrębności. W *Uczcie* Szymanowski rozłożył na głosy apologię homoseksualizmu³⁶.

Według Szymanowskiego dialog o miłości, czyli *Sympozjon (Uczta)*, był jedynym, co w jego powieści było cenne. *Efebos* postrzegany jest jako powieść rozrachunkowa, której autor walczył z pozorami i półprawdami, dowodząc wyższości miłości mężczyzn (w niej bowiem rozkosz oddzielona jest od instynktu rozrodczego) nad miłością kobiety i mężczyzny. Twórcy tekstu w przedstawieniu wykorzystali właśnie te kluczowe fragmenty *Efebosa* odnoszące się do ideału piękna cielesnego upatrywanego nie w ciele kobiety, lecz mężczyzny – podobnie jak miłość między mężczyznami nie jest ono skażone „macierzyńskim utylityzmem”³⁷, powodującym takie deformacje kobiecego ciała jak zbyt masywne uda, wystające piersi, biodra i brzuch, nieestetyczne i nieharmonijne, „obliczone [...] na te nieprzyjemne miesiące, gdy kobieta mimo woli przemienia się w jucznego wielbłąda”³⁸. Natomiast ideał piękna i „beziinteresownej” erotyki ucieleśnia tytułowy efebos, w klasycznej grece oznaczający „poborowego”.

W sposób oszczędny i oględny, omijając kwestię orientacji seksualnej kompozytora, o *Efebosie* pisze Teresa Chylińska, która opracowała całość pism Szymanowskiego, w tym korespondencję i pisma literackie³⁹. Zauważa ona, że „*Efebos* był powieścią wielowątkową, ale według autorskiego komentarza

³⁵ J. Jaworska, *Melodramat...*, op. cit., s. 45.

³⁶ J. Błoński, *Przedmowa*, w: K. Szymanowski, *Pisma*, t. 2. op. cit., s. 12.

³⁷ K. Szymanowski, *Sympozjon (Uczta)*, w: *Pisma*, t. 2, op. cit., s. 146.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Korespondencję tę syntetycznie omówił Paweł Majewski, poświęcając również krótki akapit *Efebosowi*. Zob. P. Majewski, *Więc czego ci jeszcze potrzeba, kotku?*, „Dialog” 2020, nr 7/8, s. 50–58.

głównym jej motywem ideowym był motyw miłości⁴⁰. To niejako manifest wolności duchowej i erotycznej, batalia wydana obłudnikom obyczaju miłosnego, wsparta na mądrości Sokratesa i Platona. Chodzi zarówno o pełnię wewnętrzną wolności, jak i o wyjście z niewolnictwa narodu. Najdoskonalszym przejawem wolności narodu i jednostki jest twórczość, wznosząca na wyższy poziom rozwoju duchowego.

Wszystkie wymienione elementy i źródła uruchamiają specyficzną wielogłosowość, związaną też z wielokrotnością ról odtwarzanych przez aktorów. Na uwagę zasługuje wspomniany już Robert Ciszewski, odtwarzający postać Karola, prezentującego fragmenty *Efebosa*, będącego również Dziadem szpitalnym, postacią symboliczną, akuszerem śmierci, inicjatorem obrzędu przejścia, a wcześniej Lekarzem. Powielane role aktorów, wcielających się w trzy różne postaci, to jakby zabieg odwrotny do multiplikacji postaci Jerzego w trzech osobach.

Pisząc o aktorskich kreacjach, nie sposób pominąć mistrzowskiej gry Anny Kociarz, jedynej kobiety w tym przedstawieniu. Odtwarza ona postać żony pisarza, która była ważnym ogniwem w jego życiu i w relacji z Jerzym. Czuła opiekunka, rozumiejąca, tolerancyjna, podobnie jak mąż biseksualna, wprowadzała ład w ten burzliwy związek, stając się oparciem i przyjaciółką rozważną i uduchowioną, nieobojętną też na zmysłowość Jerzego, dla którego była matką, ale mogłaby być także kochanką, jak sugeruje odgrywana na scenie rola. Żona Iwazkiewicza tylko pozornie pozostaje w cieniu opowiadanej historii. Jej portret, wykreowany na scenie, zainspirowany jest zapisami z listów i dzienników jej autorstwa – na te źródła powołują się autorzy scenariusza. Wydaje się jednak, że ta skomplikowana relacja kobiety z mężczyznami jest jedynie zarysowana i mogłaby z powodzeniem stanowić temat kolejnego przedstawienia. Twórcy scenariusza podkreślili w rozmowie z Jaworską, że interesował ich przede wszystkim „model funkcjonowania poszerzonego związku: moment zgody, negocjacji, zawirowań”⁴¹, swoista queerowa rodzina

⁴⁰ T. Chylińska, *O poetyckim charakterze wyobraźni Karola Szymanowskiego*, w: K. Szymanowski, *Pisma*, t. 2, op. cit., s. 40.

⁴¹ J. Jaworska, *Melodramat...*, op. cit., s. 43.

stworzona przez Iwaszkiewiczów wraz z młodym kochankiem⁴², której jednak pisarz, zgodnie z tytułem spektaklu, stanowi centrum.

Zauważyć też można, że ciekawie opracowana muzyka, światło i ruch sceniczny (ten ostatni zaprojektowany przez Katarzynę Sikorę), czerpiący inspiracje z voquingu, co znajduje przełożenie na zmysłowe gesty i prowokacyjne pozy, są trafnie wpisane w ideę teatralizacji spektaklu miłości, współgrają z pragnieniem uwznioślenia, wyreżyserowania tego uczucia przez autora dzienników i listów – uwznioślenia przełamывanego jednak przez kampowe przerysowania.

Ten z konieczności skrócony i skondensowany ogląd spektaklu, dokonywany pod kątem sposobu prezentacji delikatnej materii intymności na scenie oraz sposobu korzystania ze źródeł literackich, może sygnalizować problemy złożone, warte głębszych i obszerniejszych opracowań. Wśród nich z pewnością jest kwestia konstruowania świata przedstawionego na podstawie cytatów z dzieł literackich, wprowadzanych w nowe konteksty, co przywołany spektakl ujawnia bardzo wyraźnie. Jeśli bowiem w zasadzie wiernie cytowane fragmenty *Efebosa* można odbierać jako prezentację poglądów Szymanowskiego, to cytowania z dzienników i listów Iwaszkiewicza nie są już tak oczywiste. Mieli tego świadomość autorzy tekstu scenariusza. Michał Kurkowski bowiem zauważył, że: „Duża część roboty dramaturgicznej, w przypadku tego biograficznego tekstu, to odpowiedni wybór i adaptacja istniejących dzieł, co jest przecież tylko i aż autorskim montażem fragmentów rozsianych po kilku tysiącach stron. Zresztą również styl naszego tekstu zawdzięczamy Iwaszkiewiczom”⁴³.

Twórczość autora *Panien z Wilka*, rozpatrywana w różnych kontekstach, wiązana jest często z melancholią – pojęciem nieostrym i wieloznacznym, „definiowanym” m.in. jako poczucie utraty, przemijania czy trudnego do określenia smutku, który paradoksalnie może wywoływać osobliwą przyjemność. Na tę kategorię zwracają uwagę niektórzy odbiorcy spektaklu. Dla mnie jednak przedstawienie teatralne, podobnie jak listy i dzienniki Iwaszkiewicza, pozostaną utworami przesiąkniętymi głębokim smutkiem, który wstrząsa i wzbudza raczej współczucie i niepokój niż dziwną przyjemność.

⁴² Swoistą familiarność tej relacji podkreśla pomysł ulokowania Jurka wraz z jego rodziną w domku na terenie Stawiska, pojawiający się w przedstawieniu w scenie zatytułowanej *Jurcin*.

⁴³ J. Jaworska, *Melodramat...*, op. cit., s. 47.

Bibliografia

- Baniewicz Elżbieta, *Różne oblicza miłości*, „Twórczość” 2021, nr 2(77).
- Błoński Jan, *Przedmowa*, w: K. Szymanowski, *Pisma*, t. 2: *Pisma literackie*, zebra. i oprac. T. Chylińska, Polskie Towarzystwo Muzyczne, Kraków 1989.
- Chylińska Teresa, *O poetyckim charakterze wyobraźni Karola Szymanowskiego*, w: K. Szymanowski, *Pisma*, t. 2: *Pisma literackie*, zebra. i oprac. T. Chylińska, Polskie Towarzystwo Muzyczne, Kraków 1989.
- Dyzak Andrzej S., *Kochankowie ze Stawiska. Językowy obraz uczuć Jarosława Iwaszkiewicza w jego listach do zmarłego Jurka Bleszyńskiego*, w: *(Nie)męskość w tekstach kultury XIX–XXI wieku*, red. B. Zwolińska, K.M. Tomala, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2019.
- Guczalska Beata, *Aktorstwo polskie: generacje*, PWST im. Ludwika Solskiego, Kraków 2015.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Dzienniki 1956–1963*, oprac. A. Papiéska, R. Papiéski, R. Romaniuk, Czytelnik, Warszawa 2010.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Wszystko jak chcesz. O miłości Jarosława Iwaszkiewicza i Jerzego Bleszyńskiego*, oprac. A. Król, Wilk & Król, Warszawa 2017.
- Jański Jakub, *Pachnieć jak ciało. Proza Jarosława Iwaszkiewicza w ujęciu écriture féminine oraz teorii gender i queer*, Collegium Columbinum, Kraków 2009.
- Jaworska Justyna, *Melodramat nienormatywny. Rozmowa z Magdą Kupryjanowicz i Michałem Kurkowskim*, „Dialog” 2020, nr 7–8.
- Kondrasiuk Grzegorz, *Iwaszkiewicz w bagażu podręcznym*, „Do Rzeczy” 2020, nr 51, s. 50.
- Król Anna, *Rzeczy. Iwaszkiewicz intymnie*, Wilk & Król, Warszawa 2015.
- Kupryjanowicz Magda, Kurkowski Michał, *Życie intymne Jarosława*, „Dialog” 2020, nr 7–8.
- Majewski Paweł, *Więc czego ci jeszcze potrzeba, kotku?*, „Dialog” 2020, nr 7–8.
- Mitzner Piotr, *Hania i Jarosław Iwaszkiewiczowie: esej o małżeństwie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.
- Piotrowski Grzegorz, *Nowa miłość Starego. Jarosław Iwaszkiewicz – Jerzy Bleszyński, w: Lektury płci. Polskie (kon)teksty*, red. M. Dąbrowski, Elipsa, Warszawa 2008.
- Piotrowski Grzegorz, *Podwójny świat. Uwagi o narracji i tożsamości w tekstach homoseksualnych Jarosława Iwaszkiewicza*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6.
- Radziwon Marek, *Iwaszkiewicz: pisarz po katastrofie*, W.A.B., Warszawa 2010.
- Ritz German, *Iwaszkiewicz, Breza, Mach: Niewypowiedziane pożądanie a poetyka narracji*, w: G. Ritz, *Niż w labiryncie pożądania: gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, przeł. B. Drąg, A. Kopacki, M. Łukasiewicz, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002.
- Ritz German, *Jarosław Iwaszkiewicz: pogranicza nowoczesności*, przeł. A. Kopacki, Universitas, Kraków 1999.
- Romaniuk Radosław, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, t. 1, Iskry, Warszawa 2012.
- Różewicz Tadeusz, *Pułapka*, w: idem, *Dramat 3. Utwory zebrane*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005.
- Szymanowski Karol, *Symposium (Uczta)*, w: idem, *Pisma*, t. 2: *Pisma literackie*, zebra. i oprac. T. Chylińska, wstęp J. Błoński, Kraków 1989.

Zwolińska Barbara, *Czas – przestrzeń – egzystencja. Tożsamość w podróży. Szkice o literaturze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2021.

Zwolińska Barbara, *Melancholia, nuda i czas w prozie Jarosława Iwaszkiewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2018.

Źródła internetowe

Fryc Katarzyna, *Udręka, ekstaza i odwaga*, <https://classic.wyborcza.pl/archiwum/GW/9111822/Udreka-ekstaza-i-odwaga> (dostęp 22.02.2024).

Kowalski Wiesław, *Anna i Jerzy w trzech wcieleniach*, „Teatr dla Wszystkich”, 27.11.2020, <https://teatrdlawszystkich.eu/iwaszkiewicz-anna-i-jan-w-trzech-wcieleniach/> (dostęp 6.01.2024).

Krawczak Monika, *Życie intymne Jarosława*, <https://bylamwidzialam.pl/2020/09/05/zycie-intymne-jaroslaw/> (dostęp 24.02.2024).

Pewińska Gabriela, *Tak może kochać mężczyzna* [wywiad z K. Kowalskim], <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/293693/tak-moze-kochac-mezczyzna> (dostęp 6.01.2024).

Szwedowicz Agata, *Życie intymne Jarosława – spektakl o późnej miłości Iwaszkiewicza*, <https://e-teatr.pl/zycie-intymne-jaroslaw-spektakl-o-poznej-milosci-iwaszkiewicza-1499> (dostęp 24.02.2024).

Wroniszewski Maksymilian, „Dwa teatry”, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2020, nr 159, <https://didaskalia.pl/pl/numer/didaskalia-159> (dostęp 24.02.2024).

Życie intymne Jarosława w 56. Dyskusyjnym Klubie Teatralnym, <https://teatrwybrzeze.pl/aktualnosci/zycie-intymne-jaroslaw-w-56-dyskusyjnym-klubie-teatralnym> (dostęp 6.01.2024).

Bathrobe and Socks, i.e. Intimacy on Stage. About the Gdańsk Performance *Jarosław's Intimate Life* (2020) Directed by Kuba Kowalski

In the article I look at the way of using literary sources by Jarosław Iwaszkiewicz (epistolary and diary entries) and Karol Szymanowski (fragments of the novel *Efebos*) in the performance of the Wybrzeże Theater in Gdańsk. The basis for the staging was the text *Jarosław's Intimate Life*, co-authored by Magda Kupryjanowicz and Michał Kurkowski, published in 2020 in “Dialog”. A special source of inspiration for the creators of the script, apart from *Efebos*, were the diaries of both Anna and Jarosław Iwaszkiewicz, as well as the collection of letters from the author of *Brzezina* to Jerzy Błeszyński, *Everything as you want*, published in 2017, edited by Anna Król. I am interested in possible readings of the performance, ranging from the biographical context to the universal and contemporary one, related to manifestation of the right to love, freedom of choice and tolerance. The intimacy on stage and its setting in the form of scenography, light and sound, exposed by the play of actors cast in one or more roles, are part of the director's vision, focused not only on the complicated relationship of two men (emphasized in the idea of multiplying the character of Jerzy), but in general on man, seeking an escape from loneliness and transience in eroticism. It is an intimacy that combines the sublime with the trivial, the sincerity of despair with theatricality and kitsch, revealing the paradox of death, which reverses the natural order of existence.

Keywords: Jarosław Iwaszkiewicz, eroticism, sexuality, intimacy, death, theater

Słowa kluczowe: Jarosław Iwaszkiewicz, erotyka, seksualność, intymność, śmierć, teatr

Data przesłania tekstu: 26.02.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 20.04.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 26.08.2024

WOBEĆ ŚMIERCI. STUDIUM POSTAW LUDZKICH W SYTUACJI GRANICZNEJ (*BRZEZINA* ANDRZEJA WAJDY WEDŁUG JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA)

IWONA KOLASIŃSKA-PASTERCZYK

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej
Faculty of Management and Social Communication,
Jagiellonian University
iwona.kolasinska-pasterczyk@uj.edu.pl
ORCID 0000-0001-5242-281X

Brzezina (1970) zainicjowała w twórczości Andrzeja Wajdy nowy nurt ode-
rwania się od tematyki narodowej i „skupienia na problemach ostatecznych”¹,
na sytuacji egzystencjalnej człowieka konfrontowanego z przeznaczeniem,
nieuchronnością śmierci, która czasem przychodzi przedwcześnie. Film Wajdy
ukazuje dramat jednostki/-ek determinowany nie tyle sytuacją historyczną,
ile prawami natury. Jest świadectwem przeniesienia akcentu z refleksji histo-
riozoficznej na egzystencjalną. Reżyser zmierzył się z intymnością śmierci
i samotnością człowieka ze śmiercią konfrontowanego.

Jednym z naczelných motywów prozy Jarosława Iwaszkiewicza jest
„Heraklitowe *panta rhei*, rodzące nieunikniony smutek”². Joński filozof użył
tego zwrotu z intencją wyrażenia przekonania o zmienności świata i jego cią-
głej przemianie, przeświadczenia o tym, że nie ma nic trwałego, bo wszystko
przemija. W *Brzezynie* człowiek jest częścią świata przyrody, a kres jednostki
zarówno jest wpisany w ogólne prawa ludzkiego losu, jak i uznawany za
pretekst do refleksji nad kruchością życia, które gaśnie przedwcześnie. *Brzezina*
(literacki pierwowzór), jako studium umierania, jest opowieścią o tym, co
stanowi nieodłączny element ludzkiej egzystencji³. Jest nim śmierć traktowana

¹ T. Lubelski, *Historia filmu polskiego 1895–2014*, Kraków 2015, s. 371.

² S. Burkot, *Kontemplacja i pasja życia – Jarosław Iwaszkiewicz*, w: *Prozaicy dwudzie-
stolecia międzywojennego. Sylwetki*, red. B. Faron, Warszawa 1974, s. 245.

³ A. Drobiną-Sawicka, *Brzezina – między Jarosławem Iwaszkiewiczem a Andrzejem
Wajdą*, w: *Kody kultury: interakcja, transformacja, synergia*, red. H. Kubicka, O. Taranek,
Wrocław 2009, s. 302.

przez pisarza jako pewien aspekt biologii człowieka. Przedwojenna *Brzezina* inicjuje w twórczości Iwaszkiewicza cykl utworów, których bohaterami są młodzi mężczyźni zmagający się z gruźlicą. W postaci Stanisława z *Brzeziny* „skumulowała się charakterystyczna dla okresu międzywojennego, po-Mannowska kreacja choroby. *Summa*, jaką stanowi dla gruźlicy *Czarodziejska góra*, ma swoje źródła w dziewiętnastowiecznej metaforze schorzenia. [...] Iwaszkiewicz – jako spadkobierca tej romantycznej reprezentacji – nie okazał się wiernym uczniem Manna, chociaż powinowactwa z *Czarodziejską górą* też, rzecz jasna, są u niego obecne”⁴. W *Brzezynie* symptomy terminalnego stadium choroby Stanisława w pewnym sensie równoważy jego zmysłowa i artystyczna wrażliwość. Iwaszkiewicz opisał w opowiadaniu byt nieuchronnie zdążający ku śmierci, ale samej śmierci nadał wymiar estetyczny i metaforyczny. Śmierć Stanisława zostaje zapowiedziana i zasugerowana pieśnią o „trzech zamknieniach”⁵ i wyobrażeniem siwych kamieni, pod którymi będzie musiał spać, a jest cichym odejściem w nicłość, odnotowanym przez jego brata Bolesława jako fakt zaistniały, choć nie unaoczniony. To ciche odejście nabiera sensu, bo „przywraca codzienności »żywego trupa«, jakim jest jego brat, Bolesław”⁶. Andrzej Wajda w swojej *Brzezynie* ukazał natomiast dwa odmienne „spotkania ze śmiercią. Bolesław, choć żywy, zdaje się umarły dla świata, cały czas rozpamiętuje bowiem swą zmarłą żonę. Staś dokładnie odwrotnie – choć wie, że umiera, stara się za wszelką cenę żyć w swoich ostatnich dniach”⁷.

Człowiek jako „byt ku śmierci”

Już we wczesnym studium Ryszarda Przybylskiego *Eros i Tanatos...* odnoszącym się do prozy Jarosława Iwaszkiewicza z lat 1916–1938 w rozdziale

⁴ M. Szubert, *Żyjąc w cieniu śmierci... Kulturowy obraz gruźlicy*, Wrocław 2011, s. 117–122.

⁵ Trop pieśni śpiewanej przez Malinę, prowadzącej Stanisława ku śmierci, był podejmowany w wielu artykułach, m.in. zob. E. Radion, *Nad percepcją piosenki „wchodzącej do pokoju Stasia” w trzech Brzezinach: Jarosława Iwaszkiewicza, Zygmunta Mycielskiego i Andrzeja Wajdy*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego. Seria Filologiczna” nr 59: *Historia Literatury* 4, red. G. Ostasz, M. Stanisiz, Rzeszów 2009, s. 248–258.

⁶ M. Ładoń, „*Jasny uśmiech gruźlika*”: wokół „*Opowiadania szwajcarskiego*” Jarosława Iwaszkiewicza, w: *Choroba – ciało – dusza w literaturze i kulturze*, red. J. Tymieniecka-Suchanek, Katowice 2017, s. 160.

⁷ M. Woźniak, *Literatura i film: Uwikłani w brzezinę*, <https://pisarze.pl/2013/09/23/maciej-wozniak-literatura-i-film-uwiklani-w-brzezine/> (dostęp 28.02.2024).

poświęconym *Brzezynie* autor przypisał Iwaszkiewiczowi rozumienie śmierci nie jako idei, ale jako fenomenu egzystencjalnego. W jego interpretacji w opowiadaniu twórcy ze Stawiska śmierć jest ściśle włączona w proces życia, nadaje życiu wartość. Badacz swoją interpretację oparł na Freudowskim modelu życia ludzkiego zdeterminowanego przez dwie siły – Erosa (pęd życia) i Tanatosa (pęd do śmierci). Eros jest gwarantem harmonii świata, a Tanatos przyczynia się do jej rozpadu. W *Brzezynie* zatem człowiek został ukazany jako „byt ku śmierci”⁸, ale siłą zbawczą ma Eros, ponieważ „przekształca życie w fenomen radosny”⁹. Wprawdzie u Iwaszkiewicza „przekształca świat w harmonijną całość”¹⁰, jednak sile życia sprzeciwia się śmierć (która zbiera swoje żniwo – Stanisław nie zostaje przecież uleczony, lecz umiera), co znacznie uwydatnia film Andrzeja Wajdy (w którym postaci kobiece – Barbara, Ola, Katarzyna, ale także Malina¹¹ – przynależą w gruncie rzeczy do domeny tanatycznej, a o losie bohaterów – Stanisława i Bolesława – nie decydują w równym stopniu Eros i Tanatos, bo następuje znamienne przesunięcie w stronę sprawczej mocy Tanatosa).

Zasadniczy wkład w rozpatrywanie istnienia ludzkiego w perspektywie śmierci wniosła filozofia egzystencjalna. Definiowanie życia ludzkiego jako „bycia-ku-śmierci” pojawiło się w filozoficznych dyskusjach o śmierci, w których kluczową rolę odegrali Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre i Karl Jaspers. To wraz z ekspansją egzystencjalizmu zaznaczyła się dominacja tematu śmierci w refleksji filozoficznej. Nastąpiło wówczas w antropologii filozoficznej przesunięcie zainteresowania na człowieka ujmowanego „z pozycji śmierci i wręcz na ostateczne wyjaśnienie, kim jest człowiek, poprzez tezę o spełnianiu się człowieka w śmierci. Śmierć uzyskuje pozycję pryncypium, wyjaśniającego życie, sens życia i bytowy obszar człowieka, a nawet los człowieka w jego »życiu po życiu«”¹². Według Heideggera śmierć jest istotnym składnikiem życia, wobec czego człowieka można określić jako „byt ku śmierci”. Śmierć nie jest wyłącznie kresem, ale samą istotą życia, a żyć znaczy umierać. Człowiek rodzi się

⁸ R. Przybylski, *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916–1938*, Warszawa 1970, s. 178.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem, s. 191.

¹¹ W filmie Wajdy bohaterka nosi imię Malina, u Iwaszkiewicza Malwina.

¹² M. Gogacz, *Filozoficzne ujęcie śmierci*, „Roczniki Filozoficzne” 1989–1990, z. 1, s. 223–237.

po to, aby umrzeć, choć w jakiś sposób może przewyciężyć przemijalność jednostkowego życia poprzez wkład w tworzenie kultury nadający temu życiu sens. Także Sartre definiował człowieka jako byt ku śmierci. Obaj, zakładając skończoność bytu ludzkiego, stali na antypodach chrześcijańskiej wizji świata, według której człowiek jest istnieniem ku wieczności.

Na gruncie XX-wiecznej filozofii egzystencjalnej przede wszystkim Karl Jaspers położył akcent na to, że w refleksji poświęconej człowiekowi nie można pominąć śmierci jako jej przedmiotu¹³. Filozof zdefiniował śmierć jako jedną z postaci sytuacji granicznych. Aby śmierć uznać za sytuację graniczną, musi być spełniony określony warunek: „Śmierć jako fakt obiektywny, dający się ująć w kategoriach czysto empirycznych np. opisu naukowego, nie jest sytuacją graniczną. Kluczowe znaczenie ma tutaj świadomość nieuchronności własnej śmierci, żywiona przez jednostkowego, konkretnego człowieka”¹⁴. Zdaniem Jaspersa: „Zachodzą jedynie dwa przypadki, w których doświadczamy śmierci nie jako faktu obiektywnego, ale jako sytuacji granicznej, pozwalającej doświadczyć metamorfozy. Są to »śmierć osoby najbliższej« lub »moja własna śmierć«”¹⁵. Śmierć bliskiego powoduje wstrząs egzystencjalny, pozwalający zrozumieć głębszy sens świata, w którym żyjemy. Świadomość nieuchronności własnej śmierci pomaga zrozumieć właściwą „egzystencji” hierarchię wartości. W filozofii Karla Jaspersa pojęcie śmierci jako sytuacji granicznej jest powiązane z przyjętym założeniem o skończoności bytu ludzkiego, sama zaś sytuacja śmierci jest okazją do refleksji nad postawami człowieka wobec niej.

Tematyka tanatologiczna, zwłaszcza przedstawienie śmierci jako doświadczenia prywatnego, wkraczanie w sferę intymnych przeżyć związanych ze stratą bliskiej osoby czy zagrożeniem śmiercią własną wynikającym z choroby, zawsze była wyzwaniem dla kina osadzonego w kulturze popularnej i w związku z tym uprzywilejowującego przedstawianie śmierci jako spektaklu. Podobnie jak niegdyś filozofia egzystencjalna kierująca uwagę człowieka ku śmierci, w perspektywie której objaśniano kondycję ludzką, tak twórcy kina sięgający po tematy uniwersalne – np. problem przemijalności i śmierci – dają świadectwo swej humanistycznej wrażliwości. Temat śmierci to „papierek

¹³ P.K. Szałek, *Karla Jaspersa koncepcja śmierci jako sytuacji granicznej*, „Analiza i Egzystencja” 2006, nr 3, s. 90.

¹⁴ Ibidem, s. 99.

¹⁵ Ibidem, s. 100.

lakmusowy sztuki, również sztuki filmowej. Ilekroć kino go dotyka, staje się więcej niż kinem. Pokaż mi nakręcone przez siebie sceny śmierci, a powiem ci, jakim jesteś filmowcem i – człowiekiem”¹⁶. Jednym z takich filmów definiujących artystę jest *Brzezina* Wajdy. To jeden z przykładów przełamania tabuizacji tematu śmierci, faktu cierpienia po stracie i „oszukiwania” śmierci w obliczu jej nieuchronności. Ukazuje modelowy przypadek doświadczenia śmierci jako sytuacji granicznej w jej dwu wariantach: śmierci osoby najbliższej jako faktu dokonanego (to przypadek Bolesława doświadczonego stratą żony Barbary) i nieuchronności śmierci własnej (to przypadek Stanisława w ostatnim stadium gruźlicy). Dialektyka śmierci Innego (do której nikt, nawet bliski, nie ma dostępu) i śmierci własnej (odslaniającej swe oblicze/-a konkretnemu „ja”) przekłada się na warianty samotności człowieka i odmienne sytuacje egzystencjalne. Determinują one charakter niepokoju – protagoniści *Brzeziny* Stanisław i Bolesław inaczej reagują na śmierć. Udawana euforia i błazenada Stanisława to pozorny triumf Erosa w obliczu nieuchronności żniwa Tanatosa. Udręka duchowa i smutek Bolesława po śmierci żony są formą choroby „na śmierć”. Stanisław to przypadek człowieka w krytycznej sytuacji życiowej, skazanego na przedwczesną śmierć. Bolesław doświadcza egzystencjalnej pustki po stracie, ale i cierpienia zranionej duszy przeżywającej męki niepewności (w związku z podejrzeniem żony o zdradę).

Czas umierania.

Oszukiwanie śmierci w obliczu jej nieuchronności (Stanisław)

Stanisław, który mimo podjętego leczenia w sanatorium dla gruźlików w szwajcarskim Davos nie wygrał walki z chorobą, z najwyższej położonej miejscowości w zachodniej Europie – rekomendowanej w jego przypadku – przyjeżdża do ojczyzny, na „niziny”, do oddalonej od cywilizacji leśniczówki swego brata Bolesława otoczonej brzezina i sosnowym lasem¹⁷. Sprowadzając swego bohatera z gór na niziny, już na wstępie Iwaszkiewicz dookreślił jego los – ma on przed sobą zgoła inną perspektywę niż młody Niemiec Hans Castorp

¹⁶ M. Hendrykowski, *Kilka refleksji na temat śmierci w sztuce*, w: *Strategie śmierci – formy umierania. Świadectwa literackie i kulturoznawcze*, red. W.J. Burszta, Warszawa 2004, s. 71.

¹⁷ Znaczenie natury w opowiadaniu Iwaszkiewicza zostało omówione w: B. Mytych-Forajter, *Organiczna całość w Brzezynie. Ekokrytyczna reinterpretacja opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2020, nr 8, s. 90–100.

z *Czarodziejskiej góry* (1924) Tomasa Manna przybywający do sanatorium w Davos. U niego zdiagnozowanie choroby skutkowało przedłużeniem pobytu w górskim ustroniu do siedmiu lat. W przypadku bohatera Manna miejsce, w którym czas płynie inaczej, i stan chorobowy stały się pretekstem do ukazania walki o duszę młodego Castorpa uwikłanego w relacje z Settembrinim i Naphtą, dwiema przeciwstawnymi osobowościami. Literacki kostium gruźlicy (metafora choroby) posłużył pisarzowi jako siła napędowa do stworzenia parabolicznego studium duchowości. Kuracja bohatera Manna daje mu szansę wyleczenia. Z kolei zamiana wertykalizmu (góry) na horyzontalizm (niziny) przesądza w *Brzezynie* o zbliżającym się końcu życia Stanisława.

Film Wajdy otwiera scena ostatniego etapu podróży Stanisława ze Szwajcarii dorożką po rozmokłej podczas wiosennych roztopów drodze wiodącej z najbliższej położonej wsi Sławska (w północnej Polsce) przed ganek skrytej w gąszczu drzew leśniczówki. Błotnista, pełna kałuż wiejska droga, łąki zalane wodą, podmokły teren ze sterczącymi wierzbami, składające się na krajobraz wiosennych roztopów skąpany w chłodnej poświacie, stanowią tło idealnie korespondujące ze zmęczeniem malującym się na pobludłej twarzy Stanisława odczuwającego trudy podróży trwającej dwa dni i dwie noce. Inicjalna sekwencja filmu akcentuje nierozzerwalny spłot losu człowieka z przyrodą. Pejzaż z wierzbami przydaje *a priori* tej podróży charakteru symbolicznej drogi do kresu – wierzba jako drzewo związane z wodą „od dawna było symbolem kwitnącego życia” (w tradycji chrześcijańskiej), ale też życia szczególnego, bo „nie wydającego żadnych owoców, życia w cieniu śmierci”¹⁸. W tradycji antycznej wierzbę wręcz „uważano za drzewo nagrobne, drzewo rosnące u zejść do świata podziemnego, za atrybut bóstw związanych ze śmiercią...”, w kulturze polskiej wierzby płaczące symbolizują „smutek, zmartwienie, żałobę, opłakiwanie zmarłych”¹⁹. Od pierwszych kadrów filmu na los Stanisława sugestywnie wskazuje więc także pejzaż u kresu jego ostatniej podróży.

W filmie Wajdy od początku znana jest sytuacja egzystencjalna Stanisława – wobec braku pomyslnego rokowania w chorobie opuścił sanatorium, by umrzeć w domu brata. Na gruncie filozofii egzystencjalnej śmierć jednostki

¹⁸ M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 262.

¹⁹ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 460.

jest kresem, „w świetle którego nasze życie zyskuje lub traci na znaczeniu”²⁰. Ostatni etap życia Stanisława u progu śmierci zostanie dookreślony przez dokonany przez niego wybór formy samorealizacji. Wskazuje na nią już symbolika rekwizytów, jakimi posłużył się Wajda w scenie – rozgrywającej się na ganku leśniczówki – pierwszego po latach spotkania Stanisława z bratem (którego zrazu nie poznaje) i jego córeczką Olą. Dziewczynka, o jasnej karnacji i włosach w chłodnym odcieniu blondy, ma wówczas na sobie kontrastującą z jej cerą czarną sukienkę – znak trwającej w domu żałoby (w przeciwieństwie do „bledziutkiej sukienki” Oli z opowiadania), a w rękę trzyma lalkę o zniszczonej, bladej, porcelanowej twarzy z czarną dziurą w policzku. W opowiadaniu została ona scharakteryzowana zaledwie dwoma enigmatycznymi epitetami – „oskubana” i „straszna”²¹; w filmie, gdy bierze ją do rąk Staś (il. 1), jej porcelanowa twarz uszkodzona na policzku, jakby napiętnowana znakami rozkładu, koresponduje z jego twarzą podobną do oblicza kłowna (nienaturalna bledość, grymas wymuszonego sztucznego uśmiechu odsłaniającego zęby i czerwone dziąsła). To wizualne zestawienie zdaje się antycypować dopełnienie jego losu – zapowiada podzielenie losu matki Oli spoczywającej od roku w mogile pośród brzoź.

„Nieczuły stryjcio” Staś, który zapomniał nawet przywieźć bratanicy inną lalkę ze Szwajcarii, daje dziewczynce pomarańczę. Gdy Ola usiłuje nadgryźć owoc, Bolesław go jej odbiera i odprawia ją na spacer, zwracając się do niej tak, jakby wydawał komendę psu. Owoc pomarańczy wręczany w darze zwykle ma zapewniać pomyślność i szczęście. W filmie pełni funkcję przechodniego rekwizytu – nikt nie zdąży skosztować soczystej pomarańczy. Ale w momencie przekazania jej w charakterze podarunku jest atrybutem Stanisława kojarzonym z tym, co egzotyczne (wszak przywiezionym ze Szwajcarii) i co mobilizuje energię życiową (kulistym kształtem i pomarańczową barwą przypomina przecież życiodajne słońce). Pomarańcza funkcjonuje też w filmie w charakterze atrybutu smakosza życia wbrew diagnozie o rychłej śmierci i symbolu otwarcia na zmysłowe przyjemności.

Stanisław zatem, choć wie, że jego życie dobiega kresu, to w obliczu zbliżającej się śmierci odwoła się do sensualności – zmysłowego doświadczenia poprzez sztukę (tę funkcję spełni muzyka – skoczne melodie wygrywane

²⁰ P.K. Szalek, *Karla Jaspersa...*, op. cit., s. 90.

²¹ J. Iwaszkiewicz, *Brzezina i inne opowiadania*, Warszawa 2022, s. 63.



Il. 1. Korespondencja twarzy – Stanisława i lalki Oli – obojga naznaczonych znamionami śmierci. Kadr z filmu *Brzezina* Andrzeja Wajdy (1970)

na wypożyczonym fortepianie), przez naturę (zabawy w plenerze, znoszenie granicy – przez otwarte okno – między wnętrzem a zewnątrz, czerpanie życiodajnych soków – np. z brzozy, wycieczka rowerowa nad jezioro, sceny zmysłowego kuszenia nad wodą) i cielesne przyjemności (erotyzm, który pozwala dać ułudę „przekształcenia życia w fenomen radosny”²²).

Staś, znalazłszy się w określonej sytuacji egzystencjalnej (wobec nieuchronności śmierci), sam kształtuje okoliczności własnego życia, tego czasu, który mu jeszcze pozostał. W myśl koncepcji Karla Jaspersa świadomość „nieuchronności kresu może wyzwolić w człowieku potrzebę pełnej realizacji własnego życia”²³. Możliwe są różne reakcje na zbliżającą się śmierć, przybierające skrajne formy – postać całkowitej negacji świata empirycznego bądź jego bezgraniczna afirmacja²⁴. Pierwsza może przybrać kształt pocieszenia „urojeniami o innym, pozaświatowym życiu”²⁵ bądź ucieczki w nihilizm, będący wyrazem ostatecznego zwątpienia i rozpacz, wynikający z przeświadczenia o bezsensowności jakiegokolwiek działania. Druga postawa – afirmacji – może

²² R. Przybylski, *Eros...*, op. cit., s. 191.

²³ P.K. Szalek, *Karla Jaspersa...*, op. cit., s. 100.

²⁴ Ibidem, s. 102.

²⁵ K. Jaspers, *Philosophie*, s. 204, cyt. za: P.K. Szalek, *Karla Jaspersa...*, op. cit., s. 102.

przybrać formę bezgranicznej woli życia i okiełznania lęku przed śmiercią motywowanych przeświadczeniem o fałszywym rozpoznaniu fenomenu śmierci. Chodzi o uświadomienie sobie, że w istocie: „kiedy jestem, wówczas nie ma mojej śmierci, kiedy zaś następuje moja śmierć, wówczas mnie nie ma; dlatego też moja śmierć zupełnie mnie nie dotyczy”²⁶. Dla Jaspersa nie tyle lęk „empiryczny” (obawa przed niebytem i związana z nim absolutyzacja istnienia empirycznego), ile „egzystencjalny” (obawa przed unicestwieniem jakiegokolwiek postaci bytu) wywołuje potrzebę poszukiwania jakiegoś fundamentu „egzystencji” i pokonania lęku empirycznego – np. odnalezienia spokoju w obliczu śmierci, spełnienia siebie w rzeczywistości „tu i teraz”. Jaspers twierdził, że śmierć przez swoją nieuchronność, będąc przyczyną lęku, może „zostać przetworzona w postawę męstwa, w poczucie bezpieczeństwa w śmierci”²⁷. Ludzkie życie nabiera innego wymiaru w perspektywie nieuchronności śmierci – „moc śmierci może się ujawnić wyłącznie wtedy, gdy z jednej strony człowiek będzie wciąż żył pełnią życia, a z drugiej wyraźnie zdawał sobie sprawę z nadchodzącego kresu”²⁸.

W przypadku Stanisława z *Brzeziny*, który znalazł się właśnie w takiej sytuacji egzystencjalnej, jego postawa wobec świadomości własnej śmierci jest pozbawiona wszelkiej emfazy – sens swojego „tu i teraz” dostrzega w realizacji tego, z czego musiał zrezygnować podczas kuracji w Davos, w zespoleniu z naturą, w namiastkach zmysłowej ekstazy, w zasmakowaniu młodości w ostatnich chwilach życia. Stanisław wypełnia więc swoje „tu i teraz” różnymi formami aktywności. Chcąc zaspokoić swoje artystyczne pasje, ponownie sprowadza do leśniczówki fortepian sprzedany przez brata. Wynajmuje go w Sławsku od młodej kobiety umierającej na suchoty. Gdy gra przy jej łóżku, mimowolnie uruchamia metronom zaczynający odmierzać czas upływający do śmierci obojga. Jego świadomość kresu kontrastuje z naiwnością kobiety żyjącej złudzeniem powrotu do życia jesienią. Opuszczając izbę cierpiącej na suchoty, Stanisław na stronie wypowiada znamienne słowa: „Ma czego ryć. Na jesieni i tak ten fortepian nie będzie już jej potrzebny, jak i mnie”. Te, brzmiące jak wyrok, słowa są „smutną konstatacją człowieka, który przeżywa

²⁶ Ibidem.

²⁷ P.K. Szalek, *Karla Jaspersa...*, op. cit., s. 104.

²⁸ Ibidem, s. 105.

fortepian niczym pałeczkę w sztafecie umierających²⁹. Z czasem sam znajdzie się w położeniu kobiety (fortepian opuści jego izbę, a jego życie dobiegnie kresu). Na stanie ekscytacji wynikającej ze sprowadzenia do leśniczówki instrumentu (Stanisław podniecony tym faktem nawet stepuje) kładzie się cieniem śmierć – zapowiadają ją widok okna zakładu pogrzebowego mijanego przez bryczkę wiozącą Stanisława przez wieś, tudzież wychylenia metronomu podające tempo granego przez bohatera utworu muzycznego, ale i sugerującego upływ czasu. Melodie, które będzie wygrywać na fortepianie – skoczne czy bardziej melancholijne – irytują Bolesława, który nie ukrywa, że sprawiają mu przykrość, zakłócają ciszę w domu żałoby. Ale muzyka dla Stanisława jest kwintesencją tego, czego nie zaznał w realnym życiu, koresponduje z nostalgią za tym, co bezpowrotnie utracone. Gdy po raz pierwszy w leśniczówce uderza w klawisze fortepianu, opisuje bratu stan swoich doznań związanych z muzyką: „Wywołuje przede mną świat, do którego już nigdy nie wrócę, którego nigdy naprawdę nie zaznałem. Przez okno mojego pokoju w sanatorium widziałem rzeczy, które mogłyby być piękne, gdyby były w zasięgu mojej ręki. Ale ja ich nigdy nie dotknąłem i nigdy nie dotknę. Coś jak z kruchego lodu, szkła...”³⁰. Zaraz potem oznajmia bratu, że stan polepszenia samopoczucia, który występuje w ostatnim stadium jego choroby, właśnie mija i że przyjechał do niego, by umrzeć. Podobnie rekompensacyjną funkcję ma jego aktywność fizyczna – stanowi namiastkę sportu, którego nie dane mu było uprawiać. Najpierw zapowiada, że będzie jeździł konno (ale nie dosiadzie konia brata – Łacha), potem ćwiczy grę w tenisa na podwórku i trafia piłeczką w gnojówkę (z której wydobywa i zwraca mu ją młoda chłopka porządkująca stajnię), wreszcie wsiada na znaleziony w stajni rower i zaprasza na przejażdżkę do-rodną dziewczuchę, a ich jazda w tandemie po posesji kończy się wywrotką. Ten moment wyznacza początek jego znajomości z Maliną. Podczas tej wspólnej przejażdżki Stanisław słabnie. Odtąd wszelki wysiłek fizyczny kończy się postępującym osłabieniem jego sił witalnych. Trzecim obszarem doznań, które nie były mu dane w związku z chorobą, jest erotyka. To, z czego był wykluczony w murach sanatorium, znajdzie w ramionach prostej chłopki Maliny. Opowiadanie Iwaszkiewicza wpisywało się w utrwaloną w kulturze

²⁹ M. Woźniak, *Literatura...*, op. cit., s. 2.

³⁰ Cyt. za: ścieżką dźwiękową filmu. Wszystkie cytaty z filmu podawane w tekście ujęte są w cudzysłów; w przypadku opowiadania podawane z numerami stron.

słowa mitologię gruźlicy, zgodnie z którą atak choroby był zazwyczaj skutkiem lub objawem jakiegoś namiętnego uczucia³¹. Gruźlica była pojmowana jako „choroba namiętności” – początkowo uważano, że „gruźlik to ktoś trawiony ogniem, który prowadzi do rozpadu ciała”³², później gruźlica w takim samym stopniu uważana była „za chorobę stłumienia”³³. W filmie *Wajdy* też powiązana jest ze sferą zmysłowości, która ma swój udział w śmierci.

Uwikłaniu obu braci w relację z Maliną początek daje pewien epizod – konieczność opatrzenia ręki jej brata, który zapewne zranił się podczas wyrębu lasu. Wszystko dzieje się wieczorem. Choć to chwila, która na moment zbliża braci, to ogień lampy naftowej oświetlającej twarz Maliny funkcjonuje w tej scenie niczym ogień rozpalający namiętność, która z czasem ponownie ich poróżni. Pierwsza wymiana spojrzeń pomiędzy Stanisławem i Maliną ma miejsce podczas wycieczki rowerowej na łące nad stawem. W tej scenie uwodzenia-kuszenia Stanisław tuli do siebie Olę niczym szmacianą lalkę, a Malina trzyma w ręce polny kwiat. Bezpośrednio po scenie nad stawem następuje scena rozgrywająca się w brzezynie, w której Janek, brat Maliny, mówi Stanisławowi o tym, że ten się jej podoba, ale że „chodzi” do niej Michał i będzie się z nią żenić, więc mogą się spotykać, byle Michał o tym nie wiedział. Ta relacja od początku jest naznaczona kłamstwem i śmiercią (wszak pogłoska głosi, że Michał zabił człowieka w lesie). Do pierwszego zbliżenia Stanisława i Maliny dochodzi w brzezynie przy grobie Barbary, zaraz po tym, jak Staś, porażony słowami Oli sugerującymi zdradę jej matki, poszukuje tam Bolesława (il. 2). Malina zjawia się nagle, staje za nim, kładąc rękę na jego ramieniu, wygląda przy tym jak demoniczna leśna rusalka o bosych stopach. Ich namiętne uściski na ziemi, w chłodnym lesie o zmierzchu, wyraźnie wyczerpują Stanisława.

Stanisław od przyjazdu do leśniczówki, choć wydaje się oswojony z myślą o własnej śmierci, silnie przeżywa konfrontację ze swoją fizycznością, obserwując słabnące ciało. Od pierwszych kadrów filmu postęp choroby maluje się na jego twarzy (nienaturalnie bladej). Po tym, jak niemal traci oddech i opada z sił, Stanisław zostaje położony w łóżku, a jego stan właściwie nie daje już

³¹ S. Sontag, *Choroba jako metafora* [fragmenty], s. 213, <https://www.scribd.com/doc/91984343/Susan-Sontag-Choroba-Jako-Metafora> (dostęp 29.02.2024); zob. też S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, Kraków 2016.

³² Ibidem, s. 212.

³³ Ibidem, s. 213.



Il. 2. Pierwsze zbliżenie Stanisława i Maliny przy mogile Barbary. Kadr z filmu *Brzezina* Andrzeja Wajdy (1970)

nadziei na polepszenie. Scena ta została zakomponowana jako czuwanie przy umierającym. Biorą w niej udział trzy postaci kobiece – gospodyni Katarzyna w czarnym stroju zaciemnia okno, zasłaniając je czarną storą, a przy łóżku czuwa mała Ola w swej czarnej sukience. Cięcie montażowe łączy tę scenę z postacią Maliny, która kosi podmokłą łąkę pełną rozkwitłych kaczeńców. Dziewczyna ma swój udział w życiu-ku-śmierci Stanisława. Stojąc w wodzie i ścinając kosą kaczeńce, jawi się jako siła sprawcza, symbolicznie odpowiada Śmierci zbierającej swoje żniwo. Wcześniej Stanisław jedynie przymierzał się do śmierci – taką funkcję pełniła scena, w której, po ćwiczeniu stepowania na mostku, pochyła się nad taflą strumienia, w której widzi najpierw zniekształcone, a potem rozmywające się własne oblicze. Choć stan pogorszenia jego zdrowia nie oznacza jeszcze definitywnego odejścia, to został powiązany z obrazami, które je zapowiadają – Maliną czerpiącą wodę ze studni i wywiezieniem wypożyczonego fortepianu po śmierci jego właścicielki. Za Gastonem Bachelardem i jego koncepcją wyobraźni poetyckiej, interpretowanej przez pryzmat żywiołów, można uznać, że woda jest „materialnym podłożem śmierci” i prawdziwą materią śmierci *par excellence* kobiecej³⁴ –

³⁴ G. Bachelard, *Woda i marzenia*, przeł. A. Tatarkiewicz, w: idem, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. A. Tatarkiewicz, H. Chudak, Warszawa 1975, s. 153; zob. też R. Koschany, *Andrzeja Wajdy metoda (nie)wiernej adaptacji – od „Brzeziny” do „Tataraku”*, w: *Rejony*

w tym przypadku antycypuje udział w niej kobiety. Transport fortepianu na furmance przez las przypomina kondukt żałobny i stanowi nawiązanie do wypowiedzi Stanisława wypożyczającego fortepian, mówiącej, że na jesieni nie będzie już mu potrzebny (losy jego i niedoszłej pianistki spinają się klamrą na wiosnę). Przed ostatecznym rozwiązaniem, jakim jest śmierć, przychodzi stan polepszenia samopoczucia, w którym gruźlik powstaje z łoża, aby nasycić się pięknem budzącej się do życia zieleni. Wówczas prosi brata, by pochował go w brzezynie obok Basi i pozostawia mu swoisty testament – siebie w swoim sąsiedztwie i przyzwolenie na to, by nie wzbraniał sobie Maliny po jego śmierci. Po raz ostatni Stanisław udaje się nad staw otoczony brzezina i najpierw spija z rurki umieszczonej w pniu drzewa brzozy sok znany z działania prozdrowotnego, a potem oddaje się porywom uniesienia w ramionach Maliny, która właśnie – niczym rusalka – wyłoniła się ze stawu. To wówczas mówi jej: „Nie chcę tak młodo umierać”. Poryw namiętności i intymne uściski przy pniu brzozy prowadzą do fizycznego osłabienia schorowanego mężczyzny. Scena ta stanowi bezpośrednią zapowiedź jego śmierci.

Tym, co – w myśl koncepcji Jaspersa – potęguje doświadczenie granicznego charakteru śmierci, jest fakt, że „jest sprawą absolutnie osobistą [...] szczególnie indywidualną”³⁵. Każdy umiera w samotności. Iwaszkiewicz pominął opis konania suchotnika, przesuwając akcent z cielesności na egzystencjalny wymiar śmierci. Ta funkcjonuje jako fakt, który rozwiązuje życiowe problemy Bolesława. Zapowiada ją pieśń Malwiny o „trzech zamknieniach” i odczucie zbliżającego się kresu: „I pierwszy raz uczułem całym jestestwem śmierć w sobie. Było tak, jakby wszystko, czym był [...] odchodziło powoli, i zostawała straszna nicność”³⁶. Wajda odchodzenie gruźlika w kwiecie wieku powiązał z bujnym rozkwitem natury przebudzonej wiosną do życia, co potęguje absurdalność tej sytuacji. Stanisław umiera tak, jakby na powrót doznawał olśnienia brzezina, wypływając z pokoju, w którym leży na łóżku, niejako na zewnątrz i łącząc się z naturą (il. 3). Powstaje wrażenie, jakoby umierając, znalazł się poza wnętrzem domu, wśród brzozy, gdzie zostanie pochowany. Opada na poduszki i oddaje

twórczej zmiany. Tekst. Adaptacja. Medialna re-kreacja, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, K. Gołas-Dąbrowska, Warszawa 2019, s. 66.

³⁵ M. Janiak, *Śmierć jako sytuacja graniczna w filozofii Jaspersa i Kierkegaarda*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2014, nr 20, s. 116.

³⁶ J. Iwaszkiewicz, *Brzezina...*, op. cit., s. 120.



Il. 3. Trzecie zamknięcie. Śmierć Stanisława – olśnienie brzeziną. Kadr z filmu *Brzezina* Andrzeja Wajdy (1970)

ostatnie tchnienie. Jego doświadczenie kresu zostało powiązane z afirmacją natury, a kiedy następuje, jego śmierć stawia innych (Bolesława, Olę) wobec sytuacji granicznej w rozumieniu śmierci bliskiego.

Czas żałoby. Choroba zranionej duszy (Bolesław)

Andrzej Wajda zmodyfikował, zawartą w pierwowzorze literackim, refleksję nad kruchością istnienia, przemijaniem i kresem życia. Ma w tym udział zabieg przypisania większej wagi, niż to miało miejsce w opowiadaniu, postaci Bolesława. W swoim filmie dokonał on „znaczącego przesunięcia kategoryzującego w planie »ważności« głównych bohaterów. To nie Stanisław (tak jak w literackim pierwowzorze) jest na pierwszym planie, ale jego brat. Bolesław zdaje się o wiele silniej od umierającego Stasia przeżywać targające nim skrajne uczucia miłości i śmierci”³⁷. Na jego życiu położyła się cieniem śmierć osoby najbliższej – żony Barbary. Po tej stracie utracił całą radość życia, pogrążył się w smutku i melancholii. Łatwo ulega irytacji – drażni go spontaniczność i euforia śmiertelnie chorego na gruźlicę brata, rozdrażnienie powoduje witalizm hożej Maliny. Wpada w skrajne emocje – poszukuje ciszy i samotności (medytując w swoim pokoju czy odwiedzając grób

³⁷ A. Drobina-Sawicka, *Brzezina...*, op. cit., s. 303.

Barbary), ale musi też wykrzyknąć swój ból (przed Stanisławem i Olą) czy odreagować traumę (na innej kobiecie – Malinie). Bolesław doświadczył już sytuacji granicznej w Jaspersowskim znaczeniu tego przeżycia tj., gdy: „Nagły brak, wyłom [...] pozbawia nas poczucia bezpieczeństwa. Nasze życie zostaje pozbawione elementu, który wydawał się trwały. Pojawia się więc pustka”³⁸. Poczucie straty ujawnia się też w doświadczeniu jednostkowym w postaci „wstrząsu egzystencjalnego”³⁹. Ten stan emocjonalny Bolesława objawia się w jego wybuchowym, skierowanym do Stanisława, monologu, który w istocie jest krzykiem rozpacz.

Impuls do zwierzenia stanowi posądzenie brata o przekroczenie granicy intymności – poczucie, że był podpatrywany. Bolesław mówi o swojej potrzebie i prawie do samotności, o tym (powołując się na matkę), że „nie można wchodzić do duszy drugiego człowieka w buciorach”. To właśnie w tym kontekście po raz pierwszy opowiada bratu o Basi, której ten nie miał okazji poznać. O tym, że może on odnieść wrażenie na podstawie zdjęć, że nie była bardzo ładna, ale była dobrym człowiekiem i było im razem bardzo dobrze. O tym, jak mogłaby być szczęśliwa, widząc wiosnę, która właśnie się zaczyna. O jej chorobie i śmierci, która przyszła wraz z wiosennymi roztopami. O jej pochówku w brzezinach, które tak lubiła. I wreszcie o tym, że to, iż pozostała w brzezinach, jest chyba lepsze dla niej i dla niego (il. 4).

Wstrząs, którego doświadczył wraz ze stratą Basi, pozwala mu uchwycić głębszy sens ich więzi w życiu minionym i obecnie. W refleksji Jaspersa nad życiem po stracie osoby najbliższej przewija się myśl, że owa strata „uwydatnia charakter więzi, w jakiej z ową osobą pozostawaliśmy. Co więcej pokazuje, że poczucie owej więzi jest wciąż obecne, mimo fizycznego braku jednego z jej członków”⁴⁰. Bolesław mówi o sobie, że chyba nie jest wierzący i nie umie się modlić, ale gdy idzie na jej mogiłę, to po prostu czuje, że ona jest tam gdzieś w tych brzożach. Bólowi po stracie Basi towarzyszy też poczucie winy. Bolesław wyrzuca sobie, że za jej życia nie był w stosunku do niej w porządku i dopuszczał się zrad, ulegając fizycznej żądzy. Gdy zachorowała, zrozumiał, że jest dla niego najważniejsza, ale opamiętanie przyszło zbyt późno. A kiedy umarła, pojął, że jest jej coś winien i że „chciałby to, że nie był wobec niej

³⁸ P.K. Szałek, *Karla Jaspersa...*, op. cit., s. 100.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem.



Il. 4. Mogiła Barbary (z jej podobizną na brzoźowym krzyżu). Kadr z filmu *Brzezina* Andrzeja Wajdy (1970)

w porządku, jakoś odrobić”, ale było już za późno. Jego ból wynika tyleż ze straty, ile z poczucia winy. W przypadku doświadczenia sytuacji granicznej, jaką jest śmierć, ważnym komponentem opisu jest refleksja nad samotnością. Człowiek zawsze pozostaje samotny wobec śmierci – kiedy zbliża się jego własna, samotność wynika z tego, że innym przypada wyłącznie rola postronnych obserwatorów, z kolei gdy doświadcza straty osoby najbliższej, towarzyszące mu poczucie osamotnienia wynika z uświadomienia sobie charakteru więzi, która została przerwana. Stąd „osamotnienie spowodowane stratą osoby ukochanej nie jest tożsame z samotnością kogoś, kto nigdy nie doświadczył bliskości drugiej osoby. Paradoksalnie zatem owo osamotnienie po stracie chroni nas przed absolutną samotnością, gdyż uświadamiamy sobie rzeczywistą wartość komunikacji z drugą osobą”⁴¹. Pełne pasji wyznanie Bolesława wobec Stanisława unaocznia skrajnie odmienne sytuacje egzystencjalne, w jakich się znaleźli, rozbieżność doświadczenia i samotność każdego z nich. Te dwa oblicza samotności wobec śmierci znalazły odzwierciedlenie w kompozycji kadrów budujących klimat tej sceny – bracia ustawieni są w niej plecami do siebie i zwróceniu twarzami w przeciwne strony. Emocjonalność

⁴¹ Por. K. Jaspers, *Wybór pism: Sytuacje graniczne*, przeł. A. Staniewska, w: R. Rudziński, *Jaspers*, Warszawa 1978, s. 201; zob. też P.K. Szalek, *Karla Jaspersa...*, op. cit., s. 101.

Bolesława kontrastuje z pragmatyzmem Stanisława. Bolesław uprzedza słowa brata, domyślając się, że chciałby mu poradzić, by ze względu na małe dziecko związał się z jakąś kobietą. Sama myśl o tym budzi w Bolesławie niesmak. Jego przystanie na samotność jest rodzajem ekspiacji za popełnione winy, odrzuceniem zwierzęcej chuci, której niegdyś ulegał. Próbuje wykrzyczeć swą niechęć do bab, które mogłyby zająć puste miejsce po Basi: „A ty wiesz, jak mnie każda baba, która tu chodzi, mierzi, drażni, że to ona tu chodzi, ona żyje, ona patrzy na te wysokie brzozy, na ten las, na to wszystko...” i dodaje: „Co ty z tego możesz zrozumieć...”.

Jego sytuacja egzystencjalna po stracie ulega zmianie w następstwie epizodu, który wprowadza cięń podejrzenia wobec żony o zdradę, jakiej być może dopuściła się z Michałem (przyszłym mężem Maliny), i oznacza w efekcie znalezienie się w sytuacji przeniesienia winy. Enigmatyczne słowa, które w opowiadaniu Iwaszkiewicza wypowiada Ola niesiona na rękach przez Stanisława po tym, jak wspólnie wysłuchali w domu Malwiny pięknej gry Michała na harmonii: „Ja tak kocham Michała... I mama... I mama...”⁴², w filmie *Wajdy* nabierają kluczowego znaczenia brzemiennego w konsekwencje. Podśluchane przez Bolesława (ukrytego za drzewem) stają się zarzewiem nowej traumy, jeszcze bardziej dojmującej straty wynikającej z utraty zaufania, z niepewności i zachwiania wiary w żonę. Tego samego wieczora po raz pierwszy zasiądzie on przy fortepianie, a profesjonalnie zagrany wówczas pełen dramatyizmu fragment utworu kontrastuje wyraźnie z klimatem kompozycji wygrywanych przez Stasia. Niedługo potem, nocą, Bolesław przesłuchuje córkę w sprawie Basi. Scena ta ma przebieg niezwykle dramatyczny, oddaje skrajność emocji, nad którymi bohater nie jest w stanie zapanować – jego czułość przeplata się ze złością, próba przekupstwa Oli cukierkiem zamienia się w chęć wymuszenia zeznań siłą. Bolesław dopuszcza się wobec niej przemocy – psychicznej i fizycznej – potrząsa nią niczym szmacianą lalką, by skłonić dziewczynkę do opowiedzenia, co działo się w ich domu pod jego nieobecność. Skumulowane w nim ambiwalentne emocje – miłości i nienawiści – pod wpływem doznanego wstrząsu przenosi z żony na córkę, wyładowując na niej swój stres. Usiłuje zmusić ją, by objęła go rączkami, ale te opadają. Na przemian przytula ją i potrząsa jej kruchym ciałkiem. W kulminacyjnym momencie furii wykrzykuje: „Taka sama będziesz dziwka”, obarczając córkę winą matki, po czym

⁴² J. Iwaszkiewicz, *Brzezina...*, op. cit., s. 89.

uspokaja się i dodaje: „Pójdziemy jutro do mamusi. Przeprósimy mamusię”. Dramatyczna nocna rozmowa Bolesława z Olą dobiega przez ścianę do uszu Stasia, który najpierw usiłuje zagłuszyć ją grą na fortepianie, a w końcu, nie mogąc znieść tej sytuacji, zatyka sobie uszy. Wraz z cieniem podejrzenia, jaki padł na Barbarę, runęło przekonanie Bolesława o udanym związku, fundament, który był podstawą jego poczucia winy. Odtąd winę lokuje gdzie indziej – w kobietach.

W tym epizodzie ma źródło postrzeżenie przez Bolesława Maliny, która stanie się obiektem odreagowania win (własnej i żony). Zaczyna on obciążać kobiety winą, widząc w nich siłę niszczącą harmonię świata. Gdy pewnego wieczoru przychodzi do domu Maliny po Olę, staje się świadkiem tego, jak Michał, którego uważał za rywala, opowiada dziewczynce bajkę o gospodarzu, jego złej żonie i ciemnej głębokiej studni, w której siedział Zły. W opowieści Michała gospodarz topi żonę w studni podczas niedzielного spaceru, a sam, jak gdyby nigdy nic, wraca do domu. W ludowej bajce to cel uświęca środki, a o winie kobiety przesądza przekonanie mężczyzny. Podczas gwałtownej burzy Bolesław wytyka bratu jego schadzki z Maliną i usiłuje zasiać w nim niepokój w związku z jej niewiernością. Widzi w niej dziwkę, która swoimi wdziękami obdarza zarówno suchotnika Stasia, jak i rośłego drwala Michała. Opowiada bratu o tym, jak siedząc na sośnie, podpatrzył ich w domu, gdy zapalili lampę – ból i poruszenie, z jakim o tym mówi, pokazują wyraźnie, że ta historia tyczy tyleż Stanisława, co jego samego. Sytuację egzystencjalną Bolesława określa nie tyle niepokój związany ze spodziewaną śmiercią brata, ile ból i gniew wynikające z faktu, że życie (możliwa zdrada) i śmierć Barbary kładą się cieniem na jego codzienności. Stan wewnętrzny bohatera to eksplodująca mieszanina sprzeczności – znajdzie ona wyraz w ambiwalencji zwierzęcego pożądania i wzdargy wobec Maliny. To rozchwianie emocji ilustruje scena, w której Bolesław odnajduje Malinę koszącą na podmokłej łące kaczeńce i informuje ją o pogorszeniu się stanu zdrowia brata, złośliwie zaznaczając, że został jej już tylko Michał. Potem mocuje się z Maliną wspartą na kosie, wytrąca ją z jej rąk, a gdy dziewczyna ucieka, biegnąc po rozmokłej łące, dopada ją, przewraca do wody i całuje, dając upust zwierzęcym impulsom, a po rozbudzeniu jej zmysłów porzuca, zostawiając upokorzoną. Jeśli w przypadku Stanisława jej kosa ścinająca kaczeńce symbolizowała rychłą śmierć jako skutek folgowania niepohamowanej namiętności, to w scenie z Bolesławem – w której zostaje wyrwana z rąk Maliny – symbolizuje walkę

o wyzwolenie spod jarzma Erosa, który w tym przypadku nie stanowi siły przeciwstawnej Tanatosa, lecz potęgę otwierającą na unicestwienie i śmierć. Nie tylko w filmie Wajdy, lecz i w opowiadaniu Iwaszkiewicza jedynie „z pozoru Stanisław w kontakcie z Maliną odkrywa pełnię witalizmu, miłość do Maliny naznaczona jest bowiem śmiercią”⁴³. W opowiadaniu to Stanisław: „Powoli pojął, że kobieta, która z nim chodziła po mrocznych ścieżkach lasu, składa się z samego kłamstwa”⁴⁴, ale w filmie Wajdy to Bolesław wysnuwa z tego faktu wnioski. Po raz drugi prowokuje, a potem ujarzmia swoje zwierzęce pożądanie wobec Maliny we własnej izbie, gdy wieczorem wzywa ją do siebie. Malina biernie poddaje się woli gospodarza i kładzie na łóżku, rozchylając nogi, ale do fizycznego obcowania nie dochodzi. Bolesław tłumi zwierzęcą chuć i wyrzuca Malinę z pokoju, co w planie symbolicznym oznacza wyzwalanie się z oków śmierci. I w tym przypadku odprawienie jej zostaje przez Malinę odebrane jako upokorzenie, ale dla Bolesława jest sposobem na wychodzenie ze stanu „zarażenia śmiercią”.

Iwaszkiewicz zinterpretował śmierć jako dopełnienie cyklu życia (Stanisława) i zaczyn odrodzenia (Bolesława). Wydzźwięk finalnych partii filmu Wajdy nie jest równie optymistyczny. W scenie mycia trupa Stasia Wajda nadbudował nad drastycznymi, wręcz naturalistycznymi aspektami tego obrządku jego symbolikę. Ceremoniałowi przygotowania do pochówku towarzyszy wieczorne czuwanie przy świecach i odprawianie modlitw Anioł Pański oraz Zdrowaś Mario. Odbywa się on w atmosferze zmierzchu zalewającego izbę, rozświetlaną jedynie świecami żałobnic, ale przy otwartych oknach z widokiem na kwitnącą jabłonkę. Do starych kobiet w czerni, myjących ciało zmarłego, chce dołączyć Malina ze świecą. Najpierw zdejmuje chustę okrywającą twarz nieboszczyka i na jej widok – bladej, z chustką podwiązującą rozchyloną szczękę – wydaje krzyk (il. 5). Kiedy przystępuje do mycia ciała, zostaje wyrzucona z izby przez Bolesława. Cięcie montażowe przenosi widzów do kompozycji „żywych obrazów” przedstawiających dwie kobiety siedzące na drewnianej osłonie studni – do trzymającej wiadro Maliny ubranej w pasiastą zapaskę i białą bluzkę dołącza Katarzyna w żałobnej czerni i siada poniżej, po czym Malina odchodzi, a Katarzyna pozostaje. Stylistycznie jest

⁴³ M. Całbecki, *Kurpiowskie Eleusis. O bohaterach „Brzeziny” Jarosława Iwaszkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2017, nr 4, s. 9.

⁴⁴ J. Iwaszkiewicz, *Brzezina...*, op. cit., s. 99.



Il. 5. Oblicze śmierci. Kadr z filmu *Brzezina* Andrzeja Wajdy (1970)

to nawiązanie do jednego z tematów malarskich Jacka Malczewskiego – cyklu z motywem „zatrutej studni”. Symbolika tej sceny z jednej strony wiąże się z faktem, że studnie interpretowano (ze względu na znajdującą się w głębi wodę) jako drogę prowadzącą w dół, w ciemność, do krainy zmarłych, poza granice ludzkiego świata i że odgrywały one istotną rolę „w momentach przejścia w życie człowieka”⁴⁵. Z drugiej strony wskazuje na kobietę jako centralną figurę kojarzoną ze Śmiercią.

Wajda w *Brzezynie* odwołał się do pewnego stylu obrazowania charakterystycznego dla malarstwa Malczewskiego – „do narzuconej przezeń wizji wszech-współobecnej Śmierci”⁴⁶. W Wajdowskiej kompozycji zatrutej studni, stanowiącej alegoryczny komentarz do sceny mycia trupa gruźlika, można dostrzec inspiracje płótnami *Zatruta studnia z chimera* z 1905 roku (ze względu na postać Maliny), a zwłaszcza *Zatruta studnia V* z roku 1906 (za sprawą Katarzyny). Strażniczki studni, z których starsza ubrana jest w żałobny strój, podobnie jak na obrazach Malczewskiego odsyłają do filozoficznego problemu sugerowanego przedstawieniem. Chodzi o powiązanie ze sobą śmierci

⁴⁵ A. Drożdż, Z. Caputa, *Studnie w krajobrazie kulturowym Polski na podstawie polskiego atlasu etnograficznego*, w: *Woda w przestrzeni...*, op. cit., s. 353–366.

⁴⁶ A. Garbicz, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż czwarta 1967–1973*, Kraków 2000, s. 281.

i źródła wody, które odwraca potoczne skojarzenia – woda ze studni nie jest źródłem życia, a studnia jest miejscem, w którym przepojony śmiercią świat podziemny łączy się ze światem żywych. Te sensory dziedziczą po Malczewskim kompozycje Wajdy, w których strażniczki studni są figurami śmierci. W tym przypadku Wajda nadał tym kompozycjom wyłącznie charakter komentarza do sytuacji egzystencjalnej bohaterów (il. 6).



Il. 6. Komentarz do sytuacji egzystencjalnej bohaterów – kobiety jako figury śmierci. Stylistyczne nawiązanie do malarzkiego motywu „zatrutej studni” Jacka Malczewskiego. Kadr z filmu *Brzezina* Andrzeja Wajdy (1970)

Marionetka w uniwersum śmierci (Ola)

Szczególnie naznaczona przez śmierć w *Brzezynie* Wajdy jest kilkuletnia Ola. Do ostatniej sceny filmu noszona przez nią czarna sukienka jest nie tylko znakiem żałoby po stracie matki, ale i smutku dziecka, które nie może liczyć na czułość i wsparcie w cierpieniu. W porównaniu do literackiego pierwowzoru Wajda przypisał tej postaci większą nośność znaczeniową. We wszystkich scenach, w których się pojawia, jej nieodłącznym atrybutem jest „straszna lalka” o twarzy równie bladej jak u dziewczynki, ale dodatkowo oszpeconej czarną dziurą w policzku i na brwi, nasuwająca skojarzenie ze znamionami rozkładu (il. 7). Symbolizuje tyleż przegniłe truchło spoczywającej w mogile zmarłej matki, ile powtórzenie jej losu przez Stanisława, przybylego do leśniczówki, by umrzeć. Lalka towarzyszy Oli przy powitaniu stryjcia i w każdym jej kroku. Dziewczynka nie rozstaje się ze swoją oszpeconą zabawką ani wtedy, gdy



Il. 7. „Straszna lalka” Oli. Kadr z filmu *Brzezina* Andrzeja Wajdy (1970)

przeznana przez ojca kieruje swoje kroki na grób matki, ani gdy na podwórku buja się na huśtawce. Zabiera ją też, prowadząc po raz pierwszy Stanisława do mogiły swojej mamusi pochowanej w brzezynie. Kiedy przemierzają las i stają przy grobie, ich sylwetki wtapiają się w koloryt drzew. Biało-czarna kolorystyka stroju Stanisława (czarny garnitur, biała koszula, krawat w biało-czarne pasy) i postać Oli (w czarnej sukience i z białą oszpeconą czarnymi ubytkami lalką) idealnie komponują się z otaczającymi ich pniami brzoź o białej korze z czarnymi pęknięciami. Ta ikonograficzna zgodność przesądza o ich losie – Stanisław w rok po śmierci Barbary (również wiosną) spocznie w sąsiedniej mogile, a wyrwanie się Oli z uniwersum śmierci jest co najmniej problematyczne (wymowa ostatniej sceny filmu nie jest równie jednoznaczna jak zakończenie opowiadania Iwaszkiewicza). Podczas traumatycznej nocy przesłuchania przez ojca w sprawie zdrady matki sama Ola staje się taką potrząsaną lalką ze skrzywioną twarzą i opadającymi ramionami. Potem, pogrążona w melancholii, nadal swój świat buduje na relacji z lalką. Dopiero po śmierci Stanisława, gdy gospodyni sprząta pokój po zmarłym, obok jego pustego łóżka w małym dziecięcym łóżeczku (zabawce) leży lalka Oli, pozostawiona przez nią po tym, jak dziewczynka wyskoczyła przez okno.

Lalka jest zabawką dziecięcą, ale i figurką przedstawiającą człowieka (w tym przypadku dziewczynkę). Dzieci projektują na lalki swoje emocje, za ich pośrednictwem wyrażają siebie. Wizerunek lalki jest w pewnym sensie

odbiciem ciała właścicielki i jej otoczenia. Jej oszpeconie odpowiada żywej tkance ludzkiej, symbolizuje trudne emocje Oli, jej niepokój i doznane traumy, sytuacje, które przerastają małą dziewczynkę. Ona także przecież musiała się zmierzyć z sytuacją graniczną, z najbardziej dojmującą stratą – śmiercią matki, a także nowo poznanego stryjcia. Straszna lalka Oli symbolizuje też więź pomiędzy światem żywych – jej światem – a umarłych. Wajda akcentuje samotność egzystencji dziewczynki. Porzucenie lalki może oznaczać próbę wyrwania się z uniwersum śmierci. Ale czy jest ono możliwe? Choć Bolesław zapowiada opuszczenie leśniczówki, a w brzezynie pozostaną Barbara i Staś (pod ziemią), to ostatnia scena filmu ukazująca Bolesława jadącego wierzchem konno i trzymającego przed sobą Olę kojarzy się raczej z obrazem dziecka kurczowo przyciskającego do siebie lalkę. Dziewczynka, choć uśmiechnięta, w swej białej sukience przypomina zabawkę, z którą się rozstała, ojciec zaś (w czarnym płaszczu i białej koszuli) – błądzącego rycerza kręcącego się ciągle w kółko pomiędzy sterczącymi w niebo pniami brzoź, z którymi ich stroje idealnie współgrają (il. 8). To, czy opuszczą brzezinę, pozostaje sprawą otwartą.



Il. 8. Błądzący w brzezynie rycerz na koniu ze swoją lalką Olą. Kadr z filmu *Brzezina* Andrzeja Wajdy (1970)

Śmierć jest „zamknięciem”, czyli poza metafizyką

Karl Jaspers definiował śmierć jako jedną z postaci sytuacji granicznych, przyjmując założenie o skończoności bytu ludzkiego. Tematyka *Brzeziny* Iwaszkiewicza jest bliska filozofii egzystencjalnej – wszak człowiek jest w niej

niczym więcej jak bytem zmierzającym ku śmierci (co sugerował już Ryszard Przybylski). Pisarz nie zawarł w niej żadnych metafizycznych odniesień. Przyjął on w swoim opowiadaniu konwencję realizmu, natomiast Wajda nawiązał do realizmu symbolicznego Malczewskiego – przede wszystkim do pewnej idei obecnej w jego światopoglądzie: śmierć należy do codzienności, stoi gdzieś obok, za rogiem⁴⁷. Przekaz filozoficzny obu artystów jest jednak odmienny. Odwołanie do symbolicznego uniwersum malarstwa Malczewskiego nie pociąga za sobą obecnej w jego obrazach perspektywy transcendentnej i przesłania o biblijnych korzeniach. Sfera odniesień religijnych w filmie Wajdy sprowadza się do poziomu ludowej obrzędowości – tradycji obchodzenia Świąt Wielkanocnych (dzielenie się jajkiem), zewnętrznych znamion kultu (nagrobne krzyże brzozone, kapliczka w lesie), ceremonii przedpogrzebowych i pochówku (mycie ciała, poświęcenie mogiły przez księdza). Figury postaci kobiet z kosą dalekie są od symboliki przejścia do nowego życia w lepszym świecie (jak to było u Malczewskiego), ale pośredniczą w drodze do kresu. Śniadanie wielkanocne z udziałem Bolesława, Oli, Katarzyny i spóźnionego Stanisława nie ma aspektu religijnego – nie wiąże się z symboliką zmartwychwstania. Jediną perspektywą jest umieranie Stanisława, za pustym rytuałem nie stoi prawdziwa wiara, a wyłącznym horyzontem odniesienia bohaterów jest świadomość końca egzystencji. Śmierć jest zamknięciem (jak sugeruje pieśń Maliny), „po którym nie ma nadziei na kontynuację bytu”⁴⁸. Czy w tym kontekście możliwe jest wyrwanie się Bolesława i Oli z uniwersum śmierci, opuszczenie brzeziny?

Bibliografia

- Bachelard Gaston, *Woda i marzenia*, przeł. A. Tatarkiewicz, w: idem, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. A. Tatarkiewicz, H. Chudak, PIW, Warszawa 1975.
- Burkot Stanisław, *Kontemplacja i pasja życia – Jarosław Iwaszkiewicz*, w: *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, red. B. Faron, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974.
- Całbecki Marcin, *Kurpiowskie Eleusis. O bohaterach „Brzeziny” Jarosława Iwaszkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2017, nr 4.
- Drobina-Sawicka Anna, *Brzezina – między Jarosławem Iwaszkiewiczem a Andrzejem Wajdą*, w: *Kody kultury: interakcja, transformacja, synergia*, red. H. Kubicka, O. Taranek, Sutoris, Wrocław 2009.

⁴⁷ R. Koschany, *Andrzeja Wajdy...*, op. cit., s. 74.

⁴⁸ M. Woźniak, *Literatura...*, op. cit., s. 3.

- Drożdż Anna, Caputa Zbigniew, *Studnie w krajobrazie kulturowym Polski na podstawie polskiego atlasu etnograficznego*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego PTG” 2003, nr 2: *Woda w przestrzeni przyrodniczej i kulturowej*, red. U. Myga-Piątek.
- Garbicz Adam, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż czwarta 1967–1973*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.
- Gogacz Mieczysław, *Filozoficzne ujęcie śmierci*, „Roczniki Filozoficzne” 1989–1990, z. 1.
- Hendrykowski Marek, *Kilka refleksji na temat śmierci w sztuce*, w: *Strategie śmierci – formy umierania. Świadectwa literackie i kulturoznawcze*, red. W.J. Burszta, Volumen SWPS, Warszawa 2004.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Brzezina i inne opowiadania*, Czytelnik, Warszawa 2022.
- Janiak Michał, *Śmierć jako sytuacja graniczna w filozofii Jaspersa i Kierkegaarda*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2014, nr 20.
- Jaspers Karl, *Wybór pism: Sytuacje graniczne*, przeł. A. Staniewska, w: R. Rudziński, *Jaspers*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1978.
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
- Koschany Rafał, *Andrzeja Wajdy metoda (nie)wiernej adaptacji – od „Brzeziny” do „Tataraku”*, w: *Rejony twórczej zmiany. Tekst. Adaptacja. Medialna re-kreacja*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, K. Gołos-Dąbrowska, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2019.
- Lubelski Tadeusz, *Historia filmu polskiego 1895–2014*, Universitas, Kraków 2015.
- Lurker Manfred, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Pallotinum, Poznań 1989.
- Ładoń Monika, „*Jasny uśmiech gruźlika*”: wokół „*Opowiadania szwajcarskiego*” Jarosława Iwaszkiewicza, w: *Choroba – ciało – dusza w literaturze i kulturze*, red. J. Tymieniecka-Suchanek, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2017.
- Matych-Farajter Beata, *Organiczna całość w Brzezynie. Ekokrytyczna reinterpretacja opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza*, „*Annales Universitatis Pedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica*” 2020, nr 8.
- Przybylski Ryszard, *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916–1938*, Czytelnik, Warszawa 1970.
- Radion Ewelina, *Nad percepcją piosenki „wchodzącej do pokoju Stasia” w trzech Brzezinach: Jarosława Iwaszkiewicza, Zygmunta Mycielskiego i Andrzeja Wajdy*, „*Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego. Seria Filologiczna*” 2009, nr 59: *Historia Literatury* 4, red. G. Ostasz, M. Stanisz.
- Sontag Susan, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, Karakter, Kraków 2016.
- Szałek Piotr K., *Karla Jaspersa koncepcja śmierci jako sytuacji granicznej*, „*Analiza i Egzystencja*” 2006, nr 3.
- Šzubert Mateusz, *Zyjąc w cieniu śmierci... Kulturowy obraz gruźlicy*, Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Literaturoznawczego, Wrocław 2011.

Źródła internetowe

- Sontag Susan, *Choroba jako metafora* [fragmenty], <https://www.scribd.com/doc/91984343/Susan-Sontag-Choroba-Jako-Metafora> (dostęp 29.02.2024).
- Woźniak Maciej, *Literatura i film: Uwikłani w brzezinę*, <https://pisarze.pl/2013/09/23/maciej-wozniak-literatura-i-film-uwiklani-w-brzezine/> (dostęp 29.02.2024).

In the Face of Death. Study of Human Attitudes in a Borderline Situation (Wajda's *The Birch Wood* based on Iwaszkiewicz's prose)

Andrzej Wajda's *The Birch Wood* was read through the prism of Karl Jaspers' reflections on death as a borderline experience. The film shows a model case of the experience of death as a "borderline situation" in its two variants: the death of a loved one (in Bolesław's case – the loss of his wife) and the inevitability of one's own death (the last stage of Stanisław's tuberculosis). These are cases of facing the fundamental, existential mystery of death. The dialectic of death – the death of the Other (to which no one, even the close ones, has access) and one's own death (revealing its "face" to a specific self) translates into variants of human loneliness and different existential situations (sentenced to death and infected with death). This experience is complemented by the situation of little Ola struggling with the trauma of loss. It is an allegorical commentary on the feeling of being trapped in the universe of death. In the interpretation, the emphasis was placed on those factors that differentiate the messages of Iwaszkiewicz's story and the film.

Keywords: death, Iwaszkiewicz, Wajda, *The Birch Wood*, trauma, loneliness

Słowa kluczowe: śmierć, Iwaszkiewicz, Wajda, *Brzezina*, trauma, samotność

Data przesłania tekstu: 12.04.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 21.07.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 25.08.2024

EROS I TANATOS¹ – RÓŻA JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA I UBRANIE PRAWIE NOWE W REŻYSERII WŁODZIMIERZA HAUPEGO

KATARZYNA MAJCA-LIPA

Szkoła Doktorska
Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie
Doctoral School of the University of the Commission of National
Education in Krakow
d751338@doktorant.uken.krakow.pl
ORCID 0000-0002-2640-4551

Opowiadanie *Róża Jarosława Iwaszkiewicza*, wydane co prawda już po II wojnie światowej – dopiero w roku 1946 – powstało dekadę wcześniej, w 1936 roku. Dla Eleutera dwudziestolecie międzywojenne to czas profuzji twórczości prozatorskiej i poetyckiej, przez Andrzeja Zawadę nazwany zresztą „apogeum prozatorskiej twórczości Iwaszkiewicza”². Adaptacja *Róży* – film *Ubranie prawie nowe*, za którego reżyserię i scenariusz odpowiada Włodzimierz Haupe – miała premierę w kwietniu 1963 roku. Muzykę do niej skomponował Krzysztof Komeda, a główną rolę zagrała Hanna Skarżanka. Pojęcie adaptacji³ wymaga wyjaśnienia. Posługując się cytatem z Alicji Helman, należy uwzględnić, że „adaptacja dzieła literackiego nie jest [...] rezultatem przekładu z języka werbalnego na język filmowy, języki te bowiem są niewspółmierne i nawzajem

¹ Tytuł artykułu jest nawiązaniem do tytułu książki Ryszarda Przybylskiego *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916–1938*, który jako pierwszy wychwycił i opisał uniwersalność witalnego sprzężenia miłości i śmierci w prozie Jarosława Iwaszkiewicza.

² A. Zawada, *Jarosław Iwaszkiewicz*, Warszawa 1994, s. 126.

³ Konrad Chmielecki, zgadzając się z Alicją Helman i odnosząc do pojęcia adaptacji sformułowanego przez Marylę Hopfinger, ujmuje pojęcie adaptacji raczej jako zjawisko intermedialne niż intersemiotyczne: „o wiele zręczniejsze jest zaliczyć adaptacje filmowe do przejawów intertekstualności, niż do intersemiotyczności, ponieważ w tym ostatnim wypadku nie można mówić o pełnej przekładalności medium literackiego na filmowe. Wręcz przeciwnie, wprowadzenie pojęcia intersemiotyczności do problematyki adaptacji filmowych komplikuje uchwycenie ich istoty. Intersemiotyczność staje się bowiem bliska pojęciom stosowanym w poetyce, które ukształtowane zostały na bazie badań literaturoznawczych” (idem, *Estetyka intermedialności*, Kraków 2008, s. 101–102).

nieprzekładalne⁴. Co jest zatem najistotniejsze dla powstania twórczej korelacji literatury i filmu? Co jest wspólnym czynnikiem, który pozwala na stworzenie szczególnego układu zależności, którego elementem jest niewątpliwie adaptacja filmowa literatury? Czynność opowiadania. Opowiadania, które snuje historię, jednak ta ma już „charakter swoisty – inny dla powieści, inny dla filmu”⁵.

W ujęciu literaturoznawczym można powiedzieć, że mimo pewnych znamion twórczej zdrady⁶ *Ubranie prawie nowe* to film zasadniczo wierny swemu literackiemu pierwowzorowi. Stwierdzenie to niesie ze sobą jednak niebezpieczeństwo uznania, że funkcją adaptacji filmowej jest jak najdokładniejsza repetycja utworu, do którego się odnosi. Warto zatem zaznaczyć za Lindą Hutcheon, że:

adaptacja jest powtórzeniem, ale powtórzeniem bez replikacji. Za aktem adaptacji kryje się oczywiście wiele [...] intencji: pragnienie konsumowania i wymazywania pamięci dostosowanego tekstu lub kwestionowania go, prawdopodobna bywa też chęć złożenia hołdu poprzez kopiowanie⁷.

Z trzech zaproponowanych, prawdopodobnych dla Hutcheon motywacji przeważa w filmie Haupego zwłaszcza ostatnia, czyli hołd względem pisarstwa Iwaszkiewicza. Kinematograficzne modyfikacje literackiego oryginału nie są bowiem liczne i wydają się nie tylko działać w tym samym duchu co pierwowzór, ale również uzupełniać przesłanie opowiadania o konteksty powiązane z przestrzenią miejską. Film nie jest zatem repliką w rozumieniu repetycji, lecz swoistą odpowiedzią formułowaną w języku medium innego niż literackie. Warto odnotowania jest także spostrzeżenie, że Włodzimierzowi Haupemu nieobca jest autorska działalność prozatorska: opublikował on pod własnym nazwiskiem zbiór opowiadań, a pod pseudonimem Wawrzyniec Hauser powieść, potrafił zatem docenić literacki warsztat Iwaszkiewicza. Wróćmy jednak do samego opowiadania.

⁴ A. Helman, hasło *Adaptacja*, w: *Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2010, s. 267.

⁵ Ibidem.

⁶ Termin zapożyczony od Alicji Helman (eadem, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998).

⁷ L. Hutcheon, cyt. za: A. Woroch, *Granica pomiędzy twórczą adaptacją a dziełem autorskim. Filmowe wizje literatury*, „Rejestry Kultury” 2019, s. 638.

Róża jest utworem odróżniającym się nieco od opowiadań, w których autor zaprezentował swoich bohaterów w sposób silnie charakterystyczny, jak choćby wspomnianej już *Brzeziny*, sprawia to jednak, że jest dziełem jeszcze bardziej w dorobku Iwaszkiewicza wyjątkowym, bliższym tematycznie opowiadaniu *Słońce w oknie*⁸. Wobec wyboru czasu, miejsca i kreacji bohaterów *Róży* nie bez znaczenia pozostaje fakt, że pisarz często był wtedy w Sandomierzu, co potwierdza Radosław Romaniuk w biografii *Inne życie*, pisząc: „w prozie Iwaszkiewicza z tego okresu pojawiły się postaci ze środowiska chłopskiego i małomiasteczkowego”⁹. Na inny powód uczynienia przez Iwaszkiewicza bohaterką służki wywodzącej się ze stanu chłopskiego zwrócił uwagę Jerzy Kwiatkowski. Podkreślił on panującą w środowisku literackim tendencję natury społeczno-obyczajowej:

dla wielu spośród mieszczańskich inteligentów, przeważających wówczas wśród pisarzy, służąca była jedyną bliżej znaną reprezentantką ludu, dla większości – wchodziła w skład utraconego raju ich dzieciństwa. Stąd jej znaczenie¹⁰.

Intrygująca jest już sama odmienność tytułu opowiadania oraz nazwy filmu. W prozie Iwaszkiewicza pojawia się imię głównej bohaterki Róży Genowefy Binkowskiej, chłopki, która po dwunastu latach powraca do rodzinnej wsi Zagródki, skąd „wyjechała za służbą do Warszawy”¹¹. W filmie ukonkretniono czas akcji, która rozgrywa się w roku 1928. Natomiast tytuł *Ubranie prawie nowe* odsyła do jednej z najważniejszych w opowiadaniu wypowiedzi Bonichy, „somsyadi” Róży, matki Ignaca i Jasia Bonów, która stwierdza, że „wydatki będą mniejsze, ubrania oba są i płaszcz, jak nowy”¹². Koszty, które kobieta ma na myśli, są jednym z najistotniejszych elementów zarówno opowiadania, jak i filmu – porządkują w jakiś sposób system

⁸ Pisze o tym Jerzy Kwiatkowski, stawiając *Różę* w jednym szeregu z *Adelą ze Sklepowych cynamonowych* Brunona Schulza, *Maryską z Łuku* Juliusza Kadena-Bandrowskiego czy *Sabiną z Calej* Heleny Boguszewskiej (idem, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2003, s. 263).

⁹ R. Romaniuk, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, t. 1, Warszawa 2012, s. 502.

¹⁰ J. Kwiatkowski, *Psychologiczny realizm klasycyzujący*, w: idem, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2003, s. 265.

¹¹ J. Iwaszkiewicz, *Róża*, w: idem, *Brzezina i inne opowiadania ekranizowane*, Warszawa 1987, s. 98.

¹² Ibidem, s. 107.

aksjologiczny bohaterów, wyznaczają granice moralności. Użyty w tytule filmu leksem *ubranie* wywołuje wręcz skojarzenie z sokołem opowiadania¹³. Zwraca to także uwagę na scenograficzną, rekwizytorską i kostiumograficzną precyzję, która w filmie jest wielokrotnie widoczna – do tego przyjdzie jeszcze wrócić.

Tytuł opowiadania odsyła zatem do imienia głównej bohaterki, wpisującej się zresztą może w pewien Iwaszkiewiczowski ludowy klucz „imienniczy” postaci wywodzących się z warstw chłopskich (by wspomnieć tylko Malinę z *Brzeziny*¹⁴). Pośrednio jednak może być również nawiązaniem do tradycji i symboliki róży jako rośliny. W *Słowniku symboli* Władysława Kopalińskiego przeczytać można, że róża symbolizuje pojęcia takie jak: „miłość, wiosna, piękno, młodość”. Ponadto to także „atrybut bogiń miłości, płodności, poranka, wiosny”¹⁵. W połączeniu z zaawansowanym jak na realia dwudziestolecia międzywojennego wiekiem Iwaszkiewiczowskiej bohaterki, który jest jej wielokrotnie zresztą wypominany, symbolika ta wydaje się kuriozalna, wręcz ironiczna. „Matką by może nie mogła być – choć to i prawda – ale pamięta, jak się rodził”¹⁶ – tak o różnicy wieku między sobą a przyszłym mężem rozmyśla Róża. Przede wszystkim jednak w hasle słownikowym Kopalińskiego można odnaleźć notę: „róże symbolizowały niezmienną miłość i pamięć, dlatego zdobiono nimi nowo zaślubionych i ich łoża małżeńskie, a także zmarłych i ich groby”¹⁷.

W sekwencji filmowego pogrzebu Ignaca Hanna Skarżanka grająca Różę rzuca na świeżo usypaną mogiłę męża właśnie wiązankę róż – w rekwizycie tym skondensowana jest nadrzędna, esencjonalna problematyka utworu literackiego oraz filmu. Jest to antagonizm miłości i śmierci, witalności i słabości, zdrowia i choroby, młodości i starości, pamięci i zapomnienia, a główna żeńska bohaterka wydaje się te dychotomie uosabiać, reprezentować, a równocześnie

¹³ Przywołany motyw sokoła opowiadania charakterystyczny jest dla noweli, oczywiście pozostaje tutaj jedynie kontekstową analogią (zwłaszcza że jedna z najsłynniejszych polskich nowel – *Kamizelka* Bolesława Prusa – również wykorzystuje część ubioru jako motyw), opowiadanie Iwaszkiewicza z całą pewnością nowelą nie jest.

¹⁴ Malina to imię, które łatwo przychodzi na myśl krzew owocowy o tej samej nazwie – podkreśla to związek bohaterki z przestrzenią wiejską, z ziemią, przyrodą.

¹⁵ W. Kopaliński, hasło *Róża*, w: *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 364.

¹⁶ J. Iwaszkiewicz, *Róża*, op. cit., s. 102.

¹⁷ W. Kopaliński, *Słownik...*, op. cit., s. 364.

stawać się ich ofiarą. W rozpaczy wykrzykuje nawet do bardzo chorego już Ignaca: „Stara jestem, a ty młody, umierasz nie w porę!”¹⁸. Jest zatem swoiście świadoma egzystencjalnego paradoksu, który stał się jej udziałem.

W filmie Haupego interesująco kontrast śmierci i życia podkreślają bariokowe, nasycone wyraźnym światłowieniem kadry, zwłaszcza gdy poszczególne sceny rozgrywają się nocą i ulokowane są we wnętrzach budynków. Szczególnie widoczne jest to w scenie rozmowy Ignaca z Różą w jej chacie. Ciemność za oknem i ostre, jaskrawe oświetlenie postaci siedzących przy stole pozwalają na zbudowanie atmosfery napięcia, niepokoju i fabularnej antycypacji – śmierci Ignacego.

Tytuł filmu *Ubranie prawie nowe* – za sprawą partykuły – aluzyjnie odnosi się do śmierci pierwszego męża Róży i zamiaru poślubienia jego młodszego brata Jasia. Wyraz *ubranie* subtelnie akcentuje napięcie pomiędzy wartościami materialnymi i transcendentnymi, wskazuje również na hierarchię wartości, którymi kierują się bohaterowie – począwszy od rodziny Bonów, przez Leona, syna wójta, skończywszy na samej Róży – szczególnie że nie jest tutaj mowa o ubraniu zwyczajnym. Bonicha ma na myśli suknię ślubną Róży i garnitur ślubny swojego syna, ubrania, które są również tradycyjną oznaką miłości, wierności, uczciwości i niewinności młodej pary. Zdaniem matki Jasia „[t]rzeba jakosik żyć na tym to świecie”¹⁹, a zatem wystarczy – parafrazując opowiadanie – uzyskać zapewnienie o przepisaniu ziemi, następnemu panu młodemu zakupić nowe buty oraz zegarek, odrobić znów dzięki ciężkiej pracy służącej to, co zostało wydane na potrzeby pierwszego, przedwcześnie zmarłego męża, i już można cieszyć się udanym życiem rodzinnym, a raczej mieć na nie nadzieję. bo – jak mówi filmowa Róża – „mam prawo do swojego chłopaka jak każda i będę go miała”²⁰. Jeszcze raz warto w tym kontekście zaznaczyć, że teściową i synową dzieli niewielka różnica wieku, za to spora odmienność dotychczasowego doświadczenia życiowego. Jak można przeczytać: „Somsiaada była niewiele starsza od Róży, miała jednak dorosłych synów”²¹.

Bardzo wymownym komentarzem do sposobu realizacji przez główną bohaterkę pragnień dotyczących zamążpójścia jest zastosowany w filmie

¹⁸ J. Iwaszkiewicz, *Róża*, op. cit., s. 104.

¹⁹ Ibidem, 107.

²⁰ *Ubranie prawie nowe*, reż. W. Haupe, 1963.

²¹ J. Iwaszkiewicz, *Róża*, op. cit., s. 100.

lejtmotyw wciąż spadającej fotografii ślubnej. Zastosowane w tej scenie *mise en scène* połączone z odpowiednią głębią ostrości pozwala na stworzenie „dramatycznych interrelacji w obrębie kadru”²². Gest zrzucenia przez chorego Ignaca zdjęcia ślubnego ze ściany pokazuje jego stosunek do zawartego małżeństwa – ożenił się dla pieniędzy, nie dba o uczucia żony.

Tymczasem Róża z ogromną pieczołowitością tuż po ślubie umieściła fotografię nad łóżkiem, wypełniając pustą ramę, która może być metaforą jej niezaspokojonych pragnień. Było to znaczącym dla kobiety gestem, przypieczętowaniem tego, że Ignac jest „jej” mężem, niczym otoczona opieką własnością. Nieważna wydaje się tu okoliczność, że w celu zawieszenia ramki na ścianie matka Róży na jej wyraźne polecenie musiała przyszłego pana młodego przywołać ze spotkania z kochanką Zofką. Posługując się konwencjonalną, lecz – jak się zdaje – relewantną metaforą, można powiedzieć, że chociaż bohaterka usilnie pragnęła być panną młodą „jak z obrazka”, pozostawała jej jedynie transakcja ślubna „w ramach” małżeństwa.

Kolejnym z rekwizytów, które w filmie wyrażają emocjonalność bohaterki, jest lustro. Po odkryciu, że Ignac wciąż spotyka się z Zofką, Róża wraca do domu i opanowując płacz, przegląda się w lustrze. Statyczne półzbliżenie, na którym pracuje kamera, pokazuje proces myślowy kobiety. Ma ona świadomość, że nie jest tak młoda, jak Zofka, lecz jej mimika, gestykulacja, gładzenie twarzy, włosów są próbą przekonania samej siebie, że może się jeszcze podołać. Grymas twarzy, przeciągłe westchnienie postaci i związanie wcześniej rozpuszczonych włosów, które to czynności kończą rytuał wpatrywania się w lustro, pokazują, że Róża mimo powierzchownej obojętności, beznamietności i determinacji w dążeniu do zamążpójścia jest kobietą świadomą własnego dramatu, emocjonalnie rozedrganą, desperacko pragnącą odwzajemnionego uczucia. Kolejna scena, w której bohaterka odkurza ramę na portret ślubny, mówiąc przy tym do siebie, że „będzie się bić”²³ o własne szczęście rodzinne, wydaje się stanowić odpowiedź na urażoną dumę Róży – zwycięża w niej upór i wytrwałość. Zranione uczucia kobieta racjonalizuje – widoczna jest jej nadrzędna motywacja: gwałtowny sprzeciw wobec własnej samotności.

²² J.D. Andrew, *Główne teorie filmu. Wprowadzenie*, Łódź 1995, s. 178.

²³ *Ubranie...*, op. cit.

Asertujący narrator referuje w zakończeniu opowiadania: „przy słowach »czekają na mnie« uśmiechnęła się błogo, nappełniała ją ciepła radość nadziei”²⁴. I z jednej strony można na tej podstawie sformułować wniosek wartościujący negatywnie światopogląd postaci, piętnujący materializm, interesowność Bonichy i jej syna, w końcu wykazujący naiwność, może nawet infantylnizm postępowania samej Róży. Gdyby włączyć jednak do rozważań perspektywę opartą na lekturze współczesnych publikacji traktujących o realiach życia chłopek, a często też rekrutujących się z nich służących, refleksja nad postawą życiową bohaterów może prowadzić do nieco innych rozpoznań. Kobiety wówczas musiały przetrwać w rzeczywistości, którą rządziły jeszcze bezwzględniejsze prawa. Współcześnie upominanie się Bonichy o kupno butów dla Jasia może wydawać się nieco dziwaczne i niezrozumiałe, jednak w książce Joanny Kuciel-Frydryszak *Chłopki. Opowieść o naszych babkach* odnaleźć można przekazy, które wyjaśniają ten motyw. Autorka przywołuje słowa Ryszarda Kapuścińskiego: „mocny but był symbolem prestiżu i władzy, symbolem panowania: lichy, podarty but był oznaką poniżenia [...]. Mieć mocne buty oznaczało być mocnym, a nawet po prostu być”²⁵, a także Andrzeja Stasiuka: „I matka, i ojciec opuścili swoje wsie [...]. Zostali wywiedzeni z domu niewoli. [...] Z chamskiej wsi do pańskiego miasta. Żeby zapomnieć o niewolniczym dziedzictwie i żeby nosić buty”²⁶.

W filmie kostium, w którym widzimy Hannę Skarżankę w roli Róży, gdy ta przyjeżdża z miasta – płaszcz, elegancka, czarna sukienka z białym kołnierzykiem i czarne, galowe buty na obcasie – silnie kontrastuje ze strojem jej matki Weroniki, granej przez Barbarę Ludwiżankę. Ma ona na sobie wiejską chustkę, ubogi kaftan, spódnicę i fartuch. Wygląd Róży jest nie tylko oznaką dobrej sytuacji materialnej, zmienia się także status społeczny kobiety, słabnie przynależność do świata wsi, stojącego w silnej opozycji do miasta. Potwierdza to filmowa reakcja mieszkańców Zagródki – w jednej ze scen obserwujący jej przybycie młodzieńcy stwierdzają: „widać, że z daleka, z miasta”, „pewno, że z miasta”²⁷. W *Służących do wszystkiego* Kuciel-Frydryszak tak wyjaśnia

²⁴ J.D. Andrew, *Główne teorie...*, op. cit., s. 107.

²⁵ R. Kapuściński, cyt. za: J. Kuciel-Frydryszak, *Chłopki. Opowieść o naszych babkach*, Warszawa 2023, s. 299.

²⁶ A. Stasiuk, cyt. za: ibidem, s. 296–297.

²⁷ *Ubranie...*, op. cit.

ten mechanizm: „z czasem [służące – przyp. K.M.J.] się zmieniały. Zrzucały swoje ludowe suknie i chustki z głów. Przyglądały się paniom i chciały być takie jak one”²⁸. Dla wielu kobiet przyjeżdżających ze wsi obyczaj, ubiór, rozrywki mieszczanek stanowiły obiekt nieosiągalnych ambicji, które często przeradzały się w zawiść względem pozycji społecznej tych ostatnich. Jednakże warto zastanowić się, czy Róża należała właśnie do takich kobiet – marzących o awansie społecznym.

Niekoniecznie. W efekcie swoistej wieloletniej przemiany obyczajowej Binkowska przestaje przynależać do społeczności wiejskiej, ale nie identyfikuje się też w pełni jako „miastowa”, czerpie jedynie z tego statusu jako z wyjątkowej pozycji w przestrzeni wsi. Pragnie wrócić, znaleźć męża, zapewne prowadzić własne gospodarstwo. Paradoksalnie jej „macierzyński” uśmiech, którym w zakończeniu obdarza Jasia, sugeruje, że chce też zostać matką. Binkowska zakonserwowała w sobie pamięć o wsi i marzenie o „zdobyciu” i „posiadananiu” męża, które staje się jej *idée fixe* (co istotne, pragnienie to także w tekście opowiadania opisywane jest w kategoriach własności materialnej). Kadrowanie, w którym oczami Róży widzimy sędziwą, pochyloną, owdowiałą, patrzącą ze sceptycyzmem Weronikę w trzymanej przez córkę ramce, w której wcześniej znajdowała się fotografia ślubna Róży i Ignaca, wydaje się dokładnym obrazem tego, czego Róża obawia się najbardziej i czego pragnie uniknąć.

Iwaskiewiczowska bohaterka jest targana przez tęsknotę – nie tylko za rodzinną wsią, i Frankiem, najstarszym z braci Bonów (który, jak czytamy w opowiadaniu, „juści [...] był zdatniejszy, ale sobie, szelma, wziął tę Jadwigę, biedaczkę” i „to przez niego wszystko”²⁹), ale może przede wszystkim za utraconą młodością. Kobiętę bez wątpienia cechuje szczególny rys Iwaskiewiczowskich postaci – właściwie przyjeżdża na wieś „w poszukiwaniu straconego czasu”³⁰. Pociąg, którym zmierza do Lutomska, wydaje się pełnić w jej przekonaniu funkcję wehikułu czasu, który przywrócić ma moment, gdy

²⁸ J. Kuciel-Frydryszak, *Służące do wszystkiego*, Warszawa 2018, s. 304.

²⁹ J. Iwaskiewicz, *Róża*, op. cit., s. 105.

³⁰ Analogie do słynnej powieści Marcela Prousta szczególnie silnie wybrzmiewają w kontekście opowiadania *Panny z Wilka* i postaci Wiktora Rubena. Pisał o tym np. Mariusz Kowalski: „Spośród wielu kwestii podejmowanych w »Pannach z Wilka« najistotniejsza jest chyba kwestia czasu i przemijania, z którym człowiek próbuje się zmagać, a także problem zależności między wspomnieniami a życiem. Jarosław Iwaskiewicz tworzy własną koncepcję czasu, polemiczną wobec Proustowskiej koncepcji »czasu odnalezionego«” (idem,

była panną na wydaniu. Pociąg jednak, zajeżdżając na stację w wizualnym cytacie z braci Lumière³¹, może jedynie wysadzić ją w miejscu, w którym nieodwracalnie zda sobie sprawę z własnej przemijalności.

Róża, wróciwszy na wieś, staje się świadoma swojej dojrzałości, która okazuje się źródłem rozczarowań i upokorzeń. Do jej powrotu do Zagrodki przyczynia się jednak jeszcze coś, co daje jej nadzieję, a czego nie miała, będąc młodą dziewczyną – pieniądze, dwa tysiące, które stają się dla niej najważniejszym wyznacznikiem własnej atrakcyjności. Jakże ironicznie wybrzmiewa wtedy kupno w prezencie dla jej nowego, młodziutkiego męża Jasia akurat zegarka.

Warto skupić się na *mise en scène* wizualnej sekwencji filmu, w której Róża wysiada na stacji w Lutomsku. Za bohaterką zamyka się szlaban kolejowy, co można oczywiście uznać jedynie za sygnał zakończenia podróży oraz symbolicznego oddzielenia rzeczywistości miejskiej od wiejskiej. Ujęcie ustanawiające, w którym widzimy Różę po wyjściu z pociągu, można jednak zrozumieć jako metaforę – bohaterka nie chce już wracać do Warszawy, znów wkracza w świat wsi, jej zasad i obyczajów, równocześnie czując, że już zamknął się za nią pewien etap egzystencji, w którym stosowne było „uganianie się” za chłopcami, wyjście za mąż i rozpoczęcie życia rodzinnego. Przyjazd Róży wywołuje we wsi niemałe poruszenie, jednak jest niechciany, niezrozumiany, jednocześnie spóźniony i zbyt wczesny, tak jakby sprzeciwiał się naturalnemu biegowi spraw, porządkowi życia. Odkąd wyjechała, jej miejsce pozostawało z perspektywy wiejskiego świata na zewnątrz. Kobiecie jednak – pomimo tego, że zdaniem matki „postarzała się biedna [...] a jeszcze w panieństwie chodzi”³² – nie można odmówić witalności³³, niezaspokojonej

W poszukiwaniu straconej młodości. „Panny z Wilka” Jarosława Iwaszkiewicza w przekładzie Paula Cazina, „Pamiętnik Literacki” 2000 z. 1, s. 161.

³¹ Autorka dostrzega podobieństwo do kadru filmu braci Lumière z 1896 roku *Wjazd pociągu na stację w La Ciotat*, co może implikować kolejne sensory – w ten sposób ukazane może być zafascynowanie polskiej wsi wobec usprawnień technologicznych, które na początku XX wieku nadal mogły wywoływać wśród jej mieszkańców zdumienie i zachwyt oraz powiększać rozdziew pomiędzy tradycyjną prowincją a nowoczesnym miastem – w tym wypadku Warszawą – przy jednoczesnym zaznaczeniu, że w porównaniu z aglomeracjami zachodnimi (np. we Francji) polskie miasta nadal pozostawały niedostatecznie rozwinięte i nie dość zindustrializowane.

³² J. Iwaszkiewicz, *Róża*, op. cit., s. 99.

³³ Współgra to z czerpaniem w latach 30. przez Iwaszkiewicza inspiracji z Nietzscheańskiej *Lebensphilosophie*. Jak pisze Aleksandra Giełdoń-Paszek: „Filozofia życia sprzyjała

namiętności, Bergsonowskiego *élan vital*³⁴. Zresztą Bergson, rozważając naturę czasu, pisał o czasach lokalnych, które niezależne są od trwania mierzonego w uniwersalnych jednostkach – dla Róży czas na jej własnych zasadach zatrzymał się i kobieta bardzo nie chce, by ruszył. Głównym wyznacznikiem ludzkiego losu w tym ujęciu jest trudna do pogodzenia dysharmonia między człowiekiem a otaczającym światem i przekonanie, że każda osoba jest bytem samoistnym.

Przyjazd Róży na stację nie jest jedynym ujęciem ustanawiającym, na którym bohaterowie przekraczają scenograficzną barierę. Kolejnym jest sekwencja wyjścia z kościoła młodej pary – Róży i Ignaca. Bohaterowie wychodzą z głębi kadru, przechodząc przez bramę w murku wokół kościoła. Ukazuje to kolejny „etap” zbliżania się Róży do realizacji własnych pragnień – najpierw postanowiła ona znaleźć się w miejscu, w którym wyobraża sobie małżeńskie życie i ma szansę na znalezienie męża (zamknięcie szlabanu na stacji), później, kiedy go znajduje, chce założenia rodziny, miłości, szczęścia (przekroczenie kościelnego muru).

Binkowska zatem nie chce mężczyzny, który jest w wieku zbliżonym do tego, w którym jest sama, gdy ponownie zjawia się w Zagródce, ale mającego tyle lat, ile miała, zanim wieś opuściła. Bohaterka, według powszechnie przyjętych przekonań, doskonale rozumie, że najwyższy czas wziąć ślub. Wyznaje: „w głowie mi się już od tej krwi mąci, muszę już iść za mąż”³⁵. Podaje zatem argument ściśle korespondujący z Bergsonowską filozofią. Imperatyw zawarty w czasowniku *muszę* wybrzmiewa nie tylko jako ogromna determinacja, lecz

formowaniu się toposu młodości. Była urzeczywistnieniem *élan vital*, jednoczącym zmysłowość z biologicznym instynktem samej natury. Pobrzmiewa w tym dionizyjsko-nietzscheańska koncepcja życia gloryfikująca witalność i instynkt” (eadem, *Obywatel Parnasu: sztuki piękne w życiu i twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, Katowice 2014, s. 75).

³⁴ Interesująco rozwija temat Bergsonowskiego pojęcia czasu Damian Leszczyński: „czas nie ma jednego głównego nurtu, który dałoby się przedstawić jako prostą, to jednak wszystko jego odnogi, a więc drobne i lokalne czasy, zharmonizowane są i zespolone w pewnym powszechnym rytmie, będącym funkcją siły *élan vital* oraz oporu stawianego przez materię. Można by, używając bergsonowskiej poetyki, powiedzieć, iż kosmiczny zegar, którego wskazówki w różnym rytmie odmierzą lata, godziny, minuty i sekundy (skoordynowana wielość trwał) nakręcony został raz, na początku świata, i odtąd rządzi nim jedynie prawo siły i oporu: siły rozprężającej się sprężyny oraz oporu stawianego wskazówkom przez powietrze” (idem, *Bachelard i Bergson. Spór o naturę czasu*, „Principia” 2003, nr 34, s. 61).

³⁵ J. Iwaszkiewicz, *Róża*, op. cit., s. 103.

jako obligacja, powinność względem siebie – konieczna w dopełnieniu nawet na przekór niesprzyjającej rzeczywistości. W kwestii filmowej wykrzykniętej przez Hannę Skarżankę jest to wyeksponowane jeszcze wyraźniej – Binkowska deklaruje wprost, że jest zdecydowana walczyć o to, co jej się od życia należy, czyli o męża i przyszłą rodzinę. Jak pisze Ryszard Przybylski:

w świecie Iwazskiewicza życie jest ważniejsze niż prawda. Toteż światopogląd jego bohaterów jest z reguły uzasadnieniem ich własnego życia, które zostało ukształtowane w sposób nieco tajemniczy, a nieco fatalistyczny przez charakter [...] [który – przyp. K.M.L.] określa sposób przeżywania świata. Suma tych przeżyć stanowi konkretną i niepowtarzalną, jednostkową prawdę o świecie³⁶.

Dążenia Róży w takim ujęciu pozostają zupełnie uzasadnione, jeśli dostrzec, że ufundowane są na paradygmacie tradycyjnego podziału ról płciowych – jest kobietą, pragnie być żoną, matką, gospodynią, a może nawet – od święta, w ubraniach przechowywanych na specjalne okazje – damą. Umiejętności sprawnej, zaradnej gospodyni niewątpliwie ma – wypracowała je w ramach trudnej pracy służącej. Rolę żony podpatrywała u państwa, u których służyła – czerpała w ten sposób wiedzę, lecz również wyrabiała sobie własną opinię na kwestię małżeństwa. Dzięki temu łatwiej jej później znieść myśl o niewiernym narzeczonym Ignacu – film dostarcza bowiem ważnego szczegółu fabularnego. Widzimy, że mąż pani, u której służy Róża, jest mężczyzną niekoniecznie żonie oddanym. Natomiast jako żona i matka Binkowska pozostaje niedoświadczona – pragnie jednej i drugiej społecznej roli, jednak zajęta pracą, która ma jej zapewnić majątek umożliwiający powrót do domu, nigdy ich nie odgrywała. Tradycyjny system wartości warunkuje także przeżywanie jej własnej kobiecości – doświadczenia seksualne są niezamężnej bohaterce niedostępne, znane jedynie z opowieści i własnych marzeń. a to potęguje tylko tęsknotę za wszystkim, co utożsamia ze spełnieniem – fizycznym i psychicznym. Niezaspokojenie bohaterki jest interesująco przedstawione w filmie – do pocałunku Róży z Ignacem dochodzi po scenie bójki z Leonem, pokazany jest na zbliżeniu, jednak widz ogląda jedynie profile bohaterów – bez zaakcentowanych emocji czy przeżyć pary. Nie jest to pocałunek, który można określić mianem świadectwa miłości – gwałtowny i przerwany przez kwestię Ignaca

³⁶ R. Przybylski, *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwazskiewicza 1916–1938*, Warszawa 1970, s. 162–163.

„[a]le czarne ubranie kupisz mi do ślubu?”³⁷ stanowi niejako przypieczętowanie transakcji handlowej. Czarne ubranie, o którym wspomina mężczyzna, to także symbol dalszych losów przyszłego męża Róży. Późniejsza przebitka, na której obserwujemy wyjście bohaterów z kościoła, dodatkowo uwyrażnia instrumentalność związku Bony z Binkowską.

Światopogląd Róży organizowany jest przez Freudowski eros stanowiący jednocześnie o harmonii, porządku jej świata³⁸. Dotąd wiodła nad wyraz oszczędny, wręcz ascetyczny żywot, przecież „w Warszawie do Stowarzyszenia należała, do różańca u Świętego Aleksandra” i nawet w skrupulatnej ocenie ówczesnego autorytetu moralności, księdza proboszcza z Lutomska, nie była to „żadna lafirynda, tylko pracowita i uczciwa kobieta”³⁹. Róża, także we własnej ocenie, „zapracowała sobie” na szczęście, należało jej się ono sprawiedliwie od losu. Jej życie w mieście było jedynie namiastką egzystencji. Jak pisze Kuciel-Frydryszak, „jednym z poważniejszych problemów służących jest ich wyizolowanie. Nie mają środowiska, a w efekcie oparcia⁴⁰. Kobieta nie godziła się z upływem czasu, chciała się podobać mężczyznom, pragnęła żyć pełnią życia, a wyjazd z Zagródki oraz pobyt w Warszawie na służbie były jedynie czasem oczekiwania na prawdziwe życie, nie wyborem warunkującym jej dalszą egzystencję⁴¹. Kończące Iwaszkiewiczowski utwór pozdrowienie narratora „Szczęść Boże, Rózo!”⁴² wydaje się wspierać tę wewnętrzną, indywidualną prawdę, porządek moralny, który uosabia bohaterka.

Poprzez, nieobecne w tekście opowiadania, retrospekcje w dziele Haupego zarysowany jest portret małżeński dyrektorostwa z Warszawy, u których Róża pracowała. Jest to okazja do krytyki obyczajowej międzywojennego

³⁷ *Ubranie...*, op. cit.

³⁸ Por. R. Przybylski, *Eros...*, op. cit., s. 189–191.

³⁹ J. Iwaszkiewicz, *Róża*, op. cit., s. 102.

⁴⁰ J. Kuciel-Frydryszak, *Chłopki...*, op. cit., s. 307.

⁴¹ Widoczny jest tutaj nietzscheański rys bohaterki, która – świadoma tragizmu swoich życiowych wyborów – nie poddaje się rozpacz, lecz nosi w sobie chroniczne pragnienie życia, nadzieję na **prawdziwe** życie. Jak wyjaśnia to w kontekście *Brzeziny* Maciej Całbecki: „W historii kobiet do głosu dochodzi bowiem cała tajemnica dionizyjskiej prawdy o człowieku, prawdy bronionej tak przez Nietzschego. Jest to prawda o tragicznym losie człowieka, który jednak nie pogrąża się w rozpacz, lecz stara się tym głębiej doświadczyć, czym jest życie”. (idem, *Kurpiowskie Eleusis. O bohaterkach „Brzeziny” Jarosława Iwaszkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2017, nr 4, s. 13).

⁴² J. Iwaszkiewicz, *Róża*, op. cit., s. 107.

mieszczństwa przy równoczesnym stworzeniu kontrastu między oczekiwaniami Binkowskiej a możliwą rzeczywistością małżeńskiego życia. Błyskotliwie dodano okoliczności, w których kobieta mogła usłyszeć słowa „Boże, jakie to szczęście jest kruche”⁴³, w opowiadaniu opatrzone jedynie krótkim komentarzem – jako zasłyszane w mieście. Warszawa pojawia się także w klamrze wieńczącej film – Róża wraca do pracy u dyrektorostwa i to tam, w kuchni w trakcie pełnionych obowiązków, po trzech miesiącach przyjmuje Bonichę wraz z synem Jasiem (w przeciwieństwie do opowiadania, w którym przychodzą oni do chaty Binkowskiej). Zmienia się zatem kontekst oferty matrymonialnej – w filmie kobieta musiała opuścić świat, w którym doznała jedynie cierpienia i straty, wrócić tam, gdzie ciężka praca dawała nadzieję na szczęście, dzięki czemu wyeksponowano emocje, pozytywne przewidywania bohaterki. Obraz kończy ujęcie jej twarzy, której ekspresja mimiczna wyraża zadowolenie.

Warto też słowem odnieść się do wykreowanej w opowiadaniu przyrody, tak bardzo istotnej zazwyczaj, wzorem młodopolskim, w budowaniu świata przedstawionego czy pejzażu wewnętrznego Iwaszkiewiczowskich postaci; odzwierciedlającą barwność widzenia, muzyczność, synestezyjność prozy. Czytając opowiadanie, trudno oprzeć się wrażeniu, że krajobrazy opisywane są w nim lakonicznie. Niekiedy nawet tylko markowane. Należy sądzić, że jest to zabieg świadomy, wyzwalaający kreatywny potencjał czytelnika.

Postawy, umysłowość bohaterów, przestrzeń ich zinterioryzowanych zapatrywań i przekonań przejawiają się przeciwieństwem w sposobie widzenia świata. Widoczne jest to także w języku filmu: gdy umiera Ignac, Róża wychodzi na zewnątrz, poza chatę – w centrum kadru, na pierwszym planie, znajduje się wtedy studnia. Gdy kobieta wykrzykuje dramatyczne: „O Boże!”, potrąca wiadro – widz obserwuje kręcącą się korbę oraz odwijany łańcuch i słyszy dźwięk upadającego w wodę przedmiotu. Studnia staje się metaforą bezbrzeżnej rozpaczki bohaterki, która pogrąża się w smutku po śmierci męża i równocześnie boleje nad brakiem realizacji własnych pragnień, których spełnienia oczekiwała w małżeństwie. Jest to jednak metafora mająca drugie dno – tak jak wiadro można ze studni za pomocą korbki wyciągnąć, tak widz otrzymuje pewną wskazówkę co do losu bohaterki. Podźwignie się ona z własnego żalu i pozwoli sobie znów mieć nadzieję na szczęście.

⁴³ Ibidem, s. 104.

Postaci wykreowane w opowiadaniu są – bezpośrednio rzecz ujmując – ludźmi prostymi, niewykształconymi, trudniącymi się ciężką pracą i żyjącymi na międzywojennej wsi, która odizolowana jest od nowoczesnego pędu wielkiego miasta. Mieszkańcy Zagródki zwyczajnie nie mają czasu na subtelność wnikliwego oglądu świata – stanowi on dla nich niepoddawaną estetycznej refleksji pragmatyczną przestrzeń codzienności – odzwierciedlone jest także mimetycznie w scenografii filmowej. Natomiast klarowność przedstawienia w opowiadaniu może być również oznaką odejścia od młodopolskich tendencji opisu, co wiąże się z wkroczeniem przez Iwaszkiewicza w pewien nowy etap rozwoju twórczego, który German Ritz rozumie jako „[p]odjętą w latach trzydziestych próbę bezpośredniej tematyzacji o charakterze oświeceniowym”⁴⁴. Z tych dwóch powodów wynika realizowana konsekwentnie przez Iwaszkiewicza technika opisu oraz styl filmowego opowiadania zastosowany przez Haupego – przyjęta perspektywa skraca dystans, koreluje z językiem, działaniami bohaterów, tak, by łatwiej było czytelnikowi zrozumieć dydaktyzm losów Róży.

Prostota opisu i korespondujące z nią nieskomplikowanie bohaterów nie oznaczają jednak prostactwa, lecz raczej konkretność i rzeczowość, jak ten związły, zamknięty w jednym zdaniu opis Jasia obrazujący i jego chłopczość oraz młodość, i nadzieję Róży na nowego męża: „Siedział młodziutki i zarumieniony, wiosenne niebo było poza nim”⁴⁵. W filmie prostotę przedstawienia podkreśla również muzyka Krzysztofa Komedy – nieskomplikowane, powolne, niskie, klarnetowe motywy zdają się ilustrować „zręczność” zalotów Ignacego Bony, przebrzmiałą młodość Róży i gorzkie zakończenie ich krótkiego małżeństwa.

Językowy obraz wsi z drugiej dekady XX wieku⁴⁶ kreowany jest w opowiadaniu, ale i w dialogach scenariusza filmowego (współtworzonych przez Iwaszkiewicza), za sprawą stylizacji gwarowej (*juści; moiściewy; somsiada;*

⁴⁴ G. Ritz, *Eros i sublimacja u Jarosława Iwaszkiewicza*, „Teksty Drugie” 1994, nr 1, s. 30.

⁴⁵ J. Iwaszkiewicz, *Róża*, op. cit., s. 107.

⁴⁶ Posługuję się doskonale utrwaloną już w polskich badaniach językoznawczych koncepcją językowego obrazu świata, którą Jerzy Bartmiński objaśniał w taki sposób: „[JOS – przyp. K.K.J.] jest zawartą w języku, różnie zwerbalizowaną interpretacją rzeczywistości dającą się ująć w postaci zespołu sądów o świecie. Mogą to być sądy »utrwalone« [...] w gramatyce, słownictwie, w kliszowych tekstach (np. przysłowia), ale także sądy presuponowane, tj. implikowane przez formy językowe, utrwalone na poziomie społecznej wiedzy, przekonania,

zdrobnienia imion bohaterów: *Ignac, Zofka*), ukształtowania struktur gramatycznych zdań („za wcześniej za nim latała. Tobie by się starszy zdał”), używanej leksyki oraz metaforyki animalnej („dziobata krowo”; „psi zapach z jego ust”; „Oganiał się od nich rękami jak od much”). Koloryt językowy dialogów filmowych warto zauważyć także w interakcjach Róży z dyrektorstwem, którzy posługują się polszczyzną ogólną. Podkreśla to „prostotę” życia na wsi i „wysublimowanie” życia w mieście. Kontrast ów dopełnia znakomita rola Lucyny Winnickiej (dyrektorka), aktorki mającej w swoim *emploi* role dystygnowanych arystokratek, księżnych, ale i tytułowej matki Joanny, postaci ze znanego opowiadania Iwaszkiewicza *Matka Joanna od Aniołów*, którego filmowej adaptacji podjął się Jerzy Kawalerowicz. Postać dyrektorki stanowi interesujący punkt odniesienia dla bohaterki granej przez Skarżankę: obie kobiety, choć inne pod względem statusu społecznego, manier, zachowania i ubioru, w zasadzie pragną tego samego – wiernego męża (zarówno dyrektor, jak i Ignac zdradzają) i szczęśliwego życia.

Stylizacja językowa dialogów w opowiadaniu i filmie pełni jednak jeszcze inną funkcję. Jak pisze Stanisław Burkot: „w *Róży* akcentuje Iwaszkiewicz nie egzotykę świata wewnętrznego ludowej bohaterki, jak to się działo najczęściej w powieści XIX wieku, lecz pewną tożsamość losu człowieka niezależnie od jego społecznej kondycji”⁴⁷. Dzięki temu z historią, doświadczeniami, dylematami bohaterki czytelnik może się utożsamić, a opowieść literacka i filmowa o przemijaniu, miłości i śmierci nabiera ponadczasowego charakteru.

Zarówno opowiadanie, jak i film wprowadzają interesujące spojrzenie na współcześnie podejmowane, ważne i obejmujące wiele dziedzin tematy, takie jak choćby rola i status kobiety, aksjologiczne fundamenty systemu społecznego, socjologia gospodarcza czy też zwrot ludowy w literaturze i kulturze w ogóle. Szczególnie że oba teksty kultury powstały w czasach znacznie poprzedzających współczesną refleksję nad wymienionymi wcześniej zagadnieniami – przynoszą zatem świeże spojrzenie, które umożliwia porównania oraz odznacza się potencjalnie znaczącym dystansem czasowym. *Róża i Ubranie prawie nowe* pomimo odmienności środków artystycznego wyrazu pozostają

mitów, rytuałów” (idem, *O pojęciu językowego obrazu świata*, w: idem, *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin 2006, s. 12).

⁴⁷ S. Burkot, *Między stylizacją a prostotą (o prozie Jarosława Iwaszkiewicza)*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie. Prace Historycznoliterackie” 1971, nr 5, s. 190.

spójne w – mimo wszystko – ponadjednostkowej, uniwersalnej opowieści o tajemniczym mechanizmie życia i śmierci, o tym, czy na miłość i szczęście można zapracować, czy można odzyskać lub kupić stracony czas i czy los na pewno jest sprawiedliwy.

Bibliografia

- Andrew James D., *Główne teorie filmu. Wprowadzenie*, Wydawnictwo PWSFTiT, Łódź 1995.
- Bartmiński Jerzy, *O pojęciu językowego obrazu świata*, w: idem, *Językowe podstawy obrazu świata*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006.
- Burkot Stanisław, *Między stylizacją a prostotą (o prozie Jarosława Iwaszkiewicza)*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie. Prace Historycznoliterackie” 1971, nr 5.
- Całbecki Marcin, *Kurpiowskie Eleusis. O bohaterkach „Brzeziny” Jarosława Iwaszkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2017, nr 4.
- Chmielecki Konrad, *Estetyka intermedialności*, Rabid, Kraków 2008.
- Chmielecki Konrad, *Estetyka mise-en-scene kontra estetyka mise-en-page albo o dwóch estetykach obrazu elektronicznego*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54–55.
- Giełdoń-Paszek Aleksandra, *Obywatel Parnasu: sztuki piękne w życiu i twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2014.
- Helman Alicja, *Dziesięć tez na temat adaptacji filmowych*, w: *Wokół adaptacji filmowej*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Z. Batko, Centralny Gabinet Edukacji Filmowej Dzieci i Młodzieży, Łódź 1997.
- Helman Alicja, Pitrus Andrzej, *Podstawy wiedzy o filmie*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- Hopfinger Maryla, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Brzezina*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2021.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Panny z Wilka*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2020.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Róża*, w: idem, *Brzezina i inne opowiadania ekranizowane*, Czytelnik, Warszawa 1987.
- Kaczmarczyk Katarzyna, *Wprowadzenie*, w: *Narratologia transmedialna*, red. K. Kaczmarczyk, Universitas, Kraków 2017.
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
- Kowalski Mariusz, *W poszukiwaniu straconej młodości. „Panny z Wilka” Jarosława Iwaszkiewicza w przekładzie Paula Cazina*, „Pamiętnik Literacki” 2000, nr 1.
- Kucharska Jolanta, *Dzieło literackie i jego filmowa adaptacja – problem narracji z zachowaniem tego samego punktu widzenia po zmianie medium*, w: *Punkt widzenia w literaturze, kulturze i języku*, red. E. Muskat-Tabakowska, G. Borowski, A. Cierpich, K. Wąsala, Wydawnictwo UJ, Kraków 2015.
- Kuciel-Frydryszak Joanna, *Chłopki. Opowieść o naszych babkach*, Marginesy, Warszawa 2023.
- Kuciel-Frydryszak Joanna, *Służące do wszystkiego*, Marginesy, Warszawa 2019.
- Kwiatkowski Jerzy, *Dwudziestolecie międzywojenne*, PWN, Warszawa 2008.
- Leszczyński Damian, *Bachelard i Bergson. Spór o naturę czasu*, „Principia” 2003, nr 24.

- Ogonowska Agnieszka, *Adaptacja filmowa jako przykład zjawiska intermedialności*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” 2013, nr 5.
- Przybylski Ryszard, *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916–1938*, Czytelnik, Warszawa, 1970.
- Ritz German, Eros i sublimacja u Jarosława Iwaszkiewicza, „Teksty Drugie” 1994, nr 1.
- Romaniuk Radosław, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, t. 1, Iskry, Warszawa 2012.
- Syska Rafał (red.), *Słownik filmu*, Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2010.
- Woroch Adrianna, *Granica pomiędzy twórczą adaptacją a dziełem autorskim. Filmowe wizje literatury*, w: *Rejestry Kultury*, red. K. Olkusz, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Wrocław 2019.
- Zawada Andrzej, *Jarosław Iwaszkiewicz*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1994.
- Żelichowski, Filip, *Róża i jej egzystencja autentyczna i nieautentyczna a sytuacje graniczne. Heideggerowskie bycie i jego formy na przykładzie życia głównej bohaterki opowiadania „Róża” Jarosława Iwaszkiewicza*, w: *Kobieta w literaturze, sztuce i muzyce – ujęcie interdyscyplinarne*, red. E. Chodźko, J. Kozłowska, Wydawnictwo Naukowe Tygiel, Lublin 2023.

Eros and Thanatos – Jarosław Iwaszkiewicz’s *Róża (Rose)* and *Ubranie prawie nowe (Almost New Dress)* by Włodzimierz Haupe

The text is devoted to Jarosław Iwaszkiewicz’s story *Róża* (en. *The Rose*), with its film adaptation, *Ubrania prawie nowe* (en. *Almost Brand New Clothes*) directed by Włodzimierz Haupe. The analysis, prioritizing the primacy of literary material over its cinematic counterpart, is grounded in intermedial assessments (Chmielecki 2008), literary studies (Przybylski 1970, Giełdoń-Paszek 2014), philosophical perspectives (Leszczyński 2003), and linguistic considerations (Burkot 1970). Furthermore, the historical as well as social and cultural context of the narrative has been delineated (Kuciel-Frydryszak 2018; 2023). The article’s objective is to demonstrate that both the literary and cinematic texts remain remarkably pertinent, encompassing both thematic and existential dimensions.

Keywords: Iwaszkiewicz, adaptations, the ludic turn, interdisciplinarity, new humanities

Słowa kluczowe: Iwaszkiewicz, adaptacja, zwrot ludowy, interdyscyplinarność, nowa humanistyka

Data przesłania tekstu: 20.02.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 8.05.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 23.09.2024

FILMOWE ADAPTACJE STRACONEJ NOCY JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA – ANALIZA PORÓWNAWCZA

DOROTA DĄBROWSKA

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
dk.dabrowska@gmail.com
ORCID 0000-0003-4410-1930

Stracona noc Jarosława Iwaszkiewicza – krótkie opowiadanie opublikowane pod koniec lat 40. w tomie *Nowele włoskie* – stało się w polskim kinie trzykrotnie podstawą scenariusza filmowego. W roku 1957 zostało włączone do scenariusza (czteronowelowego) filmu *Spotkania* w reżyserii Stanisława Lenartowicza, następnie w roku 1973 powstała adaptacja tekstu w reżyserii Janusza Majewskiego (tytuł oryginalny *Stracona noc*), a w roku 1992 opowiadanie stało się podstawą filmu *Nocne ptaki* w reżyserii Andrzeja Domalika. Jako że adaptacje te nie były przedmiotem szczegółowego oglądu badaczy¹, chciałabym podjąć próbę częściowego uzupełnienia tej luki (w istotnym obszarze naukowej recepcji licznych filmów stworzonych na podstawie utworów pisarza²) i zastanowić się nad tym, w jakim stopniu możemy uznać je za tek-

¹ Jedyną próbę porównania tych adaptacji podjął Sebastian Jagielski w pracy *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym* (Kraków 2013, s. 212–220). Przeprowadzona przez badacza analiza skoncentrowana jest przede wszystkim na sposobach ekspozycji wątków homoseksualnych, dlatego też zasadne wydaje się rozbudowanie tej perspektywy o próbę szczegółowego oglądu innych motywów.

² Por. np.: S. Jagielski, *Gra w ciuciubabkę: Andrzej Wajdy adaptacja „Panien z Wilka” Jarosława Iwaszkiewicza*, w: *Od Mickiewicza do Masłowskiej: adaptacje filmowe literatury polskiej*, red. T. Lubelski, Kraków 2014, s. 154–175; B. Zielińska, *Filmowy „Tatarak” Wajdy jako adaptacyjny tryptyk*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego” 2006, t. 6, s. 65–80; B. Pawłowska-Jądrzyk, „Tatarak” i kwestia „drugiego dna”: o zapomnianej ekranizacji opowiadania Iwaszkiewicza, w: *Śmierć w wodzie i inne motywy akwaticzne w horyzoncie wyobraźni*, red. eadem, Warszawa 2018, s. 367–380; D. Pietraszek, *Filmowość prozy, prozaiczność filmu: o filmowej adaptacji powieści Jarosława Iwaszkiewicza „Sława i chwala”*, „Konteksty Kultury” 2015, nr 12, s. 125–143; A. Nadolny, *Przestrzeń architektoniczna w adaptacjach filmowych prozy*

sty o charakterze ekwiwalentyzującym, zmierzającym do odzwierciedlenia literackiego oryginału, w jakim zaś odbiorcy narzuca się przede wszystkim możliwość ich postrzegania jako dzieł autonomicznych.

Głównym bohaterem *Straconej nocy* jest pisarz Waław Kisielecki, fabuła opowiadania obejmuje zaledwie kilkanaście godzin, w czasie których staje się on – podczas powrotu samochodem z Włoch do Polski – gościem jednego z mijanych w podróży gospodarstw. Jak to zwykle bywa w utworach Iwaszkiewicza, tekst wypełniony jest dwuznacznością, panuje w nim żywioł ambiwalencji. Waław, znużony utrudnioną przez objazdy podróżą, a przede wszystkim z uwagi na drobną awarię samochodu, postanawia zatrzymać się (wraz z towarzyszącym mu szoferem) w dworku, znajdującym się nieopodal miejsca postoju. Osobliwy jest moment rozpoczęcia odwiedzin – bohater obserwuje mieszkańców domu przez okno, by następnie włączyć się w ich rozmowę w trybie pozbawionym konwencjonalnych form, mało dyskretnie odpowiadając na pytanie zadane jednemu z mieszkańców przez drugiego. Nieszablony sposób rozpoczęcia odwiedzin wprowadza do tekstu element niejednoznaczności, na drodze autotematycznej ekspozycji wskazuje na zakłócenie jako jeden z kluczowych motywów tekstu, antycypuje złożone sytuacje mające się rozegrać między bohaterami.

Akcja opowiadania obejmuje przede wszystkim nocną rozmowę dwóch mężczyzn – Waława i Janka – którym towarzyszy przez część wieczoru usługująca im Faustyna, młoda gospodyni. Jednym z głównych tematów konwersacji jest nie całkiem jawny afekt obu panów w stosunku do kobiety. W końcowej części wspólnej biesiady Janek w sposób na poły ironiczny, na poły prowokujący stara się namówić gościa do nawiedzenia pokoju kobiety,

Jarosława Iwaszkiewicza w drugiej połowie XX wieku, „Architecturae et Artibus” 2017, nr 4, s. 57–64; M. Musiał, „Matka Joanna od aniołów”: film a historia, w: *Film a historia: szkice z dziejów wizualnych*, Wrocław 2019, s. 135–155; T. Brzozowski, „Panny” okiem kamery rozembrane (o filmowym czytaniu literatury na przykładzie „Panien z Wilka”), „Polonistyka” 1996, nr 5, s. 283–288; E. Radion, *Nad percepcją piosenki „wchodzącej do pokoju Stasia” w trzech „Brzezinach”*: Jarosława Iwaszkiewicza, Zygumunta Mycielskiego i Andrzeja Wajdy, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego” 2009, z. 4, s. 248–258; K. Szymańska, „Kochankowie z Marony”: studium somatyzacji tożsamości”, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 62/63, s. 193–210; I. Janiec, *Miłość i śmierć, czyli walka Erosa z Tanatosem w filmowej adaptacji opowiadania „Brzezina” Jarosława Iwaszkiewicza*, w: *Sztuka, estetyka i kultura w perspektywie naukowej*, red. E. Chodźko, P. Pomajda, Rzeszów 2022, s. 305–314.

co można potraktować jako intencję przeniesienia na mężczyznę własnego pragnienia, którego bohater nie jest w stanie zrealizować³. Ostatecznie nie dochodzi jednak do ucieleśnienia tych zamierzeń, gdyż plany te przerywa informacja, że Faustynę odwiedził w jej pokoju Konstanty, szofer Waclawa – i został wygoniony przez męża kobiety⁴. Zakończenie to ma wydźwięk komiczny z dwóch względów – po pierwsze, rozmowa dwu panów okazuje się jałowa, a omawiane w jej obrębie cele i możliwości nieproporcjonalnie wzniosłe do prostoty realizacji widocznej w działaniu Konstantego. Po drugie, istotne jest również to, że realizacja celu upragnionego przez obu bohaterów przypada właśnie szoferowi, czyli reprezentantowi niższej warstwy społecznej.

Dwoistość tekstu wyraża się w zaburzeniach spodziewanych układów, łańdów – Janek jest gospodarzem dworu, a równocześnie podkreśla się jego młody wiek, Faustynka jest jego gospodynią, więc poniekąd służącą, ale równocześnie upragnioną panią. Kulminacyjną formą owego zaburzenia hierarchii staje się ostatecznie wspomniana przed chwilą okoliczność, a mianowicie to, że nocnym gościem Faustynki zostaje szofer Konstanty. Sygnał zaburzenia hierarchii jako istotnego tematu tekstu pojawia się również w scenie, w której Waclaw – przeświadczony o tym, że jest osobą znaną i cenioną – zderza się z nieznaną osobą swojego nazwiska przez Janka.

Tytuł opowiadania *Stracona noc* można interpretować w odniesieniu do faktu, że noc została spędzona beczynnym i minęła bez ruchu. Żaden z uczestników rozmowy nie podjął działania, które było – w mniejszym lub większym stopniu jawnie – ich celem. Noc stracona podwójnie, bo również z tego powodu, że w czasie ich beczynności ktoś inny – i to osoba niższa pod względem statusu społecznego – podjęła działanie, które nie stało się ich udziałem.

Istotny kontekst opowiadania stanowi również wątek podróży do Włoch i powrotu do Polski. Konstanty, który wyszedł naprzeciw pragnieniu seksualnego spełnienia z gospożą, zapytany o to, jak się miała realizacja jego pragnienia do prestiżu włoskich wojaży, odpowiada na – pytające *de facto* – stwierdzenie

³ Na temat niejednoznaczności motywacji bohatera por.: „Korzystając z obecności nieoczekiwanego gościa, mężczyzna podejmuje desperacką próbę uwolnienia się od miłości, która oładnęła nim bez reszty. Usiłuje obrzydzić sobie obiekt swych uczuć, zrzucić Faustynę z piedestału, na który sam ją wyniósł. Gorąco namawia Kisieleckiego, by zakradł się do jej pokoju” (*Stracona noc*, <https://www.filmipolski.pl/fp/index.php?film=124425> (dostęp 1.03.2024)).

⁴ Por. K. Kupisz, *Niespodziewane spotkanie Małgorzaty z Nawarry i Iwaskiewiczza*, „Prace Polonistyczne” 1991, nr 51, s. 130.

Wacława „No tak. Ale przecie z Włoch wracamy”: „Z Włoch, z Włoch! A co ja bym z taką Włoszką robił?”. Wyraz pozytywnego wartościowania tego, co polskie/swoje, wyraża się również w ucieście, z jaką konsumuje alkohol, którego nie było we Włoszech (nalewki) oraz mięsa i pierogi.

Dochodzi więc w tekście do przeciwstawienia dwóch afektów o odwrotnym nakierowaniu – Wacław, wjeżdżając do Polski, tęskni za Włochami, Konstanty zaś z lubością roztopia się w tym, co polskie, swoje. Wszystkich trzech bohaterów – Wacława, Janka i Konstantego – łączy zachwyt nad Faustynką i pragnienie bliskości z nią. Skoro ostatecznie realizacja tego pragnienia staje się udziałem Konstantego, to można dostrzec w tym pozytywne wartościowanie postawy pozbawionej kosmopolitycznych aspiracji, opartej na prostocie i afirmacji życia.

Ważny wątek tekstu stanowi połączenie sfery erotycznej z konsumpcją. Ten typowy psychoanalityczny motyw pojawiający się w badaniach na prozę Iwaszkiewicza (choćby w interpretacji *Panien z Wilka* poczynionej przez Barbarę Zielińską⁵) w *Straconej nocy* jest wyeksponowany w sposób trudny do pominięcia, mamy bowiem nieustannie do czynienia z przenikaniem się tych dwu sfer – pragnień erotycznych oraz jedzenia. Motyw ten został szczególnie wyraźnie wykorzystany i rozwinięty w adaptacji Majewskiego.

Przyjrzyjmy się adaptacjom opowiadania w kontekście ich relacji z literackim pierwowzorem. Pierwszy raz w historii polskiego kina *Stracona noc* Iwaszkiewicza pojawia się jako literacki pierwowzór w filmie *Spotkania* Lenartowicza, w którym scenariusz został stworzony z czterech epizodów, inspirowanych czterema nowelami – Marka Hłaski, Kornela Makuszyńskiego, Stanisława Dygata i Jarosława Iwaszkiewicza. *Stracona noc* zostaje tu potraktowana przez adaptatora Henryka Jakóbczyka oraz reżysera dość wiernie – na tle innych adaptacji, do których omówienia zaraz przejdę, szczególną uwagę zwraca wyeksponowanie powabu Faustyny, która – w przeciwieństwie do pozostałych adaptacji – jednoznacznie pełni tu funkcję służącej. Akcja filmu koncentruje się na jej uroku, któremu ulegają wyraźnie wszyscy trzej bohaterowie. Znaczenie wątku erotycznego podkreślają zarówno gra aktorska Barbary Modelskiej oraz jej skąpy ubiór, uwydatniający fizyczny wdzięk, jak i wzniosła, pełna emocji muzyka towarzysząca scenie, w której widz pierwszy

⁵ B. Zielińska, *Mroczne ścieżki pożądania. Interpretacja psychoanalityczna*, w: „*Panny z Wilka*” Jarosława Iwaszkiewicza, red. I. Iwasiów, J. Madejski, Szczecin 1996.

raz widzi kobietę. Dochodzi w filmie do neutralizacji powieściowych wątków, takich jak fascynacja Janka doświadczeniami Waclawa (i w ogóle jego osobą⁶) oraz moralne napięcie związane z faktem, że kobieta jest zamężna (w wersji Lenartowicza Stanisław jest jej ojcem, a nie mężem). Istotną zmianę w stosunku do oryginału stanowi również interpretacja postaci Faustynty jako żywo zainteresowanej Waclawem, o czym świadczy to, że rozstawszy się z biesiadującymi, kobieta udaje się do sypialni pisarza, gdzie z niezwykłą ciekawością przegląda jego książki oraz wtula się w jego rękawice. *Stracona noc* w interpretacji Lenartowicza ma wydźwięk porażki – niemocy Janka, zdradzonej miłości, zmarnowanego potencjału⁷.

Można jednak interpretować w ten sposób Lenartowiczową *Straconą noc*, gdy czyta się ją jako odrębny tekst kultury. Inną wymowę ma ta miniatura, gdy zobaczy się ją w kontekście całego filmu *Spotkania*, a zatem również pozostałych zawartych w nim adaptacji. Nie wdając się w szczegółowe rozważania na temat zastosowanych przez reżysera strategii adaptacyjnych, przyjrzyjmy się temu, w jaki sposób kompozycja dzieła wpływa na odbiór *Straconej nocy*. Poprzedzający ją epizod, będący adaptacją tekstu *Zuchwała panienska* Makuszyńskiego, dotyczy doświadczenia miłosnego zawodu, ale zostaje ono w nim ujęte w sposób pozbawiony dramatyzmu, silnie nasycony elementami komediowymi. Komiczny charakter tego fragmentu niejako „nadaje ton” kolejnemu i sprawia, że jego potencjalnie melodramatyczny wydźwięk zostaje zneutralizowany, a miłosna wzniosłość staje się przedmiotem ironii (poprzez pokazanie wzniosłości jako wyrazu oderwania od rzeczywistości; dzieje się to również za sprawą podkreślenia analogii między bohaterami poetami – zarówno Jacek, protagonista pierwszej historii, jak i Janek wygłaszają poetyckie frazy, które zostają stylistycznie skontrastowane z trywialnością, prostotą rzeczywistości). Zabieg ten podkreśla też autotematyczny charakter filmu – poszczególne epizody zostają niejako „wzięte w nawias”, gdyż funkcjonują jako przekazy fikcjonalne – filmy oglądane przez pracowników filmoteki. Lekkość ujawniająca się w obu przywołanych epizodach najwyraźniej wyczuwalna

⁶ Por. N. Hurnik, *Intymność literatury a intymność ekranu. „Stracona noc” Jarosława Iwaszkiewicza a „Spotkania” Stanisława Lenartowicza*, w: *Intymność wyrażona*, red. A. Nęcka, M. Tramer, Katowice 2007, s. 257.

⁷ Adaptację Lenartowicza interpretowano również jako dzieło szczególnie eksponujące wątek walki klas, por. S. Jagielski, *Maskarady męskości...*, s. 212–213.

jest w ich kompozycji – zamknięciu opowiadanych historii zaskakującymi puentami.

W kontekście całego filmu Iwaszkiewiczowski epizod jawi się jednak jeszcze inaczej. Komizm, odczuwany w wyniku tonu narzuconego przez fabułę Makuszyńskiego, oraz zaskakujące fabularne rozwiązanie *Straconej nocy* ostatecznie niejako ustępują (w odbiorze całości) miejsca powadze i refleksji nad nieoczywistością ludzkich losów, wyeksponowanymi w dalszej części filmu. Dzieje się tak przede wszystkim za sprawą kolejnego epizodu, opartego na opowiadaniu *Lotnisko* Dygata. Fragment ten opowiada o krótkim spotkaniu pilota oraz radiotelegrafistki, którzy w ciągu 40 minut rozgrywają wewnętrzną walkę, balansując na granicy uległości uczuciom i wierności rozsądkowi. Romans, który mógłby się między nimi nawiązać, obarczony jest niepewnością, perspektywą straty oraz – co ujawnia się pod koniec – również brzemieniem potencjalnej niewierności (kobieta okazuje się bowiem mężatką). Dominujący wątek krótkiej relacji między niedoszłymi kochankami stanowią jednak nie uczucia, a refleksje o czasie – wyraża je przede wszystkim załęk-niona, refleksyjna Jane, która mówi o perspektywie utraty piękna i niezwykłości na rzecz szarości i pospolitości oraz zwierza się z nadziei na to, że wojna oczyści jej przeszłość z popełnionych przez nią błędów. Kompozycyjną klamrę filmu stanowi powściągliwie naszkicowany wątek Hłaskowskiej pary – Mai i Wiktora – kłócących się o losy poczętego dziecka. W ostatniej scenie filmu dziewczyna uderzona przez chłopaka upada, a taśmy filmowe rozsypują się na podłogę i rozwijają.

Przedstawione w filmie epizody silnie eksponują zagadnienie czasu – w pierwszym obserwujemy zaskoczenie Irminy, która chwilę się spóźniła ze swoją gotowością wybaczenia Jackowi, w drugim – opieszałość Janka, który tak długo zbiera się do ucieleśnienia swoich afektów, że zostaje wyprzedzony przez szofera, w trzecim – czas jest ciężarem, skazuje na pospolitość i szarość, czwarty, „ramowy” (który nazywany bywa w źródłach internetowych pierwszym, jako że umieszczony jest fabularnie na początku) – staje się dowodem nieuchronności upływu czasu, jego rzeczywistego charakteru („nie na wszystko trzeba się zgadzać” – krzyczy Wiktor; Maja, odnosząc się do planowanej aborcji, mówi, że „to i tak jest już za późno”). *Stracona noc* w tej złożonej kompozycji może być postrzegana jako wypowiedź wskazująca na ciężar ludzkich decyzji oraz kruchość uczuć.

W filmie w reżyserii Majewskiego można zaobserwować kilka istotnych przesunięć w stosunku do opowiadania Iwaszkiewicza. Znaczącemu dookreśleniu ulega psychologia postaci – Janek jest niepewny, strachliwy, niedojrzały, pozbawiony nonszalancji, złąkniony informacji, ciekawy świata, naiwny. Waław z kolei jest od niego wyraźnie starszy – różnica ta została wyeksponowana poprzez powierzenie tej roli siwiejącemu Jerzemu Łapińskiemu. Między bohaterami filmowymi pojawia się dość wyraźny wątek homoerotyczny⁸, w tekście Iwaszkiewicza uchwytany właściwie jedynie na początku tekstu. U Majewskiego Waław zastaje Janka grającego nago na pianinie⁹. Homoerotyczną fascynację bohaterów wyrażają przeciągłe, wyzywające, władcze spojrzenia Waława oraz koncentracja Janka na jego gościu i jego „świątowości” – społecznym prestiżu, doświadczeniu związanym z zagranicznymi podróżami. W sferze niewerbalnej – spojrzeniach, drobnych gestach – rozgrywa się pełna napięcia, rodząca się relacja. Jaką funkcję spełnia w tak zarysowanym świecie przedstawionym wątek wyeksponowanego u Iwaszkiewicza powabu gospodyni? Niewątpliwie Faustynka również u Majewskiego zwraca uwagę bohaterów – przede wszystkim swoim odsłoniętym w skąpej sukni biustem, równocześnie jednak nie staje się ona przedmiotem rzeczywistej rywalizacji Waława i Janka, można odnieść wrażenie, że poprzez pozorną rywalizację o jej względy starają się oni rozegrać coś między sobą¹⁰. Czytając film Majewskiego w tym kluczu, można uznać, że wpisuje się on w ścieżkę interpretacji twórczości Iwaszkiewicza jako tekstów o niewypowiadalnym pożądaniu, reprezentowaną przez Germana Ritza¹¹.

Ostatecznie Waław i Konstanty odjeżdżają z dworku jako wygrani – zamieniają się rolami, bo kierowcą zostaje Waław, Konstanty zaś w poczuciu triumfu doprowadza się do ładu na tylnym siedzeniu. Co jest źródłem ich satysfakcji? Do dość oczywistego wątku triumfowania osoby „przyprawiającej rogi”, którą stał się Konstanty, dodać można również uciechę chłodnego

⁸ Por. ibidem, s. 213.

⁹ Na temat sposobu filmowej interpretacji momentu spotkania bohaterów por. wywiad z Olgierdem Łukaszewiczem (R. Dajbor, *Świadomość ciała i rozkoszy* [wywiad z O. Łukaszewiczem], dostęp 1.03.2024).

¹⁰ Por. S. Jagielski, *Maskarady...*, op. cit., s. 214–215.

¹¹ G. Ritz, *Eros i sublimacja u Jarosława Iwaszkiewicza*, „Teksty Drugie” 1994, nr 1, s. 29–48, G. Ritz, *Niewypowiadalne pożądanie a poetyka narracji*, „Teksty Drugie” 1997, nr 3, s. 43–60. Por. J. Stockinger, *Homotekstualność: propozycja*, „Teksty Drugie” 2022, nr 2, s. 213–234.

obserwatora, jakim jawi się pod koniec filmu Waclaw. Widz patrzy na scenę walki między pijanym, zazdrosnym mężem Stanisławem a szoferem Konstantym¹², równocześnie widząc Waclawa – milczącego, palącego w spokoju papierosa. Bohater przypatruje się dramatycznym zajściom, nie ingerując w ich przebieg, jest w jego postawie beznamiętność twórcy powieści kryminalnych, dla którego obserwowana bezpośrednio śmierć mogłaby się stać materiałem literackiej kreacji. Brak zaangażowania w obserwowaną sytuację skojarzyć można z zachowaniem cynicznym, opartym na tendencji do postrzegania rzeczywistości przez pryzmat sztuki.

Trzeci film, który chciałabym uczynić przedmiotem uwagi, to *Nocne ptaki* w reżyserii Domalika. W przeciwieństwie do *Straconej nocy* Majewskiego, którą potraktować można niewątpliwie jako adaptację opowiadania Iwaszkiewicza, *Nocne ptaki* zostały przez twórców określone jako utwór oparty na motywach tego tekstu. Wyraża się to przede wszystkim w rozbudowaniu scenariusza o liczne kwestie niemające swoich ekwiwalentów w Iwaszkiewiczowskim oryginale. Jednak pierwsza znacząca różnica między dwoma analizowanymi filmami przykuwająca uwagę odbiorcy dotyczy nastroju dominującego w tych tekstach kultury, a zatem użytego repertuaru środków niewerbalnych, wywołujących skojarzenia z określonymi konwencjami artystycznymi. Film Majewskiego, kładący nacisk na wątki erotyczne, operuje poetyką komizmu i lekkości, napięcie między bohaterami dotyczy przede wszystkim pragnień seksualnych, które nie mają tu charakteru sił determinujących ich doświadczenia. Nocne psychologiczne rozgrywki między bohaterami zostają zwieńczone rodzajem dowcipnej puenty, która rodzi skojarzenia z farsą – można by, parafrazując polskie przysłowie, ująć istotę tego zakończenia następująco: gdzie dwóch dywaguje, tam trzeci korzysta. U Majewskiego puenta ta nie wiąże się jednak z bolesnymi doświadczeniami bohaterów, a przynajmniej Waclawa, który sprawia wrażenie obserwatora, a nie zaangażowanego uczestnika zdarzeń.

Z innym sposobem interpretacji tego wątku mamy do czynienia w dziele Domalika, które – zarówno ze względu na wytworzoną w nim emocjonalną aurę, jak i wyeksponowane wątki – postrzegać można jako wypowiedź

¹² Por. J. Sławiński, 7 słynnych adaptacji prozy Jarosława Iwaszkiewicza, <https://book-lips.pl/zestawienia/7-slynnnych-filmowych-adaptacji-prozy-jaroslaw-a-iwaszkiewicza/> (dostęp 1.03.2024).

psychologiczno-filozoficzną, przekaz gęsty i niejednoznaczny. Kolejne nocne sceny wielowątkowych, poważnych rozmów rozgrywają się w ciemności, towarzyszy im dramatyczna, natarczywa muzyka (autorstwa Jerzego Satanowskiego). Nie ma w nich miejsca na atmosferę biesiady, świętowania, zatacania się w przywilejach nocnej gawędy. Aurę niepokoju i grozy podkreślają motyw wróżenia z kart przez Faustynę oraz jej złowrogo brzmiąca zapowiedź „złych zamiarów”, sformułowana przed przyjazdem gości. Dialogi snują się leniwie, słowom towarzyszy poczucie obciążenia, niemocy, twarze/miny bohaterów wyrażają poczucie zniewolenia i beznadziei. Olgierd Łukaszewicz, grający tym razem podróżnika (który tu nazywa się nie Waław, a Julian), prowadzi rolę w sposób wyciszony, powściągliwy, korespondujący z panującą w dworku aurą prowincjonalności, bycia „poza światem”. Przeciągłe spojrzenia Janka w kierunku Faustyny oraz jego burzliwe reakcje na sygnały erotycznego zainteresowania innych jej wdziękami można traktować jako dowody prawdziwości wyrażonej przez niego miłosnej deklaracji. Zasygnalizowany w tekście Iwaszkiewicza homoerotyczny afekt towarzyszący bohaterom ulega tu całkowitej redukcji¹³ – słowa dotyczące fascynacji Włochami i byciem człowiekiem „światowym” zostają u Domalika włożone w usta Faustyny, która jako jedyna bohaterka może zostać uznana za osobę wpatrzoną w pisarza.

Nocne ptaki zaznaczają swoją zależność od utworu Iwaszkiewicza oraz równocześnie dystans wobec niego na drodze autotematycznej sugestii – gdy Julian przyjeżdża do dworku, gospodarz wita go u wrót słowami „nie wynurzył się pan z nicości”, sugerując kontekst literackiego pierwowzoru i sceny podglądania przez Waławę domowników przez okno.

Choć Domalik nie rezygnuje z ujęcia w swoim dziele historii miłosnego cztero- lub nawet pięciokąta – jak można by określić skomplikowane relacje między bohaterami – wątek ten zdaje się schodzić na drugi plan w stosunku do płaszczyzny pogłębionych refleksji nad życiem, czasem, lękiem, ucieczką, a przede wszystkim kondycją człowieka. Dodane do Iwaszkiewiczowskiego oryginału dialogi dotyczą abstrakcyjnych zagadnień, takich jak przemijanie, ograniczone ludzkie możliwości, poczucie bezradności i zniewolenia. Obaj bohaterowie – Julian i Janek – okazują się postaciami tragicznymi, niezdolnymi do podjęcia działania, pierwszy – w sferze pisania, drugi – w relacji z upragnioną kobietą. Odwiedziny Konstantego u Faustyny nie mają tu wydzźwięku

¹³ Por. S. Jagielski, *Maskarady...*, op. cit., s. 219.

choćby częściowo humorystycznego, jak u Majewskiego, wybrzmiewają jako podkreślenie niemocy i beznadziei nocnych rozmówców. Dramatyczny jest też los Faustyny, która – zgodnie z tym, jak opowiada o niej Janek – sprawia wrażenie osoby cierpiącej, przytłoczonej, przyjmującej los w pokorze, ale i w udręczeniu. Nieszczęśliwy jest również jej mąż, który będąc świadkiem jej zdrady, nie zrywa się – jak u Majewskiego – do walki, ale siada w milczeniu, skulony i zmarznięty, koło jej łóżka. W obrazie Domalika dominuje więc aura beznadziei, niemożności przekroczenia własnych słabości.

Istotny, szczególnie z uwagi na czas powstania filmu, jest również wątek stosunku bohaterów do Polski, do tego, co narodowe, i tego, co obce. W porównaniu do filmu Majewskiego Domalik kładzie zdecydowanie wyraźniejszy akcent na tę problematykę, zadaną przez samego Iwaszkiewicza. Julian jest postacią jednoznacznie kosmopolityczną, wprost wypowiadającą się na temat swojej niechęci wobec Polski z wyraźnym poczuciem, że właściwym punktem odniesienia dla niego jest Europa. Jego proeuropejski rys – doświadczenie zagranicznych podróży, opowieści o urokach życia włoskiego – w połączeniu z prestiżem jego statusu społecznego związanego ze sztuką stają się elementami uwodzącymi Faustynę. Janek jest świadkiem sceny, w której kobieta ulega zalotom mężczyzny – właśnie w kontekście opowieści o Włoszech i o pisaniu. Iwaszkiewiczowskie słowa „lepsze niż to włoskie wińsko” wygłaszane w opowiadaniu przez Wacława tu przypisane zostają Jankowi, który w ironicznej, wykrzyczanej wypowiedzi chce zwrócić uwagę podróżnego na kontrowersyjny charakter jego kosmopolitycznych afektów. Możliwe też, że – w większym jeszcze stopniu – słowa te wyrażają niezgodę na to, by fascynacja tym, co obce, rodziła rodzaj ślepoty na to, co znane. We wpisanej w film ludzkiej konfiguracji to Janek jest wszak tym, co znane (tym znanym), i to on zostaje niejako odrzucony przez Faustynę w geście jej otwartości na zaloty gościa.

Przedmiotem krytycznego dystansu Juliana jest nie tylko sama polskość, ale związany z nią romantyzm, rozumiany jako poczucie misji, wzniosłość, dążenie do ideałów. Mimo deklaratywnego odcięcia się od budowanej przez te wartości tradycji bohater zostaje jednak jej wyrazicielem, co widać zarówno w tendencji do melancholii, snucia jałowych niekiedy rozważań, jak i w skłonności do doświadczeń z pogranicza rzeczywistości i fikcji, które stają się jego udziałem w konsekwencji zażycia narkotyku. Początek lat 90. w Polsce postrzegać można, zgodnie z nieco przedwczesną diagnozą Marii

Janion¹⁴, jako czas żegnania się z romantycznymi mitami, ale również jako czas zanurzenia w narodowym etosie przez te mity ufundowanym – etosie, który nie tak łatwo przezwyciężyć.

Reasumując – *Stracona noc* funkcjonuje u Lenartowicza jako epizod o charakterze melodramatycznym, film Majewskiego, pozostając w literalnej bliskości z tekstem Iwaszkiewicza, dookreśla znaczenia, przede wszystkim w sferze niewerbalnej, interpretując opowiadanie jako wypowiedź na temat niewyraźnego/zakazanego homoerotycznego afektu, *Nocne ptaki* Domalika traktują zaś utwór Iwaszkiewicza jako punkt wyjścia do rozprawy z intelektualno-duchowymi dylematami czasów transformacyjnych.

Przeanalizowane przykłady filmów nawiązujących do opowiadania Iwaszkiewicza można potraktować jako interesujący przykład bogatego potencjału znaczeniowego wpisanego w tekst literacki – jest to w tym wypadku szczególnie klarowne z uwagi na wyraziste zróżnicowanie komunikatów zainspirowanych tym samym dziełem. Nie sposób powiedzieć, że którakolwiek z adaptacji korzystała z opowiadania jedynie pretekstowo lub też zmierzając do dekonstrukcji tego tekstu – złożoność znaczeniowa utworów Iwaszkiewicza sprawia, że rozmaite interpretacyjne pomysły reżyserów mieszczą się, mimo ich znacznego wewnętrznego zróżnicowania, w paradygmacie adaptacji.

Bibliografia

- Brzozowski Tadeusz, „Panny” okiem kamery rozebrane (o filmowym czytaniu literatury na przykładzie „Pani z Wilka”), „Polonistyka” 1996, nr 5.
- Hurnik Natalia, *Intymność literatury a intymność ekranu. „Stracona noc” Jarosława Iwaszkiewicza a „Spotkania” Stanisława Lenartowicza*, w: *Intymność wyrażona*, red. A. Nęcka, M. Tramer, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2007.
- Jagielski Sebastian, *Gra w ciuciubabkę: Andrzej Wajdy adaptacja „Pani z Wilka” Jarosława Iwaszkiewicza*, w: *Od Mickiewicza do Masłowskiej: adaptacje filmowe literatury polskiej*, red. T. Lubelski, Universitas, Kraków 2014.
- Jagielski Sebastian, *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*, Universitas, Kraków 2013.
- Janiec Izabela, *Miłość i śmierć, czyli walka Erosa z Tanatosem w filmowej adaptacji opowiadania „Brzezina” Jarosława Iwaszkiewicza*, w: *Sztuka, estetyka i kultura w perspektywie naukowej*, red. E. Chodźko, P. Pomajda, Wydawnictwo Naukowe Tygiel, Rzeszów 2022.

¹⁴ M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*, w: eadem, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?*, Warszawa 1996, s. 5–23. Por. T. Walas, *Zmierzch paradygmatu – i co dalej?*, „Dekada Literacka” 2001, nr 5/6, s. 50–73.

- Janion Maria, *Zmierzch paradygmatu*, w: eadem, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?*, Sic!, Warszawa 1996.
- Kupisz Kazimierz, *Niespodziewane spotkanie Małgorzaty z Nawarry i Iwaszkiewicza*, „Prace Polonistyczne” 1991, nr 51.
- Musiał Marcin, „*Matka Joanna od aniołów*”: film a historia, w: *Film a historia. Szkice z dziejów wizualnych*, red. M.E. Kowalczyk, J. Szymala, Księgarnia Akademicka, Wrocław 2019.
- Nadolny Adam, *Przestrzeń architektoniczna w adaptacjach filmowych prozy Jarosława Iwaszkiewicza w drugiej połowie XX wieku*, „Architecturae et Artibus” 2017, nr 4.
- Pawłowska-Jądrzyk Brygida, „*Tatarak*” i kwestia „drugiego dna”: o zapomnianej ekranizacji opowiadania Iwaszkiewicza, w: *Śmierć w wodzie i inne motywy akwaticzne w horyzoncie wyobraźni*, red. eadem, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2018.
- Pietraszek Dominika, *Filmowość prozy, prozaiczność filmu: o filmowej adaptacji powieści Jarosława Iwaszkiewicza „Sława i chwała”*, „Konteksty Kultury” 2015, nr 12.
- Radion Ewelina, *Nad percepcją piosenki „wchodzącej do pokoju Stasia” w trzech „Brzezinach”: Jarosława Iwaszkiewicza, Zygumunta Mycielskiego i Andrzeja Wajdy*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego” 2009, z. 4.
- Ritz German, *Eros i sublimacja u Jarosława Iwaszkiewicza*, przeł. A. Kopacki, „Teksty Drugie” 1994, nr 1.
- Ritz German, *Niewypowiadalne pożądanie a poetyka narracji*, przeł. A. Kopacki, „Teksty Drugie” 1997, nr 3.
- Stockinger Jacob, *Homotekstualność: propozycja*, przeł. G. Piotrowski, K. Szymański, „Teksty Drugie” 2022, nr 2.
- Szymańska Karolina, „*Kochankowie z Marony*”: studium somatyzacji tożsamości”, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 62/63.
- Walas Teresa, *Zmierzch paradygmatu – i co dalej?*, „Dekada Literacka” 2001, nr 5/6.
- Zielińska Barbara, *Filmowy „Tatarak” Wajdy jako adaptacyjny tryptyk*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego” 2006, t. 6.
- Zielińska Barbara, *Mroczne ścieżki pożądanego. Interpretacja psychoanalityczna*, w: „*Panny z Wilka*” Jarosława Iwaszkiewicza, red. I. Iwasiów, J. Madejski, Wydawnictwo USz, Szczecin 1996.

Źródła internetowe

- Dajbor Rafał, *Świadomość ciała i rozkoszy* [wywiad z O. Łukaszewiczem], <https://replika-online.pl/swiadomosc-ciala-i-rozkoszy/> (dostęp 1.03.2024).
- Sławiński Jan, *7 słynnych adaptacji prozy Jarosława Iwaszkiewicza*, <https://booklips.pl/zestawienia/7-slynnnych-filmowych-adaptacji-prozy-jaroslaw-a-iwaszkiewicza> (dostęp 1.03.2024).
- Stracona noc*, <https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=124425> (dostęp 1.03.2024).

Film Adaptations of Iwaszkiewicz's *Stracona noc* – a Comparative Analysis

The aim of this article is a comparative analysis of three film adaptations of Jarosław Iwaszkiewicz's short story *Stracona noc* (en. *Lost Night*) – a fragment of the film *Spotkania* (en. *Meetings*) by Stanisław Lenartowicz (1957), *Stracona noc* by Janusz Majewski (1973) and *Nocne ptaki* (en. *Night Birds*) by Andrzej Domalik (1992). Focusing on the perspective of reflection on the ways in which the motifs contained in the original text are equivalent, I aim to demonstrate the significant differentiation between the meanings conveyed by the analyzed films.

Keywords: *Lost Night*, Iwaszkiewicz, adaptation, Polish, affect

Słowa kluczowe: *Stracona noc*, Iwaszkiewicz, adaptacja, polski, afekt

Data przesłania tekstu: 18.03.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 24.04.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 25.08.2024

SÉRÉNITÉ ALINY SKIBY JAKO ADAPTACJA OPOWIADAŃ JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA

KATARZYNA GOŁOS-DĄBROWSKA

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
k.golos-dabrowska@uksw.edu.pl
ORCID 0000-0003-0908-7352

Sérénité Aliny Skiby¹ z 1988 roku to film opowiadający o spotkaniu po latach dwóch przyjaciół – Witolda (Mieczysław Voit) i Stanisława (Henryk Bista). Spotkanie owo staje się dla Witka (z którego perspektywy śledzimy fabułę filmu) pretekstem do wspomnień z dzieciństwa i młodości oraz do wewnętrznego rozliczenia się z przeszłością. Każdy z tych powrotów do minionych lat związany jest ściśle z Agatą Adrianna Biedrzyńska) – kuzynką i przyjaciółką mężczyzn z okresu młodości. Zasadniczą większość opowieści filmowej stanowi swoisty kolaż ze wspomnień Witolda, obejmujący ostatnie dni panieństwa dwudziestoletniej Agaty, zaręczony z dziesięć lat starszym Karolem (Grzegorz Heromiński). Szesnastoletni Witek (Wojciech Malajkat), Staś (Andrzej Mastalerz) i Agata spędzają wiosenne dni we dworze zarządzanym przez ciotkę Amelię (Antonina Gordon-Górecka). Młoda narzeczona uwikłana jest w wewnętrzny konflikt. Odczuwa fascynację młodszymi kuzynami, pozostaje zauroczona młodą i atrakcyjną, prywatną nauczycielką gry na fortepianie (Maria Pakulnis), a jednocześnie nie próbuje uciec przed małżeństwem z „przeznaczonym” jej Karolem. W stanie rozdarcia jest również Witold – oddany przyjaciel Agaty, który przeżywa romans ze służącą Marysią (Agnieszka Wagner), wplątując się równocześnie w złożoną relację ze swoim przyjacielem – gruzlikiem Stasiem. Ten z kolei pozostaje szaleńczo zakochany w Agacie. Chłopiec najdramatyczniej przeżywa zamażpójście kuzynki, a jego stan psychiczny przekłada się na znaczne pogorszenie zdrowia fizycznego. Dodatkowym elementem wikłającym relacje pomiędzy bohaterami jest zły

¹ Reżyserka stworzyła również scenariusz adaptacji.

stan psychiczny Agaty. Dziewczyna w dzieciństwie przeżyła traumę. W scenie retrospektywnej widzimy, jak jej ojciec (w tej roli również Heromiński) na oczach dziewczynki morduje jej matkę (w tej roli również Biedrzyńska) w akcie zemsty za zdradę. Przestraszone dziecko wypuszcza na ojca swoje dwa ogromne psy, które rzucają się na mężczyznę i rozszarpują mu gardło. Od tej pory przez całe życie Agatę nawiedzają koszmary (obrastający ją bluszcz, atakujące motyle). Miewa również omamy, przede wszystkim w postaci dwóch czarnych psów przygotowanych do ataku na nią. Pewnego dnia (jak dowiadujemy się z narracji z tzw. offu), podczas wizyty na strychu dziewczyna zaczyna widzieć zjawy w odbijającej światło, wielkiej wazie na poncz. Jak sama wspomina, jest wtedy bliska śmierci. Ratuje ją Witek, strącając szklaną wazę i wybijając niejako kuzynkę z transu.

Ponadto w miarę upływu czasu dziewczyna zaczyna utożsamiać się z niezyszącą matką, upodabniać do niej. W tym celu nie tylko ubiera się jak ona, ale nawet przypina sobie pukle włosów zmarłej. Obsesja ta osiąga apogeum w momencie, kiedy dziewczyna na chwilę przed ceremonią zaślubin wchodzi na strych i przebiera się w suknię ślubną matki. Przyłapuje ją na tym Witold, co stanowi pewnego rodzaju powtórzenie spotkania na poddaszu z dzieciństwa. Dziewczyna – przekonana, że chłopak ją podglądał – zaczyna go uwodzić, oplata Witka welonem matki niczym kokonem (il. 1). Kiedy chłopak odpycha kuzynkę, ta rzuca się na niego z nożyczkami, chcąc przebić mu tętnicę. Witold, usiłując się obronić, spycha Agatę ze schodów. Dziewczyna traci przytomność, a stan jej zdrowia gwałtownie się pogarsza. Ostatecznie Agata trafia na stałe do szpitala psychiatrycznego.

Powroty do niespokojnej młodości przeplatane są sielskimi „migawkami” z dzieciństwa. Każde ze wspomnień, nawet pozornie błahe, naznaczone jest wydarzeniem, które pozostawiło skazę na psychice któregoś z głównych bohaterów. Widzimy sceny dziecięcego *garden party*, odbywającego się z okazji urodzin małej Agaty, podczas którego Witek zostaje niesłusznie ukarany za to, że nie podarował kuzynce prezentu. Sceny te wypełnione są dwuznaczną atmosferą. Z jednej strony, ujęcia nawiązują stylistycznie do malarstwa impresjonistycznego, przenika je światło letniego słońca, z drugiej zaś, dziecięca beztroska zabawa to również bal przebierańców, podczas którego dzieci zakładają maski przypominające zwierzęce pyski (il. 2) i straszą się wzajemnie – atmosfera beztroski zostaje w ten sposób przełamana, pojawia się obcy element, niepasujący do sielskiego nastroju. Można wnioskować,



Il. 1. Agata (Adrianna Biedrzyńska) usiłuje uwieść Witolda (Wojciech Malajkat). Gdy ten ją odrzuca, kobieta nastaje na jego życie. *Sérénité* (1988), reż. Alina Skiba

że ta chwilowa przemiana atmosfery będzie korespondować z przyszłymi, mrocznymi wydarzeniami. Maską bowiem nie tylko konstruuje sens sama w sobie, lecz istnieje w kontekście tego, co zasłania². Owa „zwierzęca twarz” zakrywająca twarz małej dziewczynki może być (zgodnie z wyobrazeniami bliskimi grotesce modernistycznej) znakiem przyszłego obłędu Agaty – sygnałem występowania pierwiastka obcego, szalonego³.

Sérénité jako adaptacja

Film Aliny Skiby jest rodzajem opowieści retrospektywnej, jednak opartej w dużej mierze na kolażu z urywków wspomnień, w mniejszym stopniu zaś na linearnej opowieści o przeszłości. Witek, z którego perspektywy zapoznajemy się ze światem przedstawionym, prowadzi widza poprzez swoje wspomnienia skojarzeniowo. Asocjacja jest motorem napędowym opowieści

² Por. C. Lévi-Strauss, *Maska nie istnieje sama w sobie*, przeł. A. Tatarkiewicz, w: *Maski*, t. 1, red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1986, s.72.

³ Por. W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, w: *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003, s. 23.



Il. 2. Bal maskowy podczas dziecięcego *garden party*. *Sérénité* (1988), reż. Alina Skiba

filmowej zapożyczonym z opowiadania *Sny*⁴ Jarosława Iwaszkiewicza. Mamy do czynienia z anachronizmem, przypominającym *flashbulb*⁵. Punktowe „rozbłyski pamięci” starego Witolda przenoszą nas naprzemiennie do różnych punktów jego dzieciństwa i młodości. Dopiero zespojenie wszystkich tych migawkowych reminiscencji pozwala zrekonstruować historię Witka i Agaty, ale również odsłania motywacje bohaterów, umożliwia odtworzenie pełniejszego obrazu relacji pomiędzy bohaterami. Alina Skiba dokonała adaptacji, która z jednej strony nieco oddala się od dosłownej wymowy opowiadań

⁴ Asocjacja jest zarówno sposobem opowiadania, jak i tematem utworu, co narrator zaznacza od pierwszych akapitów: „Od dawna wszystkim piszącym wiadomo, że istnieją pewne słowa-klucze. Przeczytanie ich czy posłyszenie otwiera całą kaskadę przeżyć. Kto wie, czy to smak owego ciastka zwanego *madeleine* otworzył przed Proustem gigantyczną przepaść czasu. Mnie się zdaje, że to raczej słowo samo »madeleine«, wypowiedziane w tamtej chwili, przełamało tamę wspomnień. Niedawno przeżyłem dziwną przygodę. Przeczytałem słowo »sny« w dziwnej konfiguracji. »Liliowe sny w małych dzbanuszkach stojące na oknie«. Był to błąd tłumacza. Po rosyjsku słowo »son« oznacza sasankę, liliowy kwiat, obrośnięty futerkiem, który w wielkiej obfitości zarastał w czasach mojej młodości, tak samo jak w czasach Wiktora Niekrasowa, podkijowskie lasy, i zapewne do dziś dnia zakwita tam na wiosnę” (J. Iwaszkiewicz, *Sny*, w: idem, *Ogrody*, Warszawa 1977, s. 7).

⁵ Termin ten przywołuje – jako uzupełnienie teorii narracji filmowej – Małgorzata Jakubowska (eadem, *Ukryte, jawne, zaszyfrowane... Retrospekcje w filmie na tle teorii narracji Mieke Bal. Opowieść a retrospekcja*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 117, s. 100).

Iwaszkiewicza, z drugiej zaś stanowi twórczą kompilację motywów charakterystycznych dla jego pisarstwa (Eros i Tanatos, trauma po śmierci bliskiej osoby, negacja mitu powrotu do dzieciństwa, a także motywy akwaticzne czy szeroko u pisarza występująca symbolika roślinna), a także typów postaci i relacji międzyludzkich charakterystycznych dla twórczości autora *Sławy i chwały* (bohater w procesie inicjacyjnym, literacki sobowtór autora, figura szaleńca, konstruowanie relacji mistrz–uczeń). Reżyserka tworzy więc adaptację nie do końca wierną wymowie ekranizowanych opowiadań (bo jedynie inspirowaną fabułami Iwaszkiewicza), ale głęboko osadzoną w jego twórczości.

Ekranizacja Aliny Skiby w warstwie fabularnej jest swobodnym połączeniem dwóch opowiadań Iwaszkiewicza: *Snów* i *Sérénité* – rozliczeniowego „opowiadania w listach”. Filmowy Stanisław jest kontaminacją Stasia (siedemnastoletniego suchotnika ze *Snów*, który wraz z przyjaciółmi spędza wiosnę i wakacje we dworze w ukraińskiej Wodicy), chorowitego Witka z *Sérénité* oraz (w okresie dojrzałości) profesora sztuki z tegoż opowiadania, u którego narrator spędza ostatnie dni życia. Witold z kolei stanowi kontaminację narratora-nadawcy z opowiadania epistolarnego oraz narratora ze *Snów*. Z tego samego utworu zapożyczony został główny wątek fabularny – historia młodej dziewczyny Lizy, która lada moment ma wyjść za mąż za starszego od siebie mężczyznę – Kazimierza. To z owego opowiadania „przeniesiona” została również panna Stawro, nauczycielka śpiewu Lizy – przywiązana do dziewczyny i pokładająca nadzieję w jej głosie.

Scenarzystka zapożycza z *Sérénité* przede wszystkim schematy relacji pomiędzy bohaterami oraz kluczowe sceny, których zadaniem jest zobrazowanie owych złożonych relacji pomiędzy dojrzewającymi bohaterami. Przykładem może być scena kąpeli, która najsilniej obrazuje słabość filmowego Stasia. Załamany faktem zamążpójścia Agaty chłopiec idzie zażyć kąpeli. Okazuje się jednak, że w domu zabrakło ciepłej wody. Stanisław sztywnieje z zimna na środku ogromnej łazienki, przerobionej z pokoju: „Łazienka była pełna słońca i całe ciało Stasia świeciło jak gdyby własnym światłem. Było bursztynowe i trochę przezroczyste. [...] Był dość mizernie zbudowany, chudy i wiotki”⁶. W filmie chłopca wybawia z tarapatów Witek. Moment ten nie tylko obnaża słabość Stasia (fizyczną i psychiczną – chłopiec w ramionach przyjaciela łka z bólu po stracie Agaty), ale również subtelnie sugeruje, że chłopcy wciąż są

⁶ J. Iwaszkiewicz, *Sny*, op. cit., s. 16.

w trakcie procesu poszukiwania swojej tożsamości seksualnej. Filmowa Agata z kolei stanowi połączenie wychodzącej za mąż Lizy ze *Snów*, przeddzień wesela której przywołuje narrator opowiadania, oraz Agaty z *Sérénité* – adresatki „spóźnionych” listów, które śle do dawnej miłości narrator-nadawca z opowiadania epistolarnego.

Ze *Snów* adaptatorka zapożycza pewne wydarzenia pełniące funkcje metafor dramatycznych⁷ lub wizualnych. Przykładem może być scena wyjęta z opowiadania, w której Kazimierz, narzeczony Lizy, ma przyjechać do dworu. Nagle zrywa się burza. Podobnie jest w ekranizacji, kiedy Karol wchodzi do dworu, a filmowy Staś rzuca znamienne: „Będzie burza, Karol przyjechał”. Bohater informuje o przyjeździe narzeczonego dziewczyny oraz o gwałtownej zmianie pogody. Biorąc pod uwagę przeszłe wydarzenia, odbiorcy (zarówno opowiadania, jak i filmu) interpretują zdanie jako wynikowe. Stwierdzenie dwóch niezależnych od siebie faktów staje się w połączeniu złowrogą prefakturacją nadchodzących zdarzeń.

Poza konkretnymi motywami, zdarzeniami i postaciami adaptatorka zapożycza z *Sérénité* pewnego rodzaju naprzemienność atmosfery obecnej w opowiadaniu. Niepokój, strach przed śmiercią, demoniczna aura pogrążonej w szaleństwie Agaty, aż w końcu nagłe zmiany pogody, stanowią przeciwwagę dla (współistniejącego z atmosferą grozy w *Sérénité*) stanu ukojenia, pogodzenia się ze światem. Atmosfera wytchnienia budowana jest m.in. za pomocą czarownych obrazów letniej przyrody, dziecięcych zabaw i rozkoszy płynącej z zajadania się słodyczami i świeżymi owocami. Ta konstrukcja oparta na przeplataniu się tak zróżnicowanych wątków została zapożyczona właśnie z opowiadania epistolarnego Iwaszkiewicza. Jak zaznacza Józef Majewski, zostało ono oparte na konstrukcji barokowej sonaty – utworu składającego się z części kontrastujących ze sobą: „Iwaszkiewicz rozważaniom w *Sérénité* nadaje formę [...] barokowej sonaty kościelnej, zbudowanej na napięciach: wolny, szybki, pochmurny, pogodny, minorowy, majorowy, smutek, radość, szczęście, nieszczęście, nadzieje i rozpacz, rozkosz i cierpienie, rozkwit i umieranie życie i śmierć, pełnia i pustka, bycie i nicość...”⁸.

⁷ J. Płażewski, *Metafora*, w: idem, *Język filmu*, Warszawa 1982, s. 267.

⁸ J. Majewski, *Sonata śmierci. Słowo o muzyczności Sérénité Jarosława Iwaszkiewicza*, „Twórczość” 2013, nr 2, s. 47.

Opowiadanie *Sérénité* składa się z czterech listów do Agaty, w których nadawca snuje wspomnienia, rozlicza się z przeszłością, zadaje pytania o śmierć i jednocześnie (bojąc się umierania) czeka na ukojenie, które ze sobą niesie schyłek życia. To ścieranie się różnego typu sprzeczności realizuje się w tekście literackim przede wszystkim na poziomie odmienności owych listów, pełniących funkcję podobną do kontrastujących ze sobą części sonaty. Film Skiby zachowuje tę zasadę – na przemian oglądamy sceny z życia starego, godzącego się ze śmiercią Witka oraz retrospektywne fragmenty, stanowiące wspomnienia burzliwej młodości i pozornie sielskiego dzieciństwa. Najistotniejszymi napięciami, które przybliżają film do dychotomicznej struktury sonaty, jest wewnętrzne rozbieżności części, stylistyczne zróżnicowanie sąsiadujących ze sobą fragmentów dzieła. Ów chwyt wzmacniany jest poprzez konstruowanie silnych kontrastów w obrębie świata przedstawionego w poszczególnych elementach składowych filmu Skiby.

Chore – zdrowe

Pierwszą z opozycji, najsilniej eksponowaną w dziele Skiby, jest skonstruowanie ze sobą tego, co „zdrowe” i „chore”. Najważniejszą z figur jest w tym wypadku Agata – młodziutka kobieta, często pokładająca się ze znużenia, błada, bez chęci do życia. Dziewczyna dopina sobie ciemne, kontrastujące z cerą włosy, chce, by były tak bujne jak u matki. Scena ta następuje bezpośrednio po ujęciu, w którym służąca Marysia – zrugana przez ciotkę – zaplata bujny warkocz jasnych włosów (il. 3a i 3b). Montaż zestawieniowy nie jest przypadkowy. Włosy bowiem funkcjonują jako symbol energii, płodności, siły witalnej i radości życia⁹. Jak zaznacza autor *Słownika symboli*, bardzo ważne symboliczne skojarzenia przywołuje również kolor włosów. Kasztanowe lub czarne sygnalizują energię mroczną, ziemską, złociste zaś są utożsamiane z energią słoneczną. Z kolei utrata włosów niesie za sobą symbolikę klęski i ubóstwa – kojarzy się z jałowością¹⁰. Kontrast pomiędzy pogrążoną w szaleństwie, chorą Agatą a pełną życia Marysią wzmaga fakt, że służącą widzimy w otoczeniu płodów ziemi, w kuchni – miejscu domu, które wiąże się z symboliką kobiecości, płodności. Oświetlona ciepłym światłem, rumiana Maria kontrastuje z bladą Agatą, przebywającą zazwyczaj w chłodnym salonie, osaczoną myślami

⁹ J.E. Cirlot, hasło *Włosy*, w: idem, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2006, s. 455.

¹⁰ Ibidem.



Il. 3a-3b. Panna Stawro przypina Agacie włosy zmarłej matki. Marysia plecie warkocz; montaż zestawieniowy. *Sérénité* (1988), reż. Alina Skiba

o śmierci swojej matki. Chwilami to natężone wspomnianie zmarłej sprawia, że zachowanie Agaty przypomina reakcje małej dziewczynki, które jednak w zestawieniu z jej wiekiem i stanem psychicznym nie niosą ze sobą uroku, a budzą raczej niepokój.

Trauma, jaką była śmierć matki, nie pozwala Agacie wyjść poza świat wspomnień i fantazji. Reżyserka tworzy postać pokrewną Beckettowskim bohaterom funkcjonującym poza życiem, zamkniętych jak May z *Kroków* Becketta. Dojrzała kobieta, tkwiąca w młodzieńczych latach, od dzieciństwa niemal stale stoi pod drzwiami pokoju, w którym niegdyś leżała jej chora matka¹¹. Podobnie postać z dramatu Becketta nie może pogodzić się ze stratą, tkwi w mglistych wspomnieniach, funkcjonuje na pograniczu życia i śmierci.

W filmie Skiby znakiem tego balansowania pomiędzy światem żywych i umarłych są wspomniane czarne psy, które niekiedy widuje w swoich wizjach Agata. Obrazom tym towarzyszy niepokojący, wysoki (wręcz piskliwy) dźwięk. W takim kontekście jawiące się dziewczynie zwierzęta z jednej strony są powracającym obrazem upiornej nocy, podczas której tragicznie zginęli rodzice dziewczyny, z drugiej zaś mogą stanowić ich swoiste wyobrazeniowe wcielenie (w tradycji ludowej pies może być interpretowany jako towarzysz zmarłego w zaświatach¹²). Za tego typu odczytaniem przemawia ponadto fakt, że mamy do czynienia nie z psem po prostu, ale ze sznaucerem – zwierzęciem

¹¹ S. Beckett, *Kroki*, w: idem, *Utwory wybrane*, przeł. A. Libera, Warszawa 2017, s. 286–297; A. Libera, *Teatr minimalny*, w: S. Beckett, *Dramaty*, przeł. A. Libera, Wrocław 1999, s. CXV.

¹² J.E. Cirlot, hasło *Pies*, w: idem, *Słownik symboli*, op. cit., s. 315.

o bujnej kędzierzawej sierści, zbliżonej wyglądem do włosów nieżyjącej matki, co sugeruje, że może być on metonimią zmarłej.

Kolejną, zbliżoną opozycję bohaterów stanowią Stanisław (drobny, słabowity i blade chłopiec, gruźlik) i Witek (silny, energiczny, o nieco bardziej śniadej cerze). Ich przeciwstawienie zostaje wyeksponowane poprzez zestawienie obrazów ich ciał. Widzimy półnagię Witka w sypialni, który po porannych ablucjach przegląda się w lustrze, prężąc z dumą mięśnie ramion i klatki piersiowej. Ciało Stasia postrzegamy jako wątłe i schorowane, gdy kontakt z zimną wodą powoduje jego chwilowy paraliż. Z pomocą przyjdzie mu – zdrowy, silny i nieco bardziej śniady – Witek.

Młode – stare

Co ciekawe, w scenach „współczesnych”, kiedy Stanisław i Witek są w podeszłym wieku – antytetyczne zestawienie ulega odwróceniu. To Witek jest schorowany (w chodzeniu pomaga mu laska), zaś Stanisław na starość tryska energią. Gości Witka w swoim nowoczesnym domu pełnym dzieł sztuki współczesnej ubrany w sportowy dres i także buty. Starość, choć staje się okresem rozliczeniowym, przede wszystkim jest czasem doznawania *sérénité* – ulgi i spokoju – etapem życia, w którym nie dręczą już młodzieńcze zawiedzione ambicje, znikają kompleksy, a sprawy, które kiedyś wydawały się fundamentalne (zauroczenie, zwycięstwo w chłopięcej rywalizacji), przestają mieć istotne znaczenie. Stanisław pozbył się dolegliwości zdrowotnych, a kompleksy związane z fizycznością zrekompensował dobrami materialnymi (wystawny dom, liczne dzieła sztuki). Witek – choć poznajemy go w momencie niedyspozycji zdrowotnej – jest w fazie swojego życia, w której rozlicza się z przeszłością. Powraca do wspomnień z dzieciństwa i młodości, które, jedynie pozornie są sielskie (dziecięce *garden party*, beztroski wiosenno-letni pobyt we dworze, pierwsze zauroczenia bohaterów). Jednocześnie są to doświadczenia, które przyniosły wiele cierpienia (rozczarowanie, niespełnioną miłość, upokorzenia znoszone w okresie dzieciństwa), a wręcz odcisnęły swoje niezbywalne piętno na życiu bohaterów (morderstwo dokonane przez ojca Agaty na jej matce, śmierć Leopolda zagryzionego przez psy, napaść Agaty na Witka). Jesień życia oraz dystans kilkudziesięciu lat, który dzieli Witolda od minionych wydarzeń, pozwalają na uczuciową rezerwę, redukcję emocji, związanych z trudnymi doświadczeniami z przeszłości.

Reżyserka poprzez rozbudowanie wątków związanych z rozczarowaniem młodością realizuje Iwaszkiewiczowski zamysł obalania mitu powrotu do młodości, obecny najsilniej w *Pannach z Wilka*¹³. Powrót do przeszłości nie jest możliwy, a dodatkowo zetknięcie z niepozabawioną skaz młodością bywa niezwykle bolesne. Starość ukazana w filmie Skiby daje ukojenie, pozwala zrzucić ciężar doświadczeń, umożliwia zdystansowanie się od burzliwej przeszłości, ale i dopuszcza uczciwą jej ocenę. Stąd, jak można sądzić, zapożyczenie tytułu filmu z opowiadania epistolarnego. Choć przecież proporcjonalnie adaptatorka w mniejszej mierze korzysta z materiału literackiego *Sérénité* to jednak ideę towarzyszącą ramie fabularnej filmu przenosi właśnie z tego opowiadania.

Co znamienne, film kończy scena, której celem jest złagodzenie dwuznacznego charakteru fragmentów stanowiących wspomnienia z wczesnego dzieciństwa. Widzimy małego Witka, który podczas przyjęcia urodzinowego nagle wchodzi pod stół. Za nim podąża Agatka, wnosząc chłopcu talerzyk z kawałkiem tortu, który zabroniła mu jeść ciotka Amelia za karę. Po chwili – sama z siebie – pęka waza z ponczem (il. 4). To ogromne szklane naczynie, które – zgodnie z opowieścią Agaty – stłukło się w innych okolicznościach:

Kiedyś wybrałam się wieczorem na strych. Stała tam ta wielka szklana waza. W niej odbijało się światło księżycowe. Te niesamowite refleksy światła podziały na mnie tak, że nie mogłam oderwać od nich oczu. Przypomniała mi się moja matka. To odbijające się światło jak jakieś macki wczepiło się w moją głowę. Byłam odrętwiała, zahipnotyzowana nieznaną siłą, która chciała mi coś wydrzeć. Poczułam się jak kokon, który zamotał się w pajęczce nitki. Kokon, który mnie oblepił, omotał i słyszałam takie wibrujące dźwięki. Wydawało mi się, że moje ciało wydyma się, zniekształca jak w jakimś kokonie. Wydawało mi się, że się przepoczwarzam. Wyrastało ze mnie coś koszmarnego. To ty mnie wtedy uratowałeś. Uderzyłeś czymś w tę wazę. Rozległ się dźwięk jakby nagłe uderzenie dzwonu. Byłabym wtedy umarła¹⁴.

¹³ O motywie mitu powrotu do dzieciństwa w twórczości Iwaszkiewicza pisała szeroko Eugenia Łoch (eadem, *Faust a demaskacja mitów*, w: eadem, *Pierwiastki mityczne w opowiadaniach Jarosława Iwaszkiewicza. Geneza i funkcja*, Rzeszów 1978, s. 174–176).

¹⁴ *Sérénité*, reż. A. Skiba, 1988.



Il. 4. Poncz rozlewa się, dziecięce śmiechy redukują napięcie. *Sérénité* (1988), reż. Alina Skiba

Ze zbitej podczas balu wazy poncz wylewa się na dzieci siedzące pod stołem. Działwa wybucha perlistym śmiechem, rozlegają się dziecięce piski. Budowany wcześniej niepokój znika, pojawia się radość. Biorąc pod uwagę swego rodzaju odwrócenie porządków – jedzenie przez dzieci tortu pod stołem w ramach zabawy – można finał tej sytuacji uznać za bachtinowski śmiech rozładowujący pewne napięcie. Wydaje się, że scena ta to jak gdyby marzenie o alternatywnej wersji wydarzeń. Dzięki takiemu wypadkowi mogłoby nie dojść do dramatycznych wydarzeń na strychu. Jak gdyby to waza była bezpośrednim bodźcem szaleństwa Agaty. W końcu to w tym naczyniu widziała osaczającą ją wizję. Gdyby waza stłukła się podczas uroczystości, nie przstraszyłaby w przyszłości dziewczyny, nie byłaby przyczyną jej trudnych doświadczeń. Scena oczywiście jest swego rodzaju fantazją, snem na temat alternatywnego biegu wydarzeń. Niemniej jednak przynosi pewnego rodzaju ulgę, zarówno bohaterce, jak i widzowi.

Sen – jawa

Motyw snu i oniryzm w ostatnich opowiadaniach Iwaszkiewicza mają szczególną i – znów przewrotną – symbolikę. Z jednej strony sen jest kwintesencją odpoczynku, wytchnienia, regeneracji, z drugiej zaś jest stanem jak gdyby poprzedzającym śmierć, w którym można łatwo pomylić rzeczywistość

z omamem. Doskonałym przykładem jest fragment *Sérénité*, w którym to narrator, budząc się ze śpiączki w szpitalu, myli Diega (młodego opiekuna profesora) ze zjawą. Z kolei w *Snach* z uwagi na dwuznaczne funkcjonowanie rzeczownika (*sen* – czynność regeneracyjna i *son* – ros. sasanka), *sen* związany jest silniej z symboliką snu-marzenia.

Reżyserka prowadzi swoistą grę z owym arsenałem symbolicznym. Sam tytuł opowiadania definiuje narrator jako „łagodną pogodę, zewnętrzne i wewnętrzne rozjaśnienie, uspokojenie”¹⁵. Wizualną reprezentacją tego stanu jest dla Iwaszkiewicza obraz Henriego Martina:

Otóż ów malarz Henri Martin miał obraz nazwany przez niego *Sérénité*. Oryginału chyba nie widziałem, ale może i był w Luksemburgu. Pamiętam dobrze reprodukcję, ściśle biorąc – pocztówki, które mnie zachwyciły. *Sérénité* przede wszystkim frapowało kolorem, intensywną zielenią. W tym intensywnym zielonym lesie unosiły się lecące osoby. Wszystkie leciały z lewa na prawo, w górę. Niektóre były nagie, inne w powłóczystych szatach podobnych do obłoków. Niektóre niosły liry, wszystkie odlatywały spokojnym ruchem z zielonej ziemi do świetlistego nieba. [...] O tym obrazie Henri Martina, choć wiem dobrze, że jest on strasznym kiczem, myślę teraz bez przerwy, od kiedy znalazłem się nad brzegiem jeziora, w starym parku¹⁶.

W przypadku ekranizacji wizualizacją *sérénité* jest obrazek wykonany akwarelami przez Agatę, nawiązujący do obrazu Martina (il. 5a). Upominek ów dziewczyna ofiarowuje Stanisławowi, ten zaś przekazuje go przed śmiercią Witkowi (il. 5b).

Skrzydlate kobiety korespondują nie tylko z przedstawieniem impresjonisty, ale również z pojawiającymi się w filmie motylami. Uskrzydłone postaci – w dodatku towarzyszące onirycznej atmosferze filmu – odwoływać się mogą do opisanej przez Bachelarda metafory pozornego uwznioślenia. Motyl bowiem (w przeciwieństwie do ptaka) „pojawia się w marzeniach błahych, w poezji, która w naturze szuka malowniczości. W prawdziwym świecie snów, gdzie lot to ruch ciągły, miarowy, motyl jest tylko zabawnym trafem: motyl

¹⁵ J. Iwaszkiewicz, *Sérénité*, w: idem, *Ogrody*, op. cit., s. 82.

¹⁶ *Sérénité*, op. cit.



Il. 5a, po lewej: Henri Marin, *Sérénité* (1899); 5b, po prawej: Akwarela autorstwa Agaty, którą ofiarowała Stasiowi, pt. *Sérénité. Sérénité* (1988), reż. Alina Skiba

nie lata, tylko polatuje. Jego skrzydła są zbyt piękne, zbyt duże, nie pozwalają mu latać naprawdę¹⁷.

Warto zwrócić uwagę na to, że w ekranizacji Skiby został wprowadzony element dający przeciwagę „powietrznej” symbolice związanej z postacią Agaty, kobiety znajdującej się „poza rzeczywistością”. W jednej z ostatnich scen, stanowiących retrospekcję z wczesnego dzieciństwa, Witek ofiarowuje dziewczynie nietypowy prezent urodzinowy – sadzonkę dębu. Z jednej strony, rzecz jasna, to symbol męskiej siły, trwałości a nawet wieczności¹⁸, z drugiej zaś jest wróżbą harmonii i pełni – dąb bowiem w symbolice ludowej stanowi połączenie pomiędzy ziemią a niebem¹⁹.

Witalne – martwe

W *Sérénité* nie brak również mniej bezpośrednich odniesień do twórczości Iwaszkiewicza, związanych z symboliką zarówno witalności, jak i śmierci. Drewniany dwór ciotki Amelii znajduje się w brzeziniowym lesie. Po nim spacerują panna Stawro i Agata, rozmawiając o zmarłej matce dziewczyny. Brzozy, z których pobierany jest sok, z jednej strony stanowią naturalną scenografię

¹⁷ G. Bachelard, *Poetyka skrzydeł*, w: idem, *Wyobrażenia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.

¹⁸ Dąb jest symbolem wieczności również w kontekście wiecznej pamięci o zmarłym – drzewo sadzone na mogiłach (por. hasło *Dąb*, w: *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, red. J. Bartmiński, Lublin 2021).

¹⁹ G. Bachelard, *Metaforyka twardości*, w: idem, *Wyobrażenia...*, op. cit., s. 227, por. J.E. Cirlot, *Słownik...*, op. cit., s. 108.

dla wydarzeń dziejących się wiosną, z drugiej zaś stają się bezpośrednim nawiązaniem do fabuły *Brzeziny*, w której drzewa niosą ze sobą ambiwalentną symbolikę²⁰. Zarówno jest ona związana z kobiecą energią (w przypadku *Sérénité* Agaty i eterycznej panny Stawro) jak i odwołuje się do rytmu wegetacji, cyklu przemijania. Dodatkowo tę dychotomię znaczeń wzmacnia fakt, że panna Stawro przechadza się po brzezynie z toporkiem, a w pewnej chwili wbija go z impetem w drzewo. Mała siekierka, którą sprawnie operuje nauczycielka, nasuwa skojarzenia z siekierą wbijaną w drzewo przez księdza Suryna w opowiadaniu Iwaskiewicza *Matka Joanna od aniołów*. Właśnie z tym narzędziem siostra Małgorzata przyłapuje księdza zbryzganego krwią²¹. Jest to jednak odniesienie niepełne – Stawro bowiem nie zasadza się na niczyje życie, choć złości się zarówno na Agatę, jak i na ciotkę Amelię, która chce dziewczynę wydać za mąż (a co za tym idzie – pogrzebać jej artystyczną przyszłość).

Na zbrodniczy (choć ostatecznie nieskuteczny) gest zdobędzie się natomiast Agata odrzucona przez Witka; w akcie złości będzie chciała wbić mu nożyce krawieckie w tętnicę. Chłopak jednak powstrzyma jej cios. Swoistą prefiguracją tego ataku, a zarazem sygnałem agresji drzemiącej w dziewczynie, jest scena, w której Agata łapie motyla (wydaje się jej, że jest przez owada atakowana) i tnie jego skrzydła nożyczkami. Akt ten przeraża Stasia obserwującego dziewczynę. Ta, kpiąc z chłopaka, porównuje go do delikatnego motyla. Kuzyn w popłochu ucieka z pokoju. Porównanie to przywodzi na myśl – nie tylko widzowi, lecz także Stanisławowi – akt kastracji.

Z kolei symbolika związana z życiem i witalnością jest ukryta w owocach i słodkich potrawach, przedstawianych w warstwie wizualnej filmu. Jeśli traktować symbolicznie ciasta i placki, którymi zajadają się bohaterowie, kryją się w nich nie tylko te znaczenia, które są związane z owocami; pojawia się tu dodatkowa symbolika ciasta jako materii (stanowiącego połączenie prochu mąki i wody) – wzmacniająca symbolikę płodności i życia²². Ważnym motywem opowieści filmowej stają się słodkie potrawy i owoce, które powszechnie kojarzone są z wiosną i wczesnym latem (sok z brzozy, zbierane przez

²⁰ Szeroko tę symbolikę w *Brzezynie* omawia Marcin Całbecki (idem, *Kurpiowskie Eleusis. O bohaterkach „Brzeziny” Jarosława Iwaskiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2017, nr 4, s. 11).

²¹ Jak zaznacza Alicja Helman, wizualny motyw siekiery był jednym z istotniejszych, które zostały umieszczone przez Kawalerowicza w adaptacji opowiadania (eadem, *Matka Joanna od Aniołów – przesłanie, którego nie ma w opowiadaniu*, „Kino” 1986, nr 4).

²² J.E. Cirlot, hasło *Ciasto*, w: idem, *Słownik...*, op. cit., s. 97.



Il. 6. Zakrwawione zdjęcie przedstawiające rodziców Agaty wraz z psami, które zagryzą jej ojca. *Sérénité* (1988), reż. Alina Skiba

domowników borówki i porzeczeki, z których to przyrządza się konfitury). W filmie przysmaki te niosą ze sobą konotacje zarówno witalne, jak i erotyczne.

Ciotka Amelia jest mistrzynią wypieków – widzimy ją często w kuchni lub podczas przyrządzania jedzenia. W tym wypadku wykorzystana zostaje symbolika owoców jako źródła życia, początku, ale też zmysłowych pragnień²³. Jedno z pierwszych wspomnień Witka dotyczących Amelii to właśnie przyjęcie urodzinowe Agaty, na którym kobieta podaje przystrojony kwiatami tort bezowy. Amelia odmawia kawałka ciasta małemu Witkowi w ramach kary za to, że rzekomo zapomniał ofiarować prezent swojej przyjaciółce. Jak się okazuje, nie przez przypadek Amelia jest mistrzynią słodkiej kuchni:

STAŚ: Cioteczko, zupa [wiśniowa – przyp. K.G.D.] jest wspaniała.

AMELIA: No, to trzeba zrobić zapasy. Jak pomożecie nazbierać, to w przyszłym tygodniu zrobię pierogi z wiśniami.

[...]

STAWRO: Tak, tak, oczywiście bez tego się nie obejdzie. Tylko po co?

AGATA: Jak to – po co? A kto przepada za plackiem z owocami, ciastem z mi-rabelkami? Za tortem bezowym?

STAŚ: Ja nie lubię tortu bezowego, jest za słodki.

AGATA: Może by ciocia zrobiła tort bezowy? Dawno go nie było?

²³ J.E. Cirlot, hasło *Owoc*, w: *Słownik...*, op. cit., s. 298.

STAWRO: Tak, tak. Pani Amelio, powinna pani wreszcie komuś zdradzić te swoje sekrety. Nikt nie piecze takich tortów jak pani. Nawet Leopold za nimi przepadał.

AGATA: Mój ojciec?

STAWRO: Tak, Agato, każdy był kiedyś młody. A młodzi mężczyźni uwielbiają słodycze.

STAS: No to jest okazja! Pan Karol, ten, co tak ostatnio często do nas przyjeżdża, z pewnością uwielbia przede wszystkim tort bezowy. Sam widziałem, jak wyjadał po omacku ze spiżarni! Elegancki mężczyzna, widziałem, jak wyjadał tort! Palcami!²⁴.

Jak się dowiadujemy, ciotka w przeszłości była obiektem westchnień młodych mężczyzn, pięknnością, która – jak sugeruje panna Stawro – uwiodła również Leopolda, ojca Agaty. Amelia, wytwarzając słodczyce oparte w dużej mierze na świeżych, soczystych owocach, mimo dojrzałego wieku wciąż pozostaje więc kusicielką, rozdaje rozkosze w postaci swoich wypieków. Umieszczenie Amelii skoncentrowanej na cukiernictwie w przestrzeni kuchennej staje się swoistą metonimią jej młodzieńczego, bujnego życia. Znamienna pozostaje również scena odegrana przez Stasia podczas obiadu. Chłopiec wyśmiewający zachłanność, z jaką trzydziestoletni narzeczony Agaty wyjadał ze spiżarni tort rękami (dokładnie wylizując przy tym palce), wywołuje skojarzenia z miłością zmysłową.

Cytowana scena pozostaje istotna również z uwagi na symbolikę wiśni, z których sporządzona jest letnia zupa. Owoce te powszechnie – ze względu na swój kolor i kształt – kojarzone są z kobiecością, dojrzałością fizyczną dziewcząt i zmysłowością²⁵, a zgodnie z tradycją ludową „najmniej szkodzą człowiekowi wiśnie, czereśnie i wszelkie czerwone jagody, ponieważ najszybciej przechodzą w krew”²⁶. Odwołanie do skojarzeń związanych z symboliką erotyczną i witalną dowodzi również emocjonalnego napięcia pomiędzy Witkiem i Marysią podczas obiadu (co śledzi kamera). Witek skupia wzrok na dziewczynie, bacznie obserwuje jej młode ciało.

²⁴ *Sérénité*, op. cit.

²⁵ Hasło *Wiśnia*, w: *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, cz. 2: *Rośliny*, t. 7, red. J. Bartmiński, Lublin 2020, s. 186–187.

²⁶ *Ibidem*, s. 193.

Ambiwalentna symbolika w ekranizacji związana jest z motywami akwaticznymi. Tego typu wyobrażenia są niewątpliwie jednym z najpopularniejszych motywów w twórczości (zarówno prozatorskiej, jak i poetyckiej) Iwaszkiewicza. Pisarz wykorzystuje dychotomię znaczeniową, którą niesie ze sobą symbolika żywiołu. Woda w pisarstwie autora *Sławy i chwały* wiąże się zarówno z witalnością (*Brzezina*, *Stara cegielnia*, *Wzlot*), jak i z symboliką tanatyczną (*Tatarak*²⁷, *Kochankowie z Marony*, *Ikar*, *Młyn nad Lutynią*). Reżyserka wykorzystuje ten trop w swojej adaptacji, jednak nieco przewrotnie. Motyw wody jako nośnika skojarzeń erotycznych pojawia się w retrospektywnej scenie schadzki Witka i Agaty. Para umawia się na polanie nad jeziorem, w ferworze radosnych igraszek oboje wpadają do wody. Wyławiają z niej jabłka, które opadły z rosnącej nieopodal jabłoni (motyw dojrzałych owoców wyjadanych z wody wzmacnia jeszcze erotyczną wymowę sceny, il. 7b). Ta, co warto zaznaczyć, funkcjonuje nie tylko jako stereotypowa metonimia grzechu pierwszych ludzi²⁸, ale również jako symbol młodości, witalności, kobiecości i płodności²⁹. Z kolei wspólne jedzenie jabłka w tradycji ludowej było nieodłącznym elementem obrzędów weselnych³⁰. Scena, o której mowa, rozgrywa się w nocy, przy świetle księżyca, jednak jej romantyczny charakter zostaje zmaćony poprzez atmosferę niepokoju. Ubrana w jasną sukienkę Agata chwilami przypomina zjawę, a atmosfera nocy pozwala przywołać skojarzenia z rusałką, która uwodzi Witka. W tym wypadku woda przynosi skojarzenia również z kobiecością mroczną, wiodąca na pokuszenie, zdradliwą.

Przewrotna symbolika wody pojawia się również w scenach „współczesnych”. Stary, schorowany Witek, wspominając młodość, płynie łódką przez rzekę (il. 7a). Wydaje się pełen spokoju, zaznaje wytchnienia, *sérénité* właśnie. Podróż przez rzekę z jednej strony przywodzi na myśl Charona

²⁷ O symbolice akwaticznej w ekranizacji *Tataraku* (reż. A. Szarfanski, 1965) pisze Brygida Pawłowska-Jądrzyk (eadem, *Tatarak i kwestia „drugiego dna”*. O zapomnianej ekranizacji Jarosława Iwaszkiewicza, w: *Śmierć w wodzie i inne motywy akwaticzne w horyzoncie wyobraźni*, red. eadem, Warszawa 2018).

²⁸ Księga Rodzaju mówi o owocu z drzewa poznania dobra i zła. W dużej mierze zarówno tradycja chrześcijańska, jak i malarstwo europejskie ugruntowały jego wizerunek jako jabłka, m.in. *Upadek człowieka* Rubensa.

²⁹ Por. hasło *Jabłko*, w: *Słownik stereotypów...*, op. cit., s. 37.

³⁰ Por. hasło *Jabłko*, w: *ibidem*, s. 69.



Il. 7a-7b. Pograżony w refleksji Witold na wyprawie łódką. Nocne spotkanie z Agatą. *Sérénité* (1988), reż. Alina Skiba

przemierzającego Styks jako symbol rozpacz, ludzkiej niedoli i nieuchronnego końca³¹, z drugiej natomiast pełni funkcję katartyczną. Witek płynie w ciepłe letnie popołudnie, słońce wręcz go nieco razi. Rzeka jawi się jako droga ku jasności, co stanowi swoistą antynomię w stosunku do mrocznych, „akwaticznych” wspomnień z młodości.

Reżyserka wykorzystuje i powiela schematy relacji pomiędzy bohaterami oparte na micie sobowtóra, wykorzystywanym przez Iwaszkiewicza na szeroką skalę³². Witek nie tylko jest literackim sobowtórem pisarza, ale również – a może przede wszystkim – chorowitego, delikatnego Stasia. Agata jest odbiciem zarówno nieżyjącej matki, nosicielką jej traumy, jak i przeciwieństwem Marysi. Ciotka Amelia, jedyna opiekunka Agaty i zarazem kochanka Leopolda, stanowi „rewers” biologicznej matki dziewczyny. Z kolei Karol stanowi swoiste odbicie postaci Leopolda (obie role odgrywane są przez Grzegorza Heromińskiego), co – jak możemy się domyślać – jest zwiastunem tego, że narzeczeni mogą powtórzyć tragiczny los rodziców Agaty.

³¹ Szeroko o symbolice Charona pisze Jan Nowakowski (*Persefona i Charon, w: Młodopolskich świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977).

³² Por. m.in. M. Czermińska, *Portret sobowtóra z czasów młodości (Jarosław Iwaszkiewicz)*, w: eadem, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987.

* * *

Film Aliny Skiby jest rodzajem poliadaptacji – medialnego przetworzenia więcej niż jednego dzieła literackiego w jeden, nowy autorski tekst³³. Reżyserka rezygnuje z konwencji na rzecz inwencji, realizuje koncepcję adaptacji, która z jednej strony wykorzystuje wiele – mówiąc ogólnie – Iwazskiewiczowskich tropów i motywów literackich, natomiast z drugiej stanowi zupełnie autonomiczne dzieło, odzwierciedlające atmosferę pogodnego godzenia się ze starością, obecną w ostatnim tomie opowiadań Iwazskiewicza.

Bibliografia

- Bachelard Gaston, *Wyobraźnia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1975.
- Bartmiński Jerzy (red.), *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2021.
- Beckett Samuel, *Utwory wybrane*, przeł. A. Libera, PIW, Warszawa 2017.
- Całbecki Marcin, *Kurpiowskie Eleisis. O bohaterkach „Brzeziny” Jarosława Iwazskiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2017, nr 4.
- Cirlot Juan-Eduardo, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Znak, Kraków 2006.
- Czermińska Maria, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1987.
- Helman Alicja, Matka Joanna od Aniołów – przesłanie, którego nie ma w opowiadaniu, „Kino” 1986, nr 4.
- Iwazskiewicz Jarosław, *Ogrody*, Czytelnik, Warszawa 1977.
- Jakubowska Małgorzata, *Ukryte, jawne, zaszyfrowane... Retrospekcje w filmie na tle teorii narracji Mieke Bal. Opowieść a retrospekcja*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 117.
- Kayser Wolfgang, *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, w: *Groteska*, red. M. Głowiński, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.
- Lévi-Strauss Claude, *Maska nie istnieje sama w sobie*, przeł. A. Tatarkiewicz, w: *Maski*, t. 1, red. M. Janion, S. Rosiek, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1986.
- Loch Eugenia, *Pierwiastki mityczne w opowiadaniach Jarosława Iwazskiewicza. Geneza i funkcja*, Towarzystwo Naukowe, Rzeszów 1978.
- Majewski Józef, *Sonata śmierci. Słowo o muzyczności Sérénité Jarosława Iwazskiewicza*, „Twórczość” 2013, nr 2.
- Nowakowski Jan, *Persefona i Charon*, w: *Młodopolskich świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977.
- Pawłowska-Jądrzyk Brygida, *Tatarak i kwestia „drugiego dna”. O zapomnianej ekranizacji Jarosława Iwazskiewicza*, w: *Śmierć w wodzie i inne motywy akwaticzne w horyzoncie*

³³ M. Hendrykowski, *Poliadaptacja i multiadaptacja*, w: idem, *Współczesna adaptacja filmowa*, Poznań 2014.

wyobraźni, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2018.

Plaźewski Jerzy, *Język filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.

Alina Skiba's *Sérénité* as an Adaptation of Jarosław Iwaszkiewicz's Short Stories

The article presents an analysis of Alina Skiba's 1988 film *Sérénité* as a screen adaptation of Jarosław Iwaszkiewicz's short stories (*Dreams* and *Sérénité*). The director's film version is a kind of poly-adaptation – a media transformation of more than one literary work into a new authorial text. The article reveals Skiba's adaptation strategy. The director does not so much as create a film that is close to the pretexts, but realizes in it numerous Iwaszkiewicz's tropes and literary motifs. In doing so, she creates a completely autonomous work reflecting the atmosphere of serene reconciliation with old age present in Iwaszkiewicz's last volume of short stories.

Keywords: *Sérénité*, *Dreams*, Jarosław Iwaszkiewicz, adaptation, poly-adaptation, Alina Skiba

Słowa kluczowe: *Sérénité*, *Sny*, Jarosław Iwaszkiewicz, adaptacja, poliadaptacja, Alina Skiba

Data przesłania tekstu: 30.07.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 18.08.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 1.09.2024

SPOJRZENIE WSTECZ. O DWÓCH WĄTKACH PROZY MARKA HŁASKI

ZBIGNIEW KOPEĆ

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
Faculty of Polish and Classical Philology, Adam Mickiewicz
University in Poznań
zbigniew.kopec@amu.edu.pl
ORCID 0000-0003-4351-1137

W 1992 roku w redagowanej przez Jerzego Giedroycia „Kulturze” pojawiła się ankieta – respondenci odpowiadali w niej na pytanie: „Które z dzieł współczesnej literatury polskiej lub którzy pisarze są Pani/Pana zdaniem niedoceniani – i dlaczego, a którzy przeceniani – i z jakiego powodu?”. Odpowiedzi udzieliło dwudziestu sześciu z czterdziestu trzech zapytanych krytyków i historyków literatury¹. Marek Hłasko trzykrotnie został wskazany jako pisarz przeceniony (przez Jana Błońskiego, Antoniego Liberę i Leszka Szarugę). Trudno rozstrzygnąć, czy na początku lat 90. dwudziestu trzech cieszących się autorytetem literaturoznawców uznało, że Marek Hłasko jest pisarzem ocenianym właściwie, czy też że jest pisarzem na tyle nieistotnym, że nie warto o nim w ogóle wspominać². Można jednak spróbować odpowiedzieć na pytanie, czy jego prozę, która w okolicach polskiego Października błyskawicznie zdobyła uznanie czytelników i krytyków, można określić jako mniej lub bardziej znaczący incydent w historii literatury, czy też jako twórczość po latach może i przecenianą, ale za to wpisującą się w dawno obecne konwencje i tendencje literackie, które w momencie pisarskiej aktywności Hłaski mogły dojść do głosu, a podejmowana przezeń problematyka była i jest wciąż ważna. Spróbuję

¹ Pisze o tym Włodzimierz Bolecki, który ankietę przeprowadzał (*Pisarze niedocenieni – pisarze przecenieni. Ankieta „Kultury”, „Kultura” 1992, nr 7–8, s. 153*).

² Być może jakąś formą uznania pisarstwa Marka Hłaski jest wypowiedź Tadeusza Nyczka, który uważa, że z utworów Edwarda Stachury na uwagę zasługuje jedynie *Fabula Rasa*, resztę określa mianem „Hłasko na wakacjach” (ibidem, s. 171).

odpowiedzieć na to pytanie, śledząc w literaturze XX i XXI wieku dwa wyraziste wątki jego prozy.

Chciałbym, by jako punkt wyjścia posłużyły dwa teksty. Pierwszy jest z roku 1957 i w przekorny sposób zaświadcza o ogromnej popularności, jaką cieszyła się proza Hłaski, drugi ukazał się 1958 roku w paryskiej „Kulturze”³.

Wcześniejszym, w założeniu mniej poważnym i humorystycznym, tekstem jest opublikowany w piątym numerze „Współczesności” z 1957 utwór *Stary człowiek przy pętli*⁴ Aleksandra Wieczorkowskiego. Jego tytuł odsyła dziś, a w sposób jeszcze bardziej oczywisty odsyłał w roku 1957, do opowiadania Marka Hłaski pt. *Pętla* i równocześnie do noblowskiego utworu Ernesta Hemingwaya pt. *Stary człowiek i morze*. *Stary człowiek przy pętli* został określony przez redakcję „Współczesności” jako parodia. Groteskowy efekt osiągnięto w nim poprzez imitację stylu Hłaski (który, jak pisała krytyka, był wzorowany właśnie na stylu Hemingwaya) i nagromadzeniu postaci, tytułów oraz wydarzeń z prozy autora *Pierwszego kroku w chmurach*. Utwór Wieczorkowskiego jest mało znany, dlatego postaram się go krótko streścić. Akcja rozgrywa się podczas południowego upału, tytułowy bohater jest prawdopodobnie pijany (choć narrator zapewnia, że nie pił od trzech godzin), klnie i przewraca się na tory tramwajowe. Jego upadek komentuje zbierający się tłum. Stoi w nim m.in. śliczna dziewczyna (piękna jak „marzenia biednych ludzi”), której uroda fizyczna nie koresponduje z postawą moralną. Nadjeżdża tramwaj, prowadzi go początkujący motorniczy. Chłopak przed wyjazdem z bazy zgłaszał awarię hamulców, za co został wyśmiany przez majstra. Ostatecznie tramwaj przejeżdża leżącego na torach człowieka, a motorniczy z jednym z gapiów idzie na wódkę. Tę parodię traktować trzeba jako dowód uznania dla prozy Hłaski, wyrazistą prezentacją jej charakterystycznych i rozpoznawalnych cech oraz motywów. Chciałbym skupić się tu na dwóch z nich.

Trudno się nie zgodzić ze wskazaniem Hemingwaya jako patrona prozy Hłaski, mimo że sam zainteresowany zaprzeczał temu w *Pięknych dwudziestoletnich*, w których z sarkazmem pisał, że był nazywany „Hemingwayem z Koluszek”⁵. Powinowactwa dotyczą nie tylko konstrukcji świata przedstawianego jego utworów i sposobu prowadzenia narracji – na co na bieżąco zwracali

³ M. Hłasko, *Cmentarze. Następnego do raję*, Paryż 1958.

⁴ A.J. Wieczorkowski, *Stary człowiek przy pętli*, „Współczesność” 1957, nr 5, s. 12.

⁵ M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, Warszawa 1988, s. 91.

uwagę m.in. Jan Błoński⁶ i Aleksander Ścibor-Rylski⁷ – ale też postawy, jaką polski pisarz przyjmował w licznych aktach autokreacji. Wspominał o tym np. Henryk Grynberg w *Uchodźcach*. Hemingwayowska postawa autorowi *Żydowskiej wojny* kojarzyła się z męskością, podobnie jak pisanie, „bo nic tak nie wzmaga męskiej potencji jak parę dobrze napisanych stronic”⁸. Mówienie o prawdziwym lub złudnym podobieństwie między Hemingwayem a Hłaską nie byłoby takie łatwe, gdyby nie bardzo często pojawiające się w prasie okołoodwilżowej informacje dotyczące bieżących wydarzeń z życia autora *Śniegów Kilimandżaro*, na co niektórzy reagowali z nieukrywaną irytacją. Marian Madejski np. w liście przysłanym do „Nowej Kultury” nazywa pisarza „dobrze unerwionym gorylem”⁹.

Pojawienie się tytułowego „starego człowieka” akurat przy pętli tramwajowej można tłumaczyć na dwa sposoby. Jak pisze Paweł Graf, tramwaj to „analogon cywilizacji, znak współczesnego miasta”¹⁰. Można w nim zatem widzieć rozpropagowany m.in. przez futurystów element miejskiego pejzażu z całą jego ambiwalencją pokazaną np. przez Brunona Jasińskiego w utworze *Nogi Izoldy Morgan*. Możliwe staje się równocześnie założenie, zgodnie z którym w celu zwielokrotnienia komicznego efektu tramwajowa pętla zastępuje tu bazę samochodową. Historia usterki zgłoszonej przez motorniczego, zlekceważenie jej przez majstra, a potem wypadek są powtórzeniem motywów z *Bazy Sokołowskiej*.

Można dyskutować na temat tego, czy Igor Newerly dał się nabrać na poplamiony smarem rękopis opowiadania Hłaski i czy faktycznie zobaczył w nim młodego kierowcę, który po godzinach pracy zajmuje się pisarstwem, czy też nabrać się nie dał¹¹, ale trudno zaprzeczyć, że Hłasko został zapamiętany jako

⁶ Dla Błońskiego polegała ona na braku wszechwiedzącego narratora, a obecności takiego, który „rzeczy i zdarzenia [...] widzi w perspektywie identycznej, co postacie” (idem, *Przypadek Hłaski*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 44, s. 7).

⁷ Ścibor-Rylski zwraca uwagę na obecną w prozie Hłaski zasadę, którą określa jak „nie mówić wszystkiego” i na przeniesienie punktu ciężkości narracji na dialogi, tak by to one dopowiadały świat (idem, *Uczucie i sposób*, „Nowa Kultura” 1956, nr 5, s. 1–2).

⁸ H. Grynberg, *Uchodźcy*, Warszawa 2004, s. 7.

⁹ M. Madejski, *Przeciw Hemingwayowi*, „Nowa Kultura” 1956, nr 37, s. 6.

¹⁰ P. Graf, *Automobil w pędzie. Studia o futuryzmie i futurystach*, Poznań 2018, s. 183.

¹¹ Zob. J. Zieliński, *Szkatułki Newerlego*, Warszawa 2012, s. 311; R. Młynarczyk, *Hłasko. Proletariacki księżę*, Wołowiec 2020, s. 99–101.

piewca szoferskiej profesji i miłośnik samochodów. Radosław Młynarczyk w biografii pisarza nazywa go czasem szoferem¹².

Chciałbym przy tej okazji zwrócić uwagę na coś innego. Mianowicie: motorniczy, prowadząc tramwaj z niesprawnymi hamulcami, przejechał tego dnia już dwie osoby. Gdy widzi mężczyznę leżącego na torach, myśli: „Do trzech razy sztuka”. Chyba zbyt łatwo tramwaj przejeżdża człowieka nawet jak na utwór parodystyczny. W *Bazie Sokołowskiej*, która jest tu punktem odniesienia, świadomy klasowo bohater Stefan, w którego samochodzie wysiadły hamulce, sam ginie, by nie wjechać w grupę idącej drogą rozśpiewanej młodzieży. W prozie Hłaski bowiem stosunek do samochodu i do maszyny nacechowany jest pewną ambiwalencją (tak jak np. podejście futurystów do tramwaju) – warto być szoferem i warto umieć prowadzić samochód, ale też w samochodzie można zginąć. Podobną ambiwalencją nacechowana jest maszyna w ogóle. W felietonie pt. *Na marginesie opowieści Hemingwaya z 1955 roku*¹³, który został poświęcony świętu 1 Maja, Hłasko pisze krytycznie o tzw. powieściach produkcyjnych. Przytacza fragment jednej z nich (ale nie podaje ani autora, ani tytułu) mówiący o tym, jak robotnik, któremu pisarz wymyślił nazwisko Mordas, wykonuje precyzyjne zadanie na tokarce, i komentuje to następująco: „Dalej jednak nie wiadomo: czy Mordas kręci się wokół tokarki, czy tokarka wokół Mordasa”¹⁴. Brzmi to może tak, jak pewnie miało brzmieć – zabawnie. Tak jest, dopóki pozostaje się w sferze, którą buduje *licentia poetica* felietonu Hłaski. Jednak gdyby próbować zwizualizować to, o czym pisze autor, widok byłby jeszcze bardziej makabryczny niż w przypadku człowieka przejechanego przez tramwaj. „Obróbkę na tokarce – czytamy w popularnym kompendium – nazywa się toczeniem. Toczenie wykonuje się poprzez wprawienie obrabianego przedmiotu w ruch obrotowy, a następnie skrawanie jego powierzchni narzędziem obróbczym”¹⁵.

Hłasko jakby nie zdawał sobie sprawy z takich konotacji. Dla niego autor piszący o pracy przy tokarce powinien respektować reguły „technicznego” realizmu i wiedzieć, jak działa opisywane przez niego urządzenie. Chyba

¹² R. Młynarczyk, *Hłasko. Proletariacki...*, op. cit., s. 92.

¹³ M. Hłasko, *Na marginesie opowieści Hemingwaya, czyli o pięknie pracy*, „Po prostu” 1955, nr 18, s. 5.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Hasło *Tokarka*, w: *Wikipedia*, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Tokarka> (dostęp 30.03.2024).

najsłynniejszym polskim utworem, w którym występują m.in. tokarki (choć ważniejsze są tu szlifierki), a sposób przedstawienia pracy zajmujących się nimi pracowników rodzi problemy artystyczne, jest film z 1950 roku pt. *Dwie brygady*¹⁶. Pokazuje on, jak podczas prób do wystawienia w teatrze sztuki czeskiego autora pt. *Brygada szlifierza Karhana*¹⁷ zespół aktorów odwiedza fabrykę i podpatruje pracujących tam robotników, a ci obserwują teatralne próby, stając się naturalnymi konsultantami. Choć i w brygadzie robotników, i w „brygadzie” aktorów obecne są konflikty, które przebiegają wedle tego samego schematu (starzy–młodzi), ostatecznie to przede wszystkim aktorzy uczą się od robotników, jeden z artystów sam staje przy maszynie, by potem lepiej zagrać swoją rolę.

Maszyna nie jest „niewinna” również w *Bazie Sokołowskiej*. Nie wiadomo, na ile praca kierowcy jest dla jej bohatera – Michała Kosewskiego – przedmiotem marzeń, wiadomo natomiast z całą pewnością, że jest źródłem nieustannej udręki. Można zrozumieć, że Student nie potrafi sam niczego w samochodzie naprawić, ale nie sposób odpowiedzieć na pytanie, dlaczego to akurat jemu samochód wciąż się psuje. Czy dlatego, że jest obcy klasowo?

Zagrożenie ze strony samochodu jest jeszcze wyraźniejsze w krótkiej powieści *Następny do raję* (drukowanej pierwotnie pod tytułem *Głupcy wierzą w poranek*¹⁸). Jej bohaterowie, szukając zwłok kolegi, który zginął w wypadku, prowadzą następującą rozmowę:

- Jeśli nie znajdziemy go dzisiaj – rzekł Orsaczek – do jutra zostaną z niego kosteczki. Wilki rozciągną go w nocy.
- I tak pošlemy go wdowie w puszcę od konserw – powiedział Dziewiątka. Skrzywił się; grymas nadał jego twarzy wyraz przebiegłości. – Będzie go musiała pompką od roweru pakować do trumny¹⁹.

Ta makabryczna scena, podobnie jak wiele innych z tego utworu, nie dawała się „rozbroić” nawet przez dosyć zaskakującą (i mało przekonującą

¹⁶ Według portalu FilmPolski.pl reżyserami filmu byli: Wadim Berestowski, Janusz Nasfeter, Marek T. Nowakowski, Jerzy Popiołek, Maria Olejniczak, Silik Sternfeld. (*Dwie brygady*, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=122522> (dostęp 30.03.2024)).

¹⁷ V. Káňa, *Brygada szlifierza Karhana*, przeł. H. Walicka, Warszawa 1950.

¹⁸ M. Hłasko, *Głupcy wierzą w poranek*, „Panorama” 1957, nr 2–22.

¹⁹ M. Hłasko, *Następny do raję*, w: idem, *Pierwszy krok w chmurach. Następny do raję*, wstęp i oprac. J. Pyszny, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990, s. 250.

notatkę) z „Nowej Kultury”, zapowiadającą publikację utworu przez wydawnictwo Iskry: „Książka jest w zamierzeniu autorską prowokacją literacką. Hłasko robi do czytelnika perskie oko, pisząc powieść niby młodzieżową, niby rozrywkową, niby produkcyjną [...]. Książka reprezentuje lżejszy kaliber literacki, jest zrozumiała dla wszystkich i dlatego wzbudza żywiołowe zachwyty i nie mniej żywiołowe protesty”²⁰.

Gdyby próbować dokonać bilansu, ile z cech charakterystycznych dla prozy (i legendy) Hłasko wykorzystanych przez parodystę ze „Współczesności” zadomowiło się na stałe w polskiej literaturze, a ile z nich nie przetrwało w niej zbyt długo, to strona tych pierwszych nie byłaby chyba aż tak pokaźna.

Jeszcze w latach 60. i 70. podróżujący po ZSRR Hanna Krall i Wiesław Nowakowski pisali o książkach i portretach Hemingwaya, które widzieli w syberyjskich domach²¹. W przypadku Polski trudno chyba mówić aż o takich przejawach popularności amerykańskiego pisarza. Być może dlatego, że – jak pisał Ludwik Flaszen w 1956 roku – „Hemingway jest pisarzem romantycznym. Sceneria jego utworów nie zna granic przestrzennych”. A my – kontynuował – „Odwykliśmy od przestrzeni, zamknięci w swoim kraju, jak niegrzeczne dzieci w pustej spiżarni. Pokolenie młode nie wie, co to świat, co przestrzeń. Tylko wakacje dają nam jej przecucie, otwarte horyzonty Tatr lub Bałtyku – namiastkę nieskończoności”²².

Nie tylko z tego powodu nie został Hłasko „na zawsze” polskim Hemingwayem. Być może stało się tak również dlatego, że ogromna popularność amerykańskiego pisarza dziś jest już mocna przebrzmiała, a on sam – jak przekonuje Anna Rogulska – bywa różnie odczytywany i funkcjonuje w dwóch wersjach: męski do bólu we wspomnieniach Zielińskiego, „lecz już z książki Miry Michałowskiej wyłania się biedny, chory nieudacznik i ofierma”²³.

Nie został też Hłasko w polskiej prozie wzorem tradycyjnie i stereotypowo rozumianej męskości. Na przykład w trzytomowej monografii pt. *Formy męskości* autorowi *Pierwszego kroku w chmurach* nie poświęcono wcale wiele

²⁰ *Książki 1957*, „Nowa Kultura” 1957, nr 29, s. 5.

²¹ W. Nowakowski, *Lena płynie na północ*, Warszawa 1964, s. 64; H. Krall, *Fizycy*, w: eadem, *Na wschód od Arbatu*, Warszawa 2014, s. 65.

²² L. Flaszen, *Hemingway albo romantyczność*, „Życie literackie” 1956, nr 32, s. 3.

²³ A. Rogulska, *Polski Hemingway*, „Przekładaniec” 2016, nr 32, s. 107.

miejsca²⁴, a Lidia Burska palmę pierwszeństwa w tym względzie przyznała Andrzejowi Stasiukowi, który – jak pisała – „uchodzi za najbardziej męskiego pisarza i najlepszego w naszej literaturze znawcę męskich spraw”²⁵. We współczesnej kulturze popularnej, w utworze ważnego polskiego artysty rockowego Kuby Sienkiewicza z męskością, a raczej z jednym z jej popularnych atrybutów, skojarzony jest – co prawda sarkastycznie i ludycznie – inny pisarz, który wtedy, gdy Hłasko czekał na pojawienie się w księgarniach *Ósmego dnia tygodnia*, wyruszał na myśliwską wyprawę w niezmierną syberyjską tajgę, zabierając ze sobą i strzelbę, i maszynę do pisania²⁶. Wpływ na taki wybór nie miały chyba jedynie aliteracyjne właściwości śpiewanej przez artystę frazy: „twardy bądź jak Roman Bratny”²⁷.

Wprawdzie Jan Błoński stwierdza, że „samochodowego bzika” przejął po Hłasce Andrzej Brycht²⁸, ale raczej nie jest łatwo wskazać (za to łatwo przeoczyć) w literaturze polskiej utwory, których bohaterowie podchodziliby do samochodów ciężarowych z równą atencją jaką mają (wbrew wszystkiemu) postaci z prozy Marka Hłaski. To zainteresowanie przeniosło się na samochody osobowe. Po wyjeździe pisarza z Polski, w latach 60. korespondencyjnie swoje przygody samochodowe, a także zalety i wady wartburga i skody omawiali Sławomir Mrozek i Stanisław Lem²⁹, Henryk Grynberg z detalami opisywał, jak kupował czarnego volkswagena dzięki funduszom z Nagrody Kościelskich (*Uchodźcy*, 2004), a Ilia Barbur (*Grupy na wolnym powietrzu*, 1999) i Maciej Zaremba Bielawski (*Dom z dwiema wieżami*, 2018) przedstawiali motoryzacyjne przygody swoich autobiograficznych bohaterów, którzy opuszczali Polskę w okolicach Marca 1968 roku, dziesięć lat po Marku Hłasce. Ale są to już zupełnie inne historie.

²⁴ A. Dziadek, F. Mazurkiewicz (red.), *Formy męskości*, t. 1, Warszawa 2018; A. Dziadek (red.), *Formy męskości*, t. 2, Warszawa 2018; A. Dziadek (red.), *Formy męskości. Antologia przekładów*, Warszawa 2018, t. 3.

²⁵ L. Burska, *Sprawy męskie i nie*, „Teksty Drugie” 1996, nr 5, s. 34.

²⁶ Zob. R. Bratny, *Niespokojne tropy*, Warszawa 1959.

²⁷ Utwór nosi tytuł *Nie pij Piotrek* i pochodzi z płyty Elektrycznych gitar pt. *A ty co* z roku 1993.

²⁸ J. Błoński, *Polak – jakim go widzą, jakim siebie marzy*, w: idem, *Odmarsz*, Kraków 1978, s. 271.

²⁹ S. Lem, S. Mrozek, *Listy 1956–1978*, Kraków 201, s. 209–215.

Drugi tekst, który warto uczynić punktem wyjścia dla refleksji nad prozą Marka Hłaski, ukazał się w wielkanocnym wydaniu „Trybuny Ludu” jako reakcja na publikowanie przez pisarza w Instytucie Literackim w Paryżu *Cmentarzy*³⁰. Jego autor Zbigniew Wasilewski, ukryty pod pseudonimem Skiz, pisze: „Nie będę tu referował treści Hłaskowego paszkwilu”, ale – wbrew tej zapowiedzi – kontynuuje:

Wystarczy jeśli podam scenerię utworu i morały autora. Rzecz dzieje się w Warszawie. Ale Warszawa to szczególna: Warszawa zarzyganych pijaków w rynsztokach, prostytutek, wabiących z bram przechodniów, nędznych, zastraszonych ludzi przemykających się między patrolami wojska i milicji, kłamliwych plakatów na parkanach, Warszawa ponurego bezuśmiechu i błota.

Wasilewski stawia tezę, że równie negatywnie widzi Hłasko całą Polskę, „[a] Polska to strach, podłość, oszustwo, terror, nienawiść i obłuda, rozpacz i pijaństwo, ruiny domów i ludzi, pustynie uczuć, cmentarze zaufania”. „I niech mi nikt nie przypomina” – kończy swój tekst Wasilewski – „że akcja *Cmentarzy* toczy się w roku 1952, bo Hłasko pisze je w roku 1957 [...], a w roku 1958 sprzedaje je poza krajem w ręce międzynarodowych handlarzy broni przeciw komunizmowi”³¹. Według Hłaski zarzuty sformułowane przez Wasilewskiego kilka lat wcześniej byłyby „równoznaczne z wyrokiem śmierci”³².

Warto tu zapytać, dlaczego publicysta prawdopodobnie byłby gotów – co jest paradoksalne – zaakceptować Warszawę przedstawioną w *Cmentarzach* jako Warszawę z roku 1952, a za akt wymierzony przeciwko komunizmowi uważa ukazany przez Hłaskę obraz miasta odnoszący się do roku 1958? Jak rozumiem, za wygląd Warszawy z początku lat 50. i za stan moralny jej mieszkańców można by obwiniać Polskę przedwojenną oraz wojnę. Natomiast wygląd Warszawy z roku 1958 byłby już efektem ponad dziesięciu lat istnienia Polski Ludowej. Jednak nie jest to chyba takie oczywiste i warto się w tym miejscu zatrzymać. *Cmentarze* ukazały się w paryskiej „Kulturze” w roku 1958 roku, co – jak twierdzi Maria Dąbrowska – zamknęło Hłasce możliwość

³⁰ M. Hłasko, *Cmentarze...*, op. cit.

³¹ Skiz [właśc. Z. Wasilewski], *Primadonna jednego tygodnia?* „Trybuna Ludu” 1958, nr 95/97, s. 3.

³² M. Hłasko, *Chwileczkę, grabarze...*, „Kultura” 1958, nr 6, s. 144.

powrotu do Polski³³, ale pierwotnie były proponowane wydawnictwom krajowym³⁴. Gdyby się ukazały w Polsce, wpisałyby się w krajowy nurt literatury odwilżowej zamykającej okres socrealizmu (wyłączając jego pośmiertne życie³⁵ i rynsztoki, którymi nadal płyną³⁶). Jacek Łukasiewicz pisze, że „[s]ocrealizm polski był zjawiskiem historycznym, bo zależał od historii politycznej, właściwie nawet do niej należał, będąc składnikiem polskiego stalinizmu”³⁷. Funkcjonował zatem w ramach totalitarnej formacji społeczno-politycznej³⁸. Socrealistyczna literatura – twierdzi Michał Głowiński – pozwalała „kreować świat fikcyjny, świat ideologicznego zmyślenia – i traktować go tak, jakby był światem rzeczywistym”³⁹. Takie przedstawienie Warszawy w roku 1952, jakie obecne jest w *Cmentarzach*, zwyczajnie nie byłoby możliwe. Pomijając wszelkie inne oczywiste względy i konsekwencje grożące pisarzowi, który by się na to poważył, nie pozwoliłyby na to reguły socrealizmu. Nie ma to żadnego związku z tym, jak naprawdę wyglądało życie w Polsce w czasach stalinizmu.

Ale właśnie taka Warszawa (i taka Polska) była pokazywana zarówno w prozie Marka Hłaski (dość będzie przypomnieć początek *Pierwszego kroku w chmurach* – „w sobotę miasto ma pijaną mordę”⁴⁰), jak i w utworach jego naśladowców i kontynuatorów nazwanych czasem hłaskoidami (mniejsza o to, czy zasadnie), np. Andrzeja Brychta, Marka Nowakowskiego, Eugeniusza Kabatca, Aleksandra Minkowskiego, a także Krystyny Kleczkowskiej, Magdy

³³ Zob. E. Głębicka, *Bez gniewu i bezstronnie. Dlaczego Maria Dąbrowska nie obroniła Marka Hłaski?*, w: *Kariera pisarza w PRL-u*, red. M. Budnik et al., Warszawa 2014, s. 345–356.

³⁴ M. Hłasko, *Chwileczkę...*, op. cit., s. 144.

³⁵ Zob. K. Krasuski, *Realizmu socjalistycznego śmierć i życie pośmiertne*, w: *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasiak, Kraków 2004, s. 271–278.

³⁶ J. Błoński, *Bezładne rozważania starego krytyka, który zastanawia się, jak napisałby historię prozy polskiej w latach istnienia Polski Ludowej*, „Teksty Drugie” 1990, nr 1, s. 12.

³⁷ J. Łukasiewicz, *Nadwiślański socrealizm*, „Teksty Drugie” 2000, nr 1–2, s. 152.

³⁸ J. Smulski, *Literatura polskiego socrealizmu. Wybrane problemy genealogiczne*, w: idem, *Od Szczecina do Października*, Toruń 2002, s. 31–32.

³⁹ M. Głowiński, *Realizm i demagogia*, w: idem, *Rytuał i demagogia. Trzydzieśc szkieców o sztuce zdegradowanej*, Warszawa 1992, s. 17.

⁴⁰ M. Hłasko, *Pierwszy krok w chmurach*, w: idem, *Pierwszy krok w chmurach. Następny do raj*, wstęp i oprac. J. Pyszny, Wrocław–Warszawa–Kraków 1999, s. 144.

Lei i Moniki Kotowskiej⁴¹, czy lumpami⁴². Socrealizm w Polsce w umowny sposób otwiera zjazd szczeciński. Warto jednak zwrócić uwagę na jego wcześniejsze parantele. „Nie można bowiem [...] odłączać genozy nadwiślańskiego socrealizmu od komunistycznego Piemontu we Lwowie (i, w mniejszym stopniu, w Wilnie) w latach 1939–1941”⁴³ oraz pomijając proletariackiej literatury dwudziestolecia międzywojennego⁴⁴. Hłasko niektóre z zaliczanych do niej utworów przywołuje w swoim felietonie z 1955 roku. Są to: *Na zachód od Zanzibaru* (1937) i *Miejsce pod niebem* (1938) Jana Dąbrowskiego, *Bezrobotni Warszawy* (1933) Janiny Brzostowskiej, *Polski strajk* (1937) Haliny Kraheleskiej oraz *Kwaśniakowie* (1934) Henryka Drzewieckiego (chodzi o powieść pt. *Kwaśniacy*). Powieści te pierwsze wydania miały w latach 30., ale większość z nich ukazała się również pod koniec lat 40. i na początku 50. Nie było w tym przypadku, utwory te wpisywały się na różne sposoby w prawa socrealizmu. Pisarz wymienia je jako powszechnie znane i niewymagające żadnego komentarza, choć dziś wcale niełatwo odnaleźć niektóre z tych pozycji w podręcznikach historii literatury, a czasem nawet w bibliotecznych katalogach⁴⁵. Być może Hłasko czytał je, przygotowując się do pisania *Sonaty Marymonckiej* czy *Wilka* inspirowanego przecież socrealistyczną i zanurzoną w dwudziestolecie *Pamiętką z celulozy* Igora Newerlego, ale zwraca uwagę w jego enumeracji lekkość i brawura. Tytuł powieści Henryka Drzewieckiego – publicysty komunistycznego „Miesięcznika Literackiego” i współredaktora „Lewara” – nie brzmi *Kwaśniakowie* – pochodziłby wówczas od nazwiska, ale *Kwaśniacy* (od nazwy ulicy, która nazywała się Kwaśna).

Przywoływany tu artykuł Hłasko zatytułował *W dwadzieścia lat później*, a wymienionym w nim utworom wystawił cenzurkę. Pisał:

Kiedy czyta się literaturę dwudziestolecia – ogarnia człowieka smutek, że większość piszących ówczesnie pisarzy nie dostrzega, ile czystych, ludzkich cierpień,

⁴¹ Zob. M. Kisiel, *O model literatury nowoczesnej*, w: idem, *Zmiana. Z problemów świadomości literackiej przełomu 1955–1959 w Polsce*, Katowice 2014, s. 174; P. Kuncewicz, *Agonia i nadzieja. Proza polska od 1956*, t. V, Gdańsk 2001, s. 5.

⁴² Szerzej o lumpowskim nurcie polskiej literatury pisałem w książce: *Niepokorni. Brudni. Żli. Ludzie marginesu w prozie polskiej XX wieku*, Poznań 2010.

⁴³ J. Łukasiewicz, *Nadwiślański socrealizm*, op. cit., s. 154.

⁴⁴ H. Markiewicz, *Czytając „Słownik realizmu socjalistycznego”*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 82.

⁴⁵ M. Hłasko, *W dwadzieścia lat później*, „Po prostu” 1955, nr 21, s. 5.

ile wstrząsających dramatów, ile bohaterstwa, poświęcenia i żarliwej miłości, do jakiej zdolni są prości ludzie – kryje się za ohydną, choć kolorową fasadą nędzy [...]. Zabrakło nam polskiego Gorkiego [...]. Niestety, w większości wypadków tzw. „proletariacka literatura” dwudziestolecia jest literaturą nie moralnej, lecz tylko biologicznej udręki⁴⁶.

Wasilewski w „Trybunie Ludu” – powróćmy do tego tekstu – swoimi denuncjacjami niechcący otwiera daleko szerszą perspektywę niż proza „proletariacka” dwudziestolecia międzywojennego. Warszawa „pijaków i prostytutek” pojawia się w momencie, gdy tłem powieściowych wydarzeń staje się nowoczesne miasto (a nawet wcześniej). Bolesław Prus pokazywał ją np. w „Kronikach Tygodniowych” drukowanych na łamach „Kuriera Warszawskiego”⁴⁷, a poruszana tam problematyka pojawia się potem z ogromną intensywnością w twórczości prozaików młodopolskich. Janusz Korczak, którego sekretarzem i bliskim współpracownikiem był Igor Newerly, w powieści *Dziecko salonu* oraz Ludwik Stanisław Liciński, którego Nałkowska uczyniła bohaterem swojego utworu pt. *Narcyza*⁴⁸ i Feliks Brodowski, zwany polskim Gorkim⁴⁹, w opowiadaniach⁵⁰ przedstawiali Warszawę właśnie jako miasto „prosytyutek, wabiących z bram przechodniów”, a także nożowników, złodziei i żebraków, czyli w sposób bardzo podobny do tego, w jaki Hłasko przedstawiał ją w *Cmentarzach*. Stanisław Brzozowski w wydanej w 1907 roku *Współczesnej krytyce literackiej w Polsce* w takim ukształtowaniu tej prozy dostrzegł raczej środek, a nie cel. Była nim ukazana w tych utworach „bezcelowość rozpaczliwa i całkowicie świadoma własnego istnienia w obrębie danych form społecznego bytu”⁵¹. Brzozowski oraz Korczak, Liciński i Brodowski wskazywali różne

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ „Warszawa po prostu zaczyna gnić społecznie, mając z jednej strony parę tysięcy nierządnic, a z drugiej taką samą liczbę ulicznych i pokojowych żebraków” (B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski” 1884, nr 318, cyt. za: B. Prus, *Kroniki*, t. VII, Warszawa 1958, s. 255).

⁴⁸ Zob. K. Dmitruk, *Twórczość Ludwika Stanisława Licińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 1, s. 28–29.

⁴⁹ Zob. S. Stempowski, *Pamiętniki (1870–1914)*, wstęp M. Dąbrowska, Wrocław 1953, s. 259.

⁵⁰ Np. ze zbiorów: F. Brodowski, *Po co dzień ich budzi. Opowiadania*, wybór i wstęp J. Okopień, Warszawa 1957; L.S. Liciński, *Halucynacje. Z pamiętnika włóczęgi*, oprac. T. Lewandowski, Kraków 1978.

⁵¹ S. Brzozowski, *Współczesna powieść i krytyka*, wstęp T. Burek, Kraków–Wrocław 1984, s. 152, 155.

sposoby zmian tych niesprawiedliwych i krzywdzących „form społecznego bytu”. Hłasko, który tak jak i oni był pisarzem Warszawy⁵², opublikował *Cmentarze*, w czasie gdy według oficjalnych rządowych i partyjnych przekazów dawne „formy społecznego bytu” od lat kilkunastu spoczywały już na „śmietniku historii”. „Sporne” nie jest zatem sześć lat, za które zlorzeczy publicysta „Trybuny Ludu”, ale lat ponad pięćdziesiąt. W ich trakcie nic się nie zmieniło, jeśli idzie o kondycję ekonomiczną i moralną polskiego społeczeństwa czy też jego „niższych warstw”. Trudno uwierzyć, że po pięćdziesięciu latach formy odpoczynku robotników w opowiadaniu Hłaski *Odlatujemy w niebo* są takie same jak w utworze Brodowskiego zatytułowanym *Po co dzień ich budzi*, a przeżycia dziewczyny idącej przez miasto z powieści Korczaka pt. *Dziecko salonu* są niemal identyczne jak w *Ósmym dniu tygodnia*⁵³.

Andrzej Kijowski, pisząc o *Pierwszym kroku w chmurach*, sformułował podobną tezę, ale miał na uwadze daleko krótszy okres:

Debiut Hłaski przyniosła fala reakcji przeciw stalinizmowi. Fala reakcji zdrowej, młodej, energicznej. Jej tonem zasadniczym gniew i rozczarowanie: oto świat nie został naprawiony tak szybko, jak to obiecywały referaty ideologiczne na zebraniach ZMP⁵⁴.

Sam Hłasko swój naturalistyczny sposób przedstawiania Warszawy komentuje następująco:

To nie ja wymyśliłem Warszawę, tę Warszawę, która przez wiele lat była miastem bez uśmiechu; to nie ja wymyśliłem Warszawę, w której ludzie trzęśli się ze strachu; to nie ja wymyśliłem Warszawę, w której najwyższym dobrem biedaków

⁵² Zob. M. Olszewska, *Warszawski spacerownik Feliksa Brodowskiego po infernalnym świecie wielkomięskiej nędzy*, „Język – Szkoła – Religia” 2023, nr 18, s. 107–128.

⁵³ „Młodzi brutalnie zaczepiają przechodzące dziewczyny. Tę szurgnie, wymijając, łokciem, aż się zatoczy nad ryzsztok lub oprze o ścianę: tamtą uszczyplinie – dziewczyna krzyknie z bólu i zaklnie: – Bodaj cię cholera...” (J. Korczak, *Dziecko salonu*, Kraków 1980, s. 86). „Ilekróć wkraczała w gwar wypełniający odrapane mury tej ulicy, ogarniał ją strach, dławiący, ciężki i obrzydliwie bliski [...]. Starala się przechodzić szybko, broniąc się przed pijanymi i odpychając [...]. Ktoś powiedział [...] – Lala! – But ci się rozkrochmała!” (M. Hłasko, *Ósmy dzień tygodnia*, w: idem, *Ósmy dzień tygodnia. Cmentarze. Następny do raję. Utwory wybrane*, wybór M. Komar, L. Kurpiowski, Warszawa 1989, t. 2, s. 28–39).

⁵⁴ A. Kijowski, *Głos pokolenia*, „Twórczość” 1956, nr 7, s. 135.

była butelka wódki; to nie ja wymyśliłem Warszawę, w której dziewczyna była tańsza od butelki wódki – to ta Warszawa wymyśliła mnie⁵⁵.

Wspominany i przywoływany już Henryk Grynberg pisze w imieniu swoim i swoich rówieśników o prozie Hłaski: „*Pierwszy krok w chmurach* otworzył nam oczy, bardzo szeroko”⁵⁶. Kijowski zauważa, że jego proza poruszała tematy, na które rozmawiali i młodzi inteligenci, i chuligani w nocnych lokalach⁵⁷. Te refleksje odnoszące się do recepcji prozy Hłaski w połowie lat 50. prowokują oczywiste pytania: na co Hłasko otworzył oczy rówieśnikom swoją krajową prozą i co było tematami rozmów młodych inteligentów i chuliganów? Brak mieszkań? Brak życiowych perspektyw? Powszechny alkoholizm? Łapówkarstwo? Chuligaństwo? Proza Marka Hłaski nie odkrywała raczej nowych obszarów literackiej eksploracji, ale poruszała tematy, z których część jest nierozzerwalnie związana z nowoczesnym miastem, jednak przez ostatnie kilkanaście lat powojennych były one tematami zakazanymi w literaturze, publicystyce, filmie. Takim tematem jest np. chuligaństwo. Pisał o nim również Hłasko⁵⁸. By pokazać, że to temat absolutnie nienowowy, wspomnieć można dla przykładu, że wcześniej o chuligaństwie i pokrewnych mu społecznych patologiach pisano np. w roku 1904 w „Ogniwie”⁵⁹, piśmie o orientacji lewicowej założonym i redagowanym przez Ludwika Krzywickiego, Stanisława Posnera i Stanisława Stempowskiego, a w roku 1938 w związanym z kołami

⁵⁵ M. Hłasko, *Chwileczkę, grabarze...*, „Kultura” 1958, nr 6, s. 143. Na marginesie można odnotować, że w podobny sposób widział Warszawę „po Hłasce” Tadeusz Konwicki. W rozmowie ze Stanisławem Beresiem mówi: „Jest to miasto ulic donikąd: miasto kaleka, pełne nor, przejść i melin, w których siedzą pijacy i narkomani”. (S. Nowicki [właśc. S. Beres], *Pół wieku czyścić. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Warszawa 1990, s. 210). Kwestią do rozważenia pozostaje, na ile taki sposób przedstawiania miasta związany jest z tendencjami przedstawiania nowoczesnego miasta w ogóle.

⁵⁶ H. Grynberg, *Uchodźcy*, op. cit., s. 7.

⁵⁷ A. Kijowski, *Głos pokolenia*, „Twórczość” 1956, nr 7, s. 134–135.

⁵⁸ Zob. *Mordercy są wśród nas, czyli o obojętności*, „Po prostu” 1955, nr 22; *Podróż w krainę nieporozumień*, „Po prostu” 1954, nr 30, s. 5.

⁵⁹ „Mamy wspaniale i klasycznie rozwinięte i uorganizowane nożowiectwo, wbród kradzieży, rozbojów i oszustw, mamy wzorowy handel żywym towarem, doskonale liczebnie zaopatrzoną prostytucję, mamy bajecznie kwitnące pijaństwo, mamy totalizatora – i mamy gwałcenie bestialskie nieletnich dziewcząt przez „wolnych w chuciach” wściekłych samców...” (X, *Z ohydy życia*, „Ogniw” 1904, nr 13, s. 299).

rządowymi „Kurierze Porannym”⁶⁰ oraz – jak można ze stuprocentowym prawdopodobieństwem przypuszczać – w wielu innych pismach o najróżniejszych orientacjach polityczno-społecznych, nie mówiąc już o publicystyce okołopaździernikowej. Ba, Leopold Tyrmand w roku 1955 uczynił chuligaństwo tematem swojej rozchwytywanej, również przez prawdziwych chuliganów⁶¹, powieści pt. *Zły*.

Rzecz znamienna, że w artykule, w którym Hłasko podsumowuje socrealistyczną literaturę powojennej dekady, padają takie same argumenty jak wtedy, gdy pisał o proletariackich utworach dwudziestolecia, choć wyrażone z chyba większą retoryczną swadą:

W polskiej literaturze dziesięciolecia jest między innymi dlatego tak niewiele wartości, że tak mało jest w niej prawdziwych cierpień, bólu i klęsk, jakie poniósł w tym czasie człowiek. Jej świadectwo o cierpieniach ludzkich jest równie nikłe jak stroje tancerek w *variétés*⁶².

W opowiadaniach, które weszły do debiutanckiego zbioru, pisarz podejmuje podobne tematy, ale pokazuje je z zupełnie innej perspektywy. Wyjątkowość prozy Hłaski nie polegała zatem na podjęciu tematów dotychczas nieobecnych, ale na tym, że w jego prozie – jak pisze Jerzy Jarzębski – „na plan pierwszy wysuwa się prywatność bohaterów, ich dramaty osobiste sprowokowane przez nieprzyjazny świat”⁶³. Istotna jest w nich „problematyka losu ludzkiego w kontekście uwikłań społecznych czy politycznych” – uzupełnia Marian Kisiel⁶⁴.

Taka perspektywa obecna jest również w *Ósmym dniu tygodnia*⁶⁵. W *Pięknych dwudziestoletnich* Hłasko zarzucał Aleksandrowi Fordowi, że ten

⁶⁰ „Ostatnio dało się zauważyć na terenie Pragi wzmoczenie się działalności wszelkiego rodzaju elementów przestępczych [...]. Zwrócono również uwagę na posiadanie i noszenie przez opryszków specjalnych przyrządów, służących do bicia, jak na przykład kastety, sprzężyny owinięte gumą, odważniki przywiązane na palce gumowej itd.” (*Walka z opryskami i terrorystami*, „Kurier Poranny” 1937, nr 225, s. 8).

⁶¹ Cz. Czapów, S. Manturzewski, *Niebezpieczne ulice. U źródeł chuligaństwa. Materiały i refleksje*, Warszawa 1960, s. 94.

⁶² M. Hłasko, *Dopóki człowiek żyje*, „Polska” 1956, nr 7, cyt. za: M. Kisiel, *Od „realizmu socjalistycznego” do „literatury tematu”*, w: idem, *Zmiana...*, op. cit., s. 190.

⁶³ J. Jarzębski, *Hłasko – retoryka grzechu i nawrócenia*, w: idem, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 278–279.

⁶⁴ M. Kisiel, *Dialektyka przelomu 1955–1959 w Polsce*, w: idem, *Zmiana...*, op. cit., s. 59.

⁶⁵ Zob. J. Galant, *Marek Hłasko*, Poznań 1996, s. 157–164.

nie odczytał autorskiej intencji *Ósmego dnia tygodnia* i „zrobił film na temat, że ludzie się nie mają gdzie rznąć”⁶⁶. Stanisław Stabro problem tego utworu Hłaski widział podobnie do Forda, ale wyraził to w nieco inny, delikatniejszy sposób: „Para młodych kochanków, przeżywając bliżej nie sprecyzowany przez Hłaskę przełom historyczny, poszukuje miejsca, w którym miłość platoniczna mogłaby być dopełnioną o zupełnie inny aspekt”⁶⁷. Można doszukiwać się w utworze również głębszych treści. Cytowany przed chwilą Jarzębski widział w problemach mieszkaniowych pary kochanków „dosyć nośną metaforę”⁶⁸. Jednak – co ważne – na „pierwszym planie” Hłasko przede wszystkim pokazał problem, który dotyczył współczesnej mu Warszawy (i Polski) oraz sporej części powojennego polskiego społeczeństwa⁶⁹. Trudno tu o lepszy i wymowniejszy przykład niż fragment filmu zaliczanego do tzw. „czarnej serii polskiego dokumentu”⁷⁰ pt. *Warszawa 1956*, który wszedł na ekrany w tym samym roku, w którym „*Twórczość*” opublikowała *Ósmy dzień tygodnia*⁷¹. Głos z offu informuje w nim, że w filmie polskim nastąpiła zmiana w sposobie pokazywania rzeczywistości. Polega ona na niepominiowaniu jej niepożądanych wycinków: „Rok 1956 jest inny niż lata dawniejsze. Kronikarz patrzy uważnie i widzi to, czego dawniej starał się nie zauważyć” – słyszymy. Twórcy filmu, Jerzy Bossak i Jarosław Brzozowski, chcąc zobrazować deficyt mieszkań w Warszawie i niebezpieczeństwa, jakie czyhają na tych, którzy z konieczności mieszkają w rozpadających się ruinach kamienic, pokazują kilkuletnie dziecko przywiązywane przez matkę sznurem do łóżka, by nie spadło w czelusć, jaka powstała po wybuchu bomby.

Rzecz druga, bezdomność była jednym z głównych problemów w utworach, które Hłasko jednym tchem wymienia jako przykłady prozy proletariackiej dwudziestolecia międzywojennego, wydanej potem w okresie

⁶⁶ M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, Warszawa 1988, s. 162.

⁶⁷ S. Stabro, *W bursztynowej kuli. O twórczości i legendzie Marka Hłaski*, w: *Kaskaderzy literatury. O twórczości i legendzie Andrzeja Bursy, Marka Hłaski, Haliny Poświatowskiej, Edwarda Stachury, Ryszarda Milczewskiego-Bruna, Rafała Wojaczka*, red. E. Kolbus, Łódź 1986, s. 78.

⁶⁸ J. Jarzębski, *Hłasko – retoryka...*, op. cit., s. 295.

⁶⁹ Zob. np. J. Lovell, *Tragedia mieszkaniowa*, „*Nowa Kultura*” 1956, nr 4, s. 1, 5.

⁷⁰ Zob. A. Jackiewicz, „*Czarne filmy*”, „*Po prostu*” 1957, nr 15, s. 4; M. Fiejdasz, „*Czarna seria*” w *polskim filmie dokumentalnym*, „*Kwartalnik Filmowy*” 1998, nr 23, s. 42–61.

⁷¹ Zob. *Ósmy dzień tygodnia*, „*Twórczość*” 1956, nr 11, s. 23–68.

socrealizmu. Ukazuje ona warunki, w jakich żyli przed wojną robotnicy. Bohater *Bezrobotnych Warszawy* (1933) traci pracę i równocześnie swój kąt: „dom, w którym kiedyś miał dach nad głową, swój skromny, ale miły i ciepły pokój, swoje łóżko, swoją szklankę herbaty i zapracowany ochoczo chleb”⁷². W *Na zachód od Zanzibaru* jedną z zabaw ubogich dzieci była zabawa w eksmisję⁷³. W *Kwaśniakach* problem – jak pisze Zygmunt Ziątek – zawiera się w „kontraście zdrowego apetytu seksualnego bezrobotnych i minimalnych możliwości jego zaspokajania ograniczoną ciasnotą mieszkaniową, lichotą mebli [...]”⁷⁴. Jeśli przypomnimy tu perypetie pary młodych bohaterów z *Ósmego dnia tygodnia* oraz fakt, że Lewandowski – bohater *Sonaty marymonckiej* – mieszka wśród ruin w jednej izbie z dwoma innymi mężczyznami, z których jeden ma zaawansowaną gruźlicę, oraz z małżeństwem i ich maleńkim dzieckiem, to słowa Dudzińskiego, autora wstępu do *Bezrobotnych Warszawy* z roku 1950, brzmią bardzo odważnie. Pisze on o utworze Brzostowskiej: powieść „mogłaby budzić pewne zdziwienie, skoro sam tytuł zdaje się świadczyć przeciwko jej aktualności w dniu dzisiejszym, [...] jest cennym materiałem porównawczym, umożliwiającym konfrontację tej przeszłości z dniem dzisiejszym [...]”⁷⁵.

I rzecz ostatnia, problemy mieszkaniowe nie zniknęły z polskiej prozy w chwili gdy Marek Hłasko opuścił kraj. Wracają choćby w opowiadaniu *Polowanie na muchy* Janusza Głowackiego, w którym atmosfera mieszczańskiej rodziny jest równie gęsta jak w *Ósmym dniu tygodnia*. Wracają też w prozie Tadeusza Konwickiego. W *Małej apokalipsie* (1979) do pary bohaterów, którzy z braku innego lokum oddali się miłosnemu uniesieniu w powojennych ruinach (znanych z prozy Hłaski), przychodzi mężczyzna „ze skórzaną torbą na brzuchu taką jaką noszą dozorczy parkingowi” i żąda dziesięciu tysięcy złotych „za zbliżenie miłosne w miejscu publicznym”⁷⁶. Scena jest, oczywiście, groteskowa, ale wyjaśnienia urzędnika-inkasenta odsyłają zarówno do wspomnianych już *Kwaśniaków*, jak i *Ósmego dnia tygodnia*: „Ludzi dużo,

⁷² J. Brzostowska, *Bezrobotni Warszawy*, Warszawa 1950, s. 17.

⁷³ J. Dąbrowski, *Na zachód od Zanzibaru*, Warszawa 1985, s. 18.

⁷⁴ Z. Ziątek, Powieść „prawdy klasowej”, w: *Literatura Polska 1918–1975*, t. 2, red. A. Brodzka, S. Żółkiewski, Warszawa 1993, s. 754.

⁷⁵ B. Dudziński, *Słowo wstępne*, w: J. Brzostowska, *Bezrobotni Warszawy*, Warszawa 1950, s. 5.

⁷⁶ T. Konwicki, *Kompleks polski. Mała apokalipsa*, wstęp i oprac. P. Kaniecki, Wrocław 2021, s. 470.

mieszkań mało, więc państwo poszło na rękę”⁷⁷. Jego tłumaczenie ma coś z „nośnej metafory”, ale również boleśnie odsyła do rzeczywistości gospodarczej i realistycznej Polski Ludowej opisanej tym razem nie w roku 1957, ale w roku 1979. A przecież można przywołać tu jeszcze Ufnalą z opowiadania Głowackiego pt. *Moc truchleje* i wielu, wielu innych. Ufnal, pokazany na tle sierpniowych wydarzeń, mieszka z żoną, trójką dzieci i teściami w dawnym wozie cyrkowym⁷⁸. Patrząc na jego los, trudno się dziwić wybuchowi strajków na Wybrzeżu w roku 1980.

Odkrywca powieści pt. *Wilk*, Radosław Młynarczyk, zauważa, że w stylu, w którym jest ona napisana, dostrzec można ślady estetyki Stefana Żeromskiego i Zbigniewa Uniłowskiego, ze szczególnym uwzględnieniem *Dwudziestu lat życia*⁷⁹. To celne spostrzeżenie i warto byłoby zbadać, jak wyraźne to ślady. Natomiast już teraz można pokusić się o pewną refleksję. Bohater Uniłowskiego, Kamil Kurant, mimo że jest mieszkańcem Powiśla, jest dla większości jego mieszkańców obcy. Jego ojciec nie był jak ojciec Rysia Lewandowskiego furmańskim synem z dziada pradziada, ale kimś w rodzaju hochsztaplera. Dystans pomiędzy Kamilem a resztą jest widoczny na wielu płaszczyznach – poczynając od imienia, a skończywszy na wyglądzie. Tak jest opisany, gdy znalazł się na ulicy:

nieprzyzwyczajone oko zatrzymywało się na resztkach aksamitu, obejmowało niepospolity krój kurtki, biegło ku twarzy i twarz ta mówiła o obcym, innym życiu. Tej „paniczkowatości” nie znosili uliczni wystawacze, „knajacy”⁸⁰.

Podobną obcość w środowisku kierowców musiał odczuwać Student w *Bazie Sokołowskiej*. Ta obcość stanowiła o ich odrębności i indywidualności.

Dwadzieścia lat życia jest powieścią niedokończoną. Drugi tom został zaledwie naszkicowany. Jerzy Andrzejewski – jeden z jej recenzentów – pisał w „Prosto z Mostu”, że Uniłowski to autor obracający się „w jakże ciasnym kręgu doświadczeń naturalistycznych, zawsze tak samo powierzchowny, zatrzymujący się wyłącznie na powierzchni zjawisk, uwikłany w brutalne

⁷⁷ Ibidem, s. 471.

⁷⁸ J. Głowacki, *Moc truchleje*, Warszawa 1990.

⁷⁹ R. Młynarczyk, *Posłowie*, w: M. Hłasko, *Wilk*, Warszawa 2015, s. 348.

⁸⁰ Z. Uniłowski, *Dwadzieścia lat życia*, Warszawa 1946, s. 139.

obsesje [...]”⁸¹. Bardzo podobne zarzuty zgłaszał sam Hłasko wobec przywoływanej już z tytułów prozy proletariackiej. On sam na szczęście potrafił takich oskarżeń unikać.

Prześledziłem tu dwa wątki, które dla prozy Marka Hłaski wydają się charakterystyczne. Literacka moda na kojarzony z Hemingwayem model męskości obecny w jego prozie wyraźnie już przeminęła. Warto odnotować, że na zupełnie innym poziomie, z dala od utrwalonych w kulturze opinii i oczywistych obserwacji, dialogować prozie Hłaski i Hemingwaya każe Piotr Weiser w pracy poświęconej izraelskiej twórczości autora *Sonaty marymonckiej*, co otwiera zupełnie inną perspektywę⁸².

Twórczość Hłaski – podobnie jak np. proza Korczaka, Brodowskiego i Brzozowskiego, przywoływanych przez niego pisarzy proletariackich, i późniejszych, np. Konwickiego i Głowackiego – wypływa z tych samych źródeł, z których rodziła się proza Żeromskiego – ze społecznego zaangażowania, wrażliwości i braku akceptacji dla „form społecznego bytu”, jeśli niosą one społeczną niesprawiedliwość. W ten nurt aktywności pisarskiej Hłaski wpięło się potem wielu pisarzy. Wystarczy spojrzeć na prozę np. Daniela Odii, Mariusza Sieniewicza czy Filipa Onichmowskiego i innych przedstawicieli tzw. Prozy Północy oraz twórców należących do kolejnych pokoleń.

Bibliografia

- Andrzejewski Jerzy, *Uniłowski i Worcell*, „Prosto z Mostu” 1937, nr 6.
 Barbur Ilia, *Grupy na wolnym powietrzu*, Świat Literacki, Izabelin 1999.
 Błoński Jan, *Bezlądne rozważania starego krytyka, który zastanawia się, jak napisałby historię prozy polskiej w latach istnienia Polski Ludowej*, „Teksty Drugie” 1990, nr 1.
 Błoński Jan, *Polak – jakim go widzą, jakim siebie marzy*, w: idem, *Odmarsz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.
 Błoński Jan, *Przypadek Hłaski*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 44.
 Bratny Roman, *Niespokojne tropy*, Iskry, Warszawa 1959.
 Brodowski Feliks, *Po co dzień ich budzi. Opowiadania*, wybór i wstęp J. Okopień, Czytelnik, Warszawa 1957.
 Brzostowska Janina, *Bezrobotni Warszawy*, Książka i Wiedza, Warszawa 1950.
 Brzozowski Stanisław, *Współczesna powieść i krytyka*, wstęp T. Burek, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984.
 Burska Lidia, *Sprawy męskie i nie*, „Teksty Drugie” 1996, nr 5.

⁸¹ J. Andrzejewski, *Uniłowski i Worcell*, „Prosto z Mostu” 1937, nr 6, s. 4.

⁸² P. Weiser, *To nie ja wymyśliłem ten kraj*. Izrael Hłaski, Kraków 2015.

- Czapów Czesław, Manturzewski Stanisław, *Niebezpieczne ulice. U źródeł chuligaństwa. Materiały i refleksje*, Iskry, Warszawa 1960.
- Dąbrowski Jan, *Na zachód od Zanzibaru*, „Książka i Wiedza”, Warszawa 1985.
- Dmitruk Krzysztof, *Twórczość Ludwika Stanisława Licińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 1.
- Dudziński Bolesław, *Słowo wstępne*, w: J. Brzostowska, *Bezrobotni Warszawy*, Książka i Wiedza, Warszawa 1950.
- Dziadek Adam (red.), *Formy męskości*, t. 2, IBL, Warszawa 2018.
- Dziadek Adam (red.), *Formy męskości. Antologia przekładów*, t. 3, IBL, Warszawa 2018.
- Dziadek Adam, Mazurkiewicz Filip (red.), *Formy męskości*, t. 1, IBL, Warszawa 2018.
- Fiejdasz Małgorzata, „Czarna seria” w polskim filmie dokumentalnym, „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 23.
- Fłaszen Ludwik, *Hemingway albo romantyczność*, „Życie literackie” 1956, nr 32.
- Galant Jan, *Marek Hłasko*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 1996.
- Głębička Ewa, *Bez gniewu i bezstronnie. Dlaczego Maria Dąbrowska nie obroniła Marka Hłaski?*, w: *Kariera pisarza w PRL-u*, red. M. Budnik, K. Budrowska, E. Dąbrowicz i K. Kościwicz, Warszawa 2014.
- Głowacki Janusz, *Moc truchleje*, Czytelnik, Warszawa 1990.
- Głowiński Michał, *Realizm i demagogia*, w: idem, *Rytuał i demagogia. Trzytności szkieletów o sztuce zdegradowanej*, OPEN, Warszawa 1992.
- Graf Paweł, *Automobil w pędzie. Studia o futuryzmie i futurystach*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2018.
- Grynberg Henryk, *Uchodźcy*, Warszawa, Świat Książki, 2004.
- Hłasko Marek, *Chwileczkę, grabarze...*, „Kultura” 1958, nr 6.
- Hłasko Marek, *Cmentarze. Następny do raj*, Paryż 1958.
- Hłasko Marek, *Dopóki człowiek żyje*, „Polska” 1956, nr 7.
- Hłasko Marek, *Głupcy wierzą w poranek*, „Panorama” 1957, nr 2–22.
- Hłasko Marek, *Mordercy są wśród nas, czyli o obojętności*, „Po prostu” 1955, nr 22.
- Hłasko Marek, *Na marginesie opowieści Hemingwaya, czyli o pięknie pracy*, „Po prostu” 1955, nr 5.
- Hłasko Marek, *Następny do raj*, w: idem, *Pierwszy krok w chmurach. Następny do raj*, wstęp i oprac. J. Pyszny, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990.
- Hłasko Marek, *Ósmy dzień tygodnia*, w: idem, *Ósmy dzień tygodnia. Cmentarze. Następny do raj*, *Utwory wybrane*, wybór M. Komar, L. Kurpiowski, Czytelnik, Warszawa 1989, t. 2.
- Hłasko Marek, *Ósmy dzień tygodnia*, „Twórczość” 1956, nr 11.
- Hłasko Marek, *Piękni dwudziestoletni*, Alfa, Warszawa 1988.
- Hłasko Marek, *Pierwszy krok w chmurach*, w: idem, *Pierwszy krok w chmurach. Następny do raj*, wstęp i oprac. J. Pyszny, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1999.
- Hłasko Marek, *Podróż w krainę nieporozumień*, „Po prostu” 1954, nr 30.
- Hłasko Marek, *W dwadzieścia lat później*, „Po prostu” 1955, nr 21.
- Jackiewicz Aleksander, „Czarne filmy”, „Po prostu” 1957, nr 15.

- Jarzębski Jerzy, *Hłasko – retoryka grzechu i nawrócenia*, w: idem, *Powieść jako autokreacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984.
- Kańa Vašek, *Brygada szlifierza Karhana*, przeł. H. Walicka, Książka i Wiedza, Warszawa 1950.
- Kijowski Andrzej, *Głos pokolenia*, „Twórczość” 1956, nr 7.
- Kisiel Marian, *Dialektyka przełomu 1955–1959 w Polsce*, w: idem, *Zmiana. Z problemów świadomości literackiej przełomu 1955–1959 w Polsce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014.
- Kisiel Marian, *O model literatury nowoczesnej*, w: idem, *Zmiana. Z problemów świadomości literackiej przełomu 1955–1959 w Polsce*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2014.
- Kisiel Marian, *Od „realizmu socjalistycznego” do „literatury tematu”*, w: idem, *Zmiana. Z problemów świadomości literackiej przełomu 1955–1959 w Polsce*, Katowice 2014.
- Konwicki Tadeusz, *Kompleks polski. Mała apokalipsa*, wstęp i oprac. P. Kaniecki, Wrocław 2021.
- Kopeć Zbigniew, *Niepokorni. Brudni. Żli. Ludzie marginesu w prozie polskiej XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010.
- Korczak Janusz, *Dziecko salonu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.
- Krall Hanna, *Fizycy*, w: eadem, *Na wschód od Arbatu*, Dowody na Istnienie, Warszawa 2014.
- Krasuski Krzysztof, *Realizmu socjalistycznego śmierć i życie pośmiertne*, w: *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasiak, Universitas, Kraków 2004.
- Książki 1957*, „Nowa Kultura” 1957, nr 29.
- Kuncewicz Piotr, *Agonia i nadzieja. Proza polska od 1956*, t. V, Tower Press, Gdańsk 1994.
- Lem Stanisław, Mrozek Sławomir, *Listy 1956–1978*, Kraków 2011.
- Liciński Ludwik S., *Halucynacje. Z pamiętnika włóczęgi*, oprac. T. Lewandowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.
- Lovell Jerzy, *Tragedia mieszkaniowa*, „Nowa Kultura” 1956, nr 4.
- Łukasiewicz Jacek, *Nadwiślański socrealizm*, „Teksty Drugie” 2000, nr 1–2.
- Madejski Marian, *Przeciw Hemingwayowi*, „Nowa Kultura” 1956, nr 37.
- Markiewicz Henryk, *Czytając „Słownik realizmu socjalistycznego”*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5.
- Młynarczyk Radosław, *Hłasko. Proletariacki książe*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2020.
- Młynarczyk Radosław, *Posłowie*, w: M. Hłasko, *Wilki*, Iskry, Warszawa 2015.
- Nowakowski Wiesław, *Lena płynie na północ*, Iskry, Warszawa 1964.
- Nowicki Stanisław [właśc. Stanisław Bereś], *Pół wieku czyśćca. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Oficyna Wydawnicza Interim, Warszawa 1990.
- Olszewska Maria, *Warszawski spacerownik Feliksa Brodowskiego po infernalnym świecie wielkomięskiej nędzy*, „Język – Szkoła – Religia” 2023 nr 18.
- Pisarze niedocenieni – pisarze przecenieni. Ankieta „Kultury”* [ankietę przeprowadził Włodzimierz Bolecki], „Kultura” 1992, nr 7–8.
- Prus Bolesław, *Kronika tygodniowa*. „Kurier Warszawski” 1884, nr 318.
- Prus Bolesław, *Kroniki*, t. VII, PIW, Warszawa 1958.
- Rogulska Anna, *Polski Hemingway*, „Przekładaniec” 2016, nr 32.
- Sienkiewicz Kuba, *Elektryczne gitary, Nie pij Piotrek*, w: idem, *A ty co*, Zic Zac 1993.

- Skiz [właśc. Zbigniew Wasilewski], *Primadonna jednego tygodnia?* „Trybuna Ludu” 1958, nr 95/97.
- Smulski Jerzy, *Literatura polskiego socrealizmu. Wybrane problemy genologiczne*, w: idem, *Od Szczecina do Października*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2002.
- Stabro Stanisław, *W bursztynowej kuli (O twórczości i legendzie Marka Hłaski)*, w: *Kaskaderzy literatury. O twórczości i legendzie Andrzeja Bursy, Marka Hłaski, Haliny Poświatowskiej, Edwarda Stachury, Ryszarda Milczewskiego-Bruna, Rafała Wojaczka*, red. E. Kolbus, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1986.
- Stempowski Stanisław, *Pamiętniki (1870–1914)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, wstęp M. Dąbrowska, Wrocław 1953.
- Ścibor-Rylski Aleksander, *Uczucie i sposób*, „Nowa Kultura” 1956, nr 5.
- Uniłowski Zbigniew, *Dwadzieścia lat życia*, Spółdzielnia Wydawnicza Wiedza, Warszawa 1946.
- Walka z opryszkami i terrorystami*, „Kurier Poranny” 1937, nr 225.
- Weiser Piotr, „*To nie ja wymyśliłem ten kraj*”, *Izrael Hłaski*, Universitas, Kraków 2015.
- Wieczorkowski Aleksander J., *Stary człowiek przy pętli*, „Współczesność” 1957, nr 5.
- X, *Z ohydy życia*, „Ogniwo” 1904, nr 13.
- Zaremba Bielawski Maciej, *Dom z dwiema wieżami*, Karakter, Kraków 2018.
- Ziątek Jerzy, *Powieść „prawdy klasowej”*, w: *Literatura Polska 1918–1975*, t. 2, red. A. Brodzka, S. Żólkiewski, Wiedza Powszechna, Warszawa 1993.
- Zieliński Jan, *Szkatułki Newerlego*, W.A.B., Warszawa 2012.

Źródła internetowe

- Dwie brygady*, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=122522> (dostęp 30.03.2024).
- Wikipedia*, hasło *Tokarka*, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Tokarka> (dostęp 30.03.2024).

Looking Back. On Two Themes in Marek Hłasko's Prose

Marek Hłasko's prose won readers' acclaim around the Polish October of 1956, and the writer himself became an important figure in literary world. The author considers to what extent Marek Hłasko's work, the background of which was socialist realism, was considered attractive at that time because of the specific nature of the moment in which it was written, and to what extent it followed conventions that had been present in literature for a long time and dealt with important and well-established themes. Firstly, the author focuses on the similarities between the prose by Marek Hłasko and the prose by Ernest Hemingway, as indicated by critics (manner of narration, type of protagonist), and the legend accompanying both authors. Secondly, he takes *The Graveyard* (and the discussion it provoked) as a starting point, showing the problem of homelessness of an individual and of the whole society present in Hłasko's prose. During the "Thaw", this problem appeared in the prose of Marek Hłasko and in films included in the so-called "black series" of Polish documentaries. The proletarian prose of the interwar period, e.g. by Janina Brzostowska, Henryk Drzewiecki, Jan Dąbrowski, as well as in later works, e.g. by Tadeusz Konwicki or Janusz Głowacki, originates from

the same sources that gave birth to Żeromski's prose – social commitment, sensitivity and lack of acceptance for unjust forms of social life.

Keywords: Marek Hłasko, Ernest Hemingway, socialist realism, machine, homelessness, literary engaged

Słowa kluczowe: Marek Hłasko, Ernest Hemingway, socrealizm, maszyna, bezdomność, zaangażowanie literackie

Data przesłania tekstu: 24.04.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 2.07.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 19.08.2024

POLSKI JAMES DEAN? MŁODY GNIEWNY? FENOMEN MARKA HŁASKI I BADANIA TRANSNARODOWE

JAN GALANT

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Adam Mickiewicz University in Poznań
jgalant@amu.edu.pl
ORCID 0000-0002-3558-1453

Użytych w tytule określeń *polski James Dean* i *młody gniewny* nie ma potrzeby, jak sądzę, wyjaśniać (zwłaszcza określenie *młody gniewny* już dawno oderwało się od swego macierzystego kontekstu) ani ustalać, gdzie i kiedy po raz pierwszy użyto każdego z nich wobec Marka Hłaski. Są powszechne, oswojone i oczywiste, dzisiaj mają zazwyczaj charakter publicystycznej kliszy, stylistycznego uatrakcyjnienia wypowiedzi.

Sięgam po nie jako po znak dwu charakterystycznych zjawisk kulturowych, które narodziły się w latach 50. XX wieku w społeczeństwach żyjących po drugiej stronie żelaznej kurtyny, chciałbym bowiem w sposób bardzo wstępny zapytać, na ile jest uzasadniona i w jakim kierunku może podążać komparatystyczna lektura krajowej twórczości autora *Pierwszego kroku w chmurach* oraz legendy towarzyszącej jego biografii, lektura włączająca je w krąg szerszych ponadlokalnych procesów zachodzących w kulturze powojennej Europy. Na ile zatem Hłasko był pisarzem nie tylko lokalnym, ale i „światowym”?

Nie jest to pomysł odkrywczy, powinowactwo pisarstwa Hłaski i całej październikowej generacji twórców z artystami, którzy w tym samym czasie debiutowali w różnych krajach Europy, było wtedy i jest do dzisiaj dość powszechnie dostrzegane. Na przykład w *Zmianie warty* Jan Błoński zauważał podobieństwo literackich reakcji pokolenia „Współczesności” i jego zachodnich rówieśników na najwyraźniej analogiczne doświadczenia egzystencjalne i społeczne; młodzi polscy pisarze trafiali

w te same mity, te same odczucia i rozpacze, co debiutanci we wszystkich prawie krajach europejskiej kultury. „Gniewni młodzi ludzie”, bitnicy, młodzi

Hiszpanie, nawet Saganki – ależ tu wszędzie, mimo różnic poziomu, tradycji, uwarunkowań, można odnaleźć niespodziewaną wspólnotę! Kto wie, niewykluczone, że to wspólnota jałowa; ale jest. Stanowi przynajmniej dowód na to, że istnieje – ponad granicami – odczucie podobnej sytuacji czy podobnej bezradności, tym bardziej że analogiczne jakby tendencje można dostrzec w Czechosłowacji czy Związku Radzieckim. Bywa czasem w literaturze, że różne przyczyny prowadzą do wspólnego wniosku¹.

Krytyka chętnie dostrzegała nawiązania, wytykała zapożyczenia, kreowała nadwiślańskie wersje europejskich idoli (na przykład Magda Leja jako swojska Françoise Sagan). Joanna Pyszny we wstępie do wyboru opowiadań Hłaski wymienia twórczość beatników, młodych gniewnych, popularność i legendę Jamesa Deana oraz francuskich egzystencjalistów – jako te kontestacyjne zjawiska w kulturze Zachodu, które zbiegły się w czasie z nowymi, odwilżowymi nastrojami społecznymi w Polsce, i to pomimo faktu, że „[e]cha tych przemian światopoglądowych, mód filozoficznych i literackich z trudem przedostawały się do Polski przez żelazną kurtynę”². Mechanizmy tego „przedostawania się”, kanały przerzutu, punkty i sposoby transferu, świadectwa estetycznej i ideowej mobilności, przykłady przenikania w obu kierunkach same w sobie wydają mi się godne uwagi.

Potraktujmy zatem oba określenia nie jako peryfrazy, lecz jako komparatystyczną hipotezę, jako przedmiot naiwnego pierwszego spojrzenia na dobrze znane zjawisko. Jestem przekonany, że dzięki temu zestawienie twórczości Hłaski ze składnikami legendy Jamesa Deana czy realizmem społecznym brytyjskich pisarzy nie tylko potwierdzi bezdyskusyjne pokrewieństwo ponad granicami, ale przyniesie także interpretacyjną „wartość dodaną”. Oczywiście frazeologizmu należy zatem zakwestionować, sprawdzić, gdzie przebiega granica między tym, co pokrewne czy nawet identyczne, a tym, co odmienne, niepowtarzalne.

By ją dostrzec, trzeba Hłaskę i Deana, Hłaskę i brytyjskich Angry Young Men traktować równorzędnie. Pozwoli to zostawić na boku sugerowaną przez samo określenie problematykę zbiorowych kompleksów i dociekania w sprawie historycznego pierwszeństwa.

¹ J. Błoński, *Chwila wyboru*, w: idem, *Odmarsz*, Kraków 1978, s. 60.

² J. Pyszny, *Wstęp*, w: M. Hłasko, *Pierwszy krok w chmurach. Następny do raj*, opr. eadem, Wrocław 1999, s. XV.

Jak sądzę, wymaga to również wyjaśnienia metodologii, która takie przedsięwzięcie uzasadnia i umożliwia. To z kolei oznacza, że traktuję w tym wypadku Hłaskę i jego utwory jako materiał z jednej strony reprezentatywny, ale z drugiej do pewnego stopnia przykładowy. Dalej, myśląc o horyzoncie europejskim, uwzględniam także kontekst kultury amerykańskiej. Ze względu na odwołania Hłaski do kultury popularnej, głównie pochodzącej zza oceanu, wydaje się to oczywiste, podobnie jak fakt, że w poszczególnych krajach Europy – tej po drugiej stronie żelaznej kurtyny – po zakończeniu II wojny światowej rozpoczął się proces amerykanizacji wywołującej różne reakcje.

Wreszcie, to już ostatnie zastrzeżenie, próba refleksji nad fenomenem Marka Hłaski, której punktem wyjścia jest peryfrazą *polski James Dean*, obarczona jest ryzykiem wynikającym z konieczności powtarzania dobrze znanych opinii. Ale nawet w tej skróconej i hasłowej postaci zachęca do czytania twórczości Hłaski w szerszej, europejskiej czy światowej perspektywie, do poszukiwania nieoczekiwanych powiązań, zaskakujących tropów, nieoczywistych kulturowych paraleli i analogii.

Perspektywa transnarodowa

Metodologicznym zapleczem dalszych rozważań chciałbym uczynić szeroko rozumianą współczesną komparatystykę, a dokładnie – tę jej odmianę, którą tworzą koncepcje badań transnarodowych, koncentrujących się na artystycznej dokumentacji doświadczenia dobrowolnej lub wymuszonej migracji, na działaniach twórczych realizujących się w ponadnarodowej przestrzeni kulturowej, na wędrówkach idei i tematów, motywów, fabuł i języków. Nie są to koncepcje nowe, dobrze się już zadomowiły w historiografii, sięga się po nie we współczesnych rozważaniach na temat komunizmu³. Monograficzny i popularyzatorski charakter książek Paula Jaya *Global Matters. The Transnational Turn in Literary Studies*⁴ i *Transnational Literature. The Basics*⁵, a także po-

³ Zob. K. Budrowska, *Badania porównawcze (transnarodowe) nad cenzurą i cenzurowaniem literatury w byłych krajach komunistycznych Europy Środkowo-Wschodniej. Wstępne rozpoznanie i przegląd stanu badań*, „Wielogłos” 2021, nr 3, s. 61–81; K. Brzechczyn (red.), *Nowe perspektywy badawcze w transnarodowej historii komunizmu w Europie Środkowo-Wschodniej*, Poznań–Warszawa 2019.

⁴ P. Jay, *Global Matters. The Transnational Turn in Literary Studies*, Ithaca and London 2010.

⁵ P. Jay, *Transnational Literature. The Basics*, London–New York 2021.

pularność badań transnarodowych za oceanem⁶ pozwalają podejrzewać, że mamy do czynienia z ugruntowaną w literaturoznawstwie ideą badawczą.

Redaktorzy *The Palgrave Dictionary of Transnational History* tak piszą o swoim zainteresowaniu historią transnarodową:

Interesują nas związki i przepływy, chcemy przesłedzić ludzi, idee, produkty, procesy i wzory, które funkcjonują powyżej ustrojów i społeczeństw, poprzez nie i w poprzek, poza i ponad, pod i pomiędzy. Wśród formacji, instytucji, które zostały w ten sposób przekroczone, wzmocnione lub obalone w czasach nowoczesnych, pierwsze i najważniejsze były te o charakterze narodowym i choćby dlatego nasza praca odnosi się do okresu mniej więcej od połowy XIX wieku aż po dziś, kiedy narody zaczęły być postrzegane i wzmacniane jako główne ramy politycznego, kulturalnego, gospodarczego i społecznego życia ludzi.

W obrębie badań transnarodowych mieści się także pomysł amerykańskiej badaczki literatury Susan Stanford Friedman. Zakłada ona, że najważniejszym czynnikiem determinującym wspomniane przepływy i wędrówki jest nieustanne napięcie między tym, co globalne i uniwersalne, a zjawiskami i procesami o charakterze lokalnym, historycznie i przestrzennie usytuowanymi.

By scharakteryzować mechanizm owego napięcia, Friedman sięga po koncept tarcia (*friction*), którym posłużyła się antropolożka Anna Tsing dla opisanego charakteru spotkań oraz interakcji między kulturą globalną a kulturami lokalnymi. Dzięki tarcia możliwe są ruch, kulturowa wymiana, interakcja czy adaptacja.

Z jednej strony tarcie sprawia, że globalne powiązania i oddziaływania kulturowe, przepływy kapitału czy idei odbywają się sprawnie i są skuteczne, z drugiej natomiast tarcie wprowadza do tego układu różnicę zakłócającą porządek. Tarcie sprawia, że sądy i opinie na tyle ogólne i bezdyskusyjne, że były w stanie osiągnąć globalny zasięg, dają się weryfikować dopiero po wprowadzeniu w lokalny kontekst. Dzięki tarcia idee uniwersalne (np. prawa człowieka), globalne mody czy legendy osobowe ulegają aktualizacji, swoistej

⁶ Zob. np. N. Morgan, A. Hornung, T. Tatsumi (ed.) *The Routledge Companion to Transnational American Studies*, London–New York 2019.

⁷ A. Iriye, P.Y. Saunier (ed.), *The Palgrave Dictionary of Transnational History. From the mid-19th century to the present day*, Basingstoke 2009, s. XVIII. Wszystkie fragmenty literatury anglojęzycznej przywołane w niniejszym tekście po polsku zostały przetłumaczone przeze mnie.

adaptacji w konkretnym środowisku, w obrębie określonej kultury (np. narodowej). Być może więc to, co globalne, konstytuuje się jedynie poprzez swoje lokalne warianty⁸. Międzykulturowe, transnarodowe spotkania nieustannie wytwarzają napięcie między tym, co podobne i co różne⁹.

Adaptując metaforę tarcia do literaturoznawczych badań transnarodowych, Friedman szkicuje cztery strategie badawcze, przydatne do interpretowania różnokulturowych zjawisk literackich. I tak: rewizja miałaby polegać na ponownej lekturze znanych, kanonicznych tekstów literackich pod kątem występowania w nich śladów innokulturowego oddziaływania. Odzyskiwanie pozwala wprowadzić w krąg badawczej refleksji nowych autorów i dzieła, zwykle należące do literatur pomniejszych i wcześniej marginalizowanych. Sednem cyrkulacji ma być dokumentowanie mobilności pisarzy i teksów, dokonującej się w czasie i przestrzeni. Kolaż natomiast polega na radykalnym i równorzędnym zestawieniu (*juxtaposition*) dzieł, zwykle niestawianych obok siebie, co pozwala uwydatnić różnice i podobieństwa między nimi. Każdorazowo efektem jest wyrwanie obu elementów z macierzystego kontekstu oraz defamiliaryzacja odbioru.

Bunt, kraksa i ojciec w kuchennym fartuchu

Legenda Jamesa Deana składa się z trzech elementów: wyobrażeń na temat wartości i społecznej rangi młodości, pożądaných i akceptowanych wzorców męskości oraz kultu wyjątkowej osoby zmarłej przedwcześnie i tragicznie. Najczęściej wymienianym atrybutem mitu amerykańskiego aktora jest pierwszy składnik, spajający z młodością postawę nieufności i bunt. To, co moglibyśmy uznać za typowe objawy adolescencji – poszukiwanie autorytetu,

⁸ W inny sposób, choć uwzględniający dynamiczny i dwukierunkowy charakter tej zależności, relację między zjawiskami transnarodowymi i perspektywą narodową opisuje polski historyk Krzysztof Brzechczyn: „historia transnarodowa postuluje wyłanianie się zjawisk i procesów społecznych przebiegających niezależnie od istnienia państw i społeczeństw narodowych i niepodlegających czynnikom/prawidłowościom określanym na poziomie państw narodowych, lecz oddziałujących na przebieg wydarzeń historycznych w poszczególnych społeczeństwach narodowych. Bez historii transnarodowej nie da się zatem zrozumieć poszczególnych historii narodowych” (idem, *Wstęp. Transnarodowa perspektywa w badaniu komunizmu*, w: *Nowe perspektywy badawcze...*, op. cit., s. 7–8).

⁹ S.S. Friedman, *Towards a Transnational Turn in Narrative Theory: Literary Narratives, Traveling Tropes, and the Case of Virginia Woolf and the Tagores*, „Narrative” 2011, no. 1, vol. 19, s.1–32.

konflikt z rodzicami, a zwłaszcza z ojcem, kwestionowanie obowiązującego porządku społecznego, poczucie niezrozumienia i obcości w świecie – znalazło swój wyraz w postaci Jima Starka z *Buntownika bez powodu*, a popularność filmu (który wszedł na ekrany niedługo po śmierci aktora) dowodziła istnienia całej generacji młodych ludzi identyfikujących się z zagubieniem i buntem bohatera i szerzej – zmian zachodzących w strukturze amerykańskiego społeczeństwa. Dowodem trwałości legendy Deana, a także wpisanej w jego mit idei świętej i wiecznej młodości stał się pomysł realizatorów filmu *Finding Jack*, w którym – 60 lat po swojej śmierci – ponownie miałby zagrać James Dean, to znaczy jego cyfrowy sobowtór.

Aksjologia i postawy młodego pokolenia Polaków, mające istotny wpływ na okołopaździernikową kulturę, świadczą o występowaniu w Polsce podobnych co na Zachodzie zmian społecznych oraz zbiorowych pragnień, które je stymulowały¹⁰. O ile jednak po drugiej stronie żelaznej kurtyny uznawano je za reakcję na kryzys idei i zmiany struktury społecznej (*baby boom*), o tyle zagubienie, potrzeba autorytetu czy poczucie obcości młodego pokolenia w świecie dorosłych były odbierane w Polsce przede wszystkim jako manifestacja politycznego rozczarowania (Andrzej Kijowski pisał: „Marek Hłasko jest jednym z tych, którzy przestali śpiewać i skandować”¹¹).

Dużo słabsza była natomiast świadomość faktu, że legenda Deana zwiastowała narodziny młodzieży jako nowej grupy społecznej, która wkrótce zacznie wyznaczać reguły zbiorowego życia (choć w tym samym artykule Kijowski przedstawiał Hłaskę jako reprezentanta pokolenia, które „rozpoczyna nową epokę”, to – jak się zdaje – miał na myśli przede wszystkim odmianę polityczną). Jak to ujął Sal Mineo, aktor, który występował w *Buntowniku bez powodu*: „Przed Deanem [...] było się albo dzieckiem, albo mężczyzną. Pomiędzy nie było nic”¹².

Drugi ważny składnik budujący legendę Jamesa Deana wiązał się z rozchwianiem tradycyjnego wzoru męskości. Susan Bordo, badaczka tej problematyki, opisuje dotychczasowy model jako wzorzec męczyzny udomowionego

¹⁰ Zob. H. Świda-Ziemia, *Człowiek wewnątrznie zniewolony. Problemy psychosocjologiczne minionej formacji*, Warszawa 1998.

¹¹ A. Kijowski, *Głos pokolenia*, w: idem, *Różowe i czarne*, Kraków 1957, s. 262.

¹² S. Bordo, *The Male Body. A New Look at Men in Public and in Private*, New York 2000, s. 141. Wszystkie fragmenty literatury anglojęzycznej przywołane w niniejszym tekście po polsku zostały przetłumaczone przeze mnie.

(*domesticated*), ocenianego przede wszystkim jako kandydat na męża, utrzymującego rodzinę i gwarantującego egzystencjalne bezpieczeństwo. Jego hollywoodzkim wcieleniem stał się Spencer Tracy, który u progu lat 50. wystąpił w dwu niezwykle popularnych komediach, grając odpowiedzialnego ojca, mężnie znoszącego przygotowania do ślubu córki, a później zajmującego się nowo narodzonym wnukiem¹³. W połowie tamtej dekady ojca rodziny zastąpił mężczyzna „niegrzeczny, kapryśny, niechlujny, rozrzutny”¹⁴, buntownik uciekający od domowych zobowiązań, podważający tradycyjny model rodziny, lekceważący społeczne standardy zachowania, często mizoginiczny. Uosobieniem nowego typu mężczyzny stała się cała grupa młodych aktorów, w tym zwłaszcza Marlon Brando, Montgomery Clift i James Dean. Charakterystycznym przykładem tej zmiany jest scena w *Buntowniku bez powodu*, w której Jim (bohater grany przez Deana) z zakłopotaniem obserwuje swojego ojca krzątającego się po domu w kuchennym fartuszkach. Podobną rolę w podważaniu dotychczasowego modelu rodziny i męskości odegrały charakterystyczne dla aktorskiego i osobowego wizerunku Deana podteksty homoseksualne, kryjące się w młodzieńczym, androgynicznym wyglądzie, manierze zachowań i gestykulacji, sposobie grania (recenzent jednej z biografii aktora dostrzegwał w nim silny pierwiastek kobiecy), w czytelnych wątkach fabularnych (relacja między Jimem a Johnem „Platonem” w *Buntowniku bez powodu*) czy wreszcie w doświadczeniach osobistych Deana.

Spółeczna akceptacja dla nowego typu męskiego bohatera wynikała zdaniem Bordo z dwu przesłanek. Po pierwsze, zbiór tradycyjnych wartości, których realizację zapewniał przewidywalny scenariusz biografii, zaczął być utożsamiany z konformizmem, zobaczono więc w nim mechanizm ograniczający wolność. W tym kierunku szły deklaracje wydawcy „Playboya” (wychodzącego od 1953 roku), wzywającego mężczyzn do nieposłuszeństwa, swoistej wojny o niepodległość i ustanowienia „braterstwa buntowników”¹⁵. Po drugie, „domowe powinności” zaczęły być traktowane jako uosobienie nudy. Dla młodego pokolenia Amerykanów ważniejsze niż poczucie bezpieczeństwa i odpowiedzialność okazywało się pragnienie silnych emocji, ryzyka,

¹³ Były to: *Ojciec panny młodej* (oryg. *Father of the Bride*), reż. V. Minelli, 1950 oraz *Kłopotliwy wnuczek* (oryg. *Father's Little Dividend*), reż. V. Minelli 1951.

¹⁴ S. Bordo, *The Male...*, op. cit., 134.

¹⁵ *Ibidem*, s. 120.

zaskoczenia, namiętności: „Pragnęłam dzikości, oryginalności, geniuszu, zachwytu, nadziei, wspomina pisarka Annie Dillard, pragnęłam siły, a nie herbatek z przyjaciółkami”¹⁶. W jednym i drugim przypadku dojrzewanie i dorosłość zaczęły kojarzyć się z rezygnacją, z poczuciem utraty i szkody.

Nie sposób odnaleźć w twórczości Hłaski prostej paraleli, jednoznacznego odbicia tych składników legendy Jamesa Deana, które na nowo definiowały społeczne wyobrażenie męskości i model rodzinnego życia. Niemniej pewne analogie i podobieństwa warte są podkreślenia, z zastrzeżeniem, że zachowanie bohaterów jego opowiadań wyrasta z odmiennych doświadczeń historycznych i społecznych, czyli wojny oraz stalinizmu i – jak przekonuje Wojciech Śmieja¹⁷ – właśnie wobec nich polemicznie się kształtuje. Mimo to, podobnie jak za oceanem, tą alternatywą był kult fizycznej sprawności, gloryfikacja męskiej wspólnoty, agresywność i skłonność do przemocy, mizoginizm¹⁸. Jerzy Jarzębski opisywał te cechy bohaterów opowiadań Hłaski w wymiarze literackim jako odwołanie do konwencji literatury popularnej, oferującej autentyczność, ale w latach 50. były to również pewien styl życia i poza. Taki przecież model męskości znajdziemy w *Pięknych dwudziestolennych* (przypomnijmy sobie, w jak dystansujący i pomniejszający sposób Hłasko opisuje tam swoje małżeństwo), także z wspomnień poetów „Współczesności” wynika, że towarzyską pozycję w tym środowisku gwarantowało nie czytanie, lecz mocna głowa i umiejętność bicia się¹⁹.

Nic dziwnego więc, że bardzo rzadko scenery wydarzeń w opowiadaniach Hłaski tworzą obrazy domowego życia. W przyszłej rodzinnej egzystencji, jakiej wizję roztacza przed kochankiem swojej żony jeden z bohaterów utworu *Odlatujemy w niebo*, marniej są marzenia, trudy codzienności zmuszają do

¹⁶ Ibidem, s. 123.

¹⁷ „Twórcy pokolenia »Współczesności« odrzucają oficjalną kulturę i tradycję, zarówno tę niepodległościową, jak i tę, którą forsuje ówczesna władza. [...] Wyrazem ich buntu jest fascynacja życiem środowisk kulturowo peryferyjnych i akceptacja – często brutalnych – norm w nich panujących” (W. Śmieja, *Hegemonia i trauma: literatura po 1945 roku wobec przemian męskości*, „Śląskie Studia Polonistyczne”, 2016, nr 1–2, s.128).

¹⁸ Zob. D. Kobiałka, *Dwaj mężczyźni na drodze. Trójkaty erotyczne w twórczości Marka Hłaski*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie” 2022, nr LXI(4121), s. 171–182; P. Mosak, *Eksperymenty nad tożsamością płciową mężczyzn w twórczości Marka Hłaski*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2020, nr 1, s. 1–17.

¹⁹ Zob. R. Śliwonik, *Portrety z bufetem w tle*, Warszawa 2001.

wyrzeczeń, a rutyna zabija dawne uczucia i zabiera wolność. Dzieje się tak nie tylko z powodów ekonomicznych („[i]le jeszcze czasu zakochani nie będą mieli gdzie mieszkać”), lecz zwłaszcza z powodu nudy i nieuchronności kompromisów, zwiastujących koniec młodości („ile czasu jeszcze ludzie będą rozchodzić się z sobą, bo mieszkanie, pranie, straty-taty?”²⁰).

Podobne tyrady wygłaszają bohaterowie *Ósmego dnia tygodnia*, do pretensji o podłożu ekonomiczno-politycznym i egzystencjalistycznym dodają jeszcze oskarżenia natury generacyjnej. Obserwując zgorzkniałego, bezradnego ojca, zrzędliwą matkę, Agnieszka znajduje dość prostą receptę na bólaczki życia: „Żeby nie było pijaków, tych ulic i... – I co? – zaczepnie spytała matka. – To proste: żeby nie było takich jak wy”²¹.

Natomiast ważna dla przekształceń społecznych wzorów osobowych – o czym pisze Bordo – i dla legendy Jamesa Deana kwestia relacji homoseksualnych w twórczości i autokreacyjnych działaniach Hłaski obecna jest w sposób dwuznaczny. Z jednej strony mamy gry i napięcia, nieoczywiste relacje, w jakie wchodzi męscy bohaterowie jego prozy²², uzupełnione w sferze biografii przez środowiskowe plotki na temat zainteresowania młodym pisarzem przez Jerzego Andrzejewskiego i Wilhelma Macha. Z drugiej strony wizerunek Hłaski wyłaniający się z jego legendy wydaje się hiper-męski w zachowaniach, manifestowanym doświadczeniu egzystencjalnym i utrwalonym wizerunku.

Ten ostatni – pochylona sylwetka, zmarszczone czoło, papieros w ustach – wydaje się najbardziej deanowski, choć – jak zauważa się niekiedy – pojawia się, zanim James Dean stał się globalną popkulturą legendą. Ów obraz Hłaski zyskał ponadczasową rozpoznawalność i stał się ikoniczny. Na dalszy plan odsunął on również inne możliwe obrazy pisarza podsuwane przez zdjęcia. Znajdziemy na nich harcerza i prymusa, potem niewinnego młodzieńca,

²⁰ M. Hłasko, *Odlatujemy w niebo*, w: idem, *Utwory wybrane*, t. 1, wstęp L. Kurpiewski, wybór M. Komar, L. Kurpiewski, Warszawa 1986, s. 189–190.

²¹ M. Hłasko, *Ósmy dzień tygodnia*, w: idem, *Utwory wybrane*, t. 2, wstęp L. Kurpiewski, wybór M. Komar, L. Kurpiewski, Warszawa 1986, s. 11.

²² „Postulowany przez tę generację model (antymodel?) męskości również wydaje się mieć nostalgiczny charakter – ocalenie »twardego« rdzenia męskości i gloryfikacja więzi homospołecznych (np. *Następny do rajy* Hłaski) odbywa się kosztem mizoginicznego poniżenia kobiety i wszystkiego, co kobiece. Ciało i jego fizyczna sprawność, a także przemoc wobec kobiet stają się ostatnią instancją w ratowaniu zagrożonej męskości” (W. Śmieja, *Hegemonia...*, op. cit., s. 128–129).

znajdującego się jakby w połowie drogi między chłopięcą nieporadnością i niezgrabnością a dumną pewnością siebie młodego mężczyzny, za pomocą papierosa dodającego sobie powagi. Są też i takie, które dokumentują nietrwałość młodzieńczego wizerunku: z jednej strony uśmiechniętego (!) mężczyzny w średnim wieku, z drugiej niechlujnego pijaka i brzydki starzejącego się pisarza, który wyrósł już z dawnej pozy. Te znaki upływu czasu uzupełniają i wzbogacają legendę Hłaski, dla której mit buntowniczej młodości okazał się fundamentem niejedynym. Tymczasem Dean na zawsze zastygł w pozie zagubionego i zbuntowanego młodego człowieka w czerwonej kurtce²³.

Ostatnim składnikiem legendy Jamesa Deana, aktem założycielskim mitu, był tragiczny w skutkach wypadek samochodowy, w którym 30 września 1955 roku aktor zginął. Okoliczności zdarzenia zostały szczegółowo opisane, towarzyszą temu podobne do legend miejskich opowieści o mrocznym fatum ciężącym nad wrakiem samochodu, który przynosi nieszczęścia kolejnym właścicielom pochodzących z niego części – mających status relikwii. Jako znaki o charakterze profetycznym odczytywane bywają również zdarzenia wcześniejsze, czyli słynna scena wyścigu skradzionymi samochodami w stronę przepaści w *Buntowniku bez powodu* oraz udział Deana w filmie edukacyjnym, w którym przestrzegał kierowców przed brawurową jazdą. Wszystko to świadczy o postrzeganiu tragicznej śmierci aktora jako zdarzenia pozbawionego przypadkowości, fatalistycznie nieuchronnego, zapowiadanego przez retrospektywnie odczytywane znaki, mającego wymiar przede wszystkim metafizyczny, a poprzez rytualizację – także estetyczny.

W tej materii biografia i twórczość Hłaski zawierają kilka mało przekonujących analogii. Polski pisarz lubił jazdę samochodem, ofiarowany mu przez Sonję Ziemann sportowy kabriolet BMW 507 był pojazdem wyjątkowym, również jemu przytrafiła się spektakularna kraksa. Trudno widzieć w niej

²³ Susan Bordo pisze: „jego styl był wyraźnie stylem wyobcowanej młodzieży. Graham McCann zauważa: »obraz Deana w romantyczny sposób odwoływał się do „zranionych” dzieci powojennych wstrząsów. Przez jego ponurą twarz nieustannie przepływała migocząca, ruchliwa niepewność okresu dojrzewania; jego sposób mówienia polegał na niezrozumiałym mamrotaniu; krótkowzroczność nadawała jego twarzy naturalnie wycofany, skrzywiony wygląd; jego strój był świadomie niechlujny i celowo zaniedbany«. Wydaje się, że więcej, niż było to w przypadku Clifta czy Brando, łączyło go z ekranowym wizerunkiem nadaktywnego, androgynicznego, niecierpliwego nastolatka” (eadem, *The Male...*, op. cit., s. 132); por. też G. McCann, *Rebel Males: Clift, Brando and Dean*, New Brunswick 1991.

jednak przekleństwo losu czy znak przeznaczenia, a właśnie nieszczęśliwy i niedający się wyjaśnić przypadek²⁴, do którego doszło w trakcie podróży do Jugosławii na spotkanie z matką.

Również literacki opis kraksy, który dwukrotnie w podobnym opracowaniu pojawia się w twórczości Hłaski, ma zdecydowanie inny charakter niż legendotwórczy wypadek Jamesa Deana. Najpierw w wypadku drogowym ginie młody sekretarz partii z *Bazy Sokołowskiej*. Chcąc uniknąć wjechania samochodem, w którym przestały działać hamulce, w grupę narciarzy, kieruje ciężarówkę na pobocze drogi, w przepaść. Śmierć Kamińskiego nie ma w sobie nic metafizycznego ani tym bardziej estetycznego (w obu scenach sam wypadek nie został w ogóle opisany), jest aktem moralnym, w swym heroizmie i poświęceniu potwierdzającym wartość partyjnej etyki. Jedyna odmiana, jaką wnosi powtórzona w *Następnym do raj* scena wypadku, w którym ginie Dziewiątka, polega na nadaniu decyzji bohatera waloru po prostu humanistycznego, już nie powiązanego z komunizmem czy partią. Przeciwnie, komunizm okazuje się tutaj sprzyjać postawom egoistycznym i konformistycznym: aby skrócić w przepaść i ocalić idących z dołu, Dziewiątka musi najpierw pokonać opór pasażera – partyjnego działacza.

Niezależnie jednak od tej różnicy, konstytutywny dla legendy Jamesa Deana fatalistyczny i spektakularny wymiar wypadku drogowego, w którym zginął, nie ma w obu utworach Hłaski żadnego odbicia, powtórzenia, transpozycji. Legenda, a przynajmniej pamięć, jaka rodzi się dzięki wypadkowi, oparta jest na uznaniu dla poświęcenia jednostki, stawiającej dobro wspólne ponad indywidualnym. To w istocie rzeczy przymioty spoza repertuaru działań i postaw mitotwórczych, służących kreowaniu wizerunku buntownika.

Pozostaje więc jeszcze kwestia mitotwórczej tragicznej śmierci. Jednoznaczna i bezdyskusyjna, udokumentowana i widoczna (co umożliwia realizowanie szczegółowych jej rekonstrukcji) śmierć Deana stanowi centralny punkt jego legendy, miejsce, w którym zbiegają się wszystkie jej zapowiedzi i koleje krótkiego życia aktora. Śmierć Hłaski, niejednoznaczna i pozbawiona wymiaru wizualnego, roli takiego centrum nie odgrywa. Gwiazda Hłasko narodziła się wcześniej.

²⁴ Zob. K. Czyżewski, *Piękny dwudziestoletni. Biografia Marka Hłaski*, Warszawa 2021, s. 377.

Młody gniewny

Określenie *młody gniewny* dawno już chyba zatraciło swoje historyczne zakotwiczenie w brytyjskim życiu literackim drugiej połowy lat 50. XX wieku, w wielu językach funkcjonuje jako jeden z wielu potocznych frazeologizmów pozwalających opisywać działania, poglądy i postawy młodych – tu możemy wpisać przedstawicieli dowolnej grupy: pisarzy, sportowców, ekonomistów, polityków – którzy dążą do radykalnej zmiany istniejącego stanu rzeczy, bezceremonialnie odcinając się od tradycji, zwyczaju, obowiązującej normy. Z tego powodu jego mitotwórczy potencjał jest zdecydowanie słabszy. Pozostały więc w nim jedynie dwie konotacje widoczne w samym określeniu: wiek i postawa, młodość i bunt. Gdy więc o Hłasce mówi się *młody gniewny*, to najczęściej w tym właśnie, ogólnym i pozbawionym kontekstu historycznego znaczeniu.

Na tym poziomie ogólności łatwo dostrzec całkiem liczne analogie między krajowym pisarstwem Hłaski i całym życiem literackim okresu Października a nowymi zjawiskami w ówczesnej literaturze angielskiej. Znajdziemy je w podobnym przebiegu samego wejścia do literatury, które odczytywano jako znak zasadniczej zmiany, w pojawieniu się nowej generacji twórców oraz spektakularnym rozmiarze i zasięgu tej zmiany. Za odpowiednik słynnego zdania Błońskiego, który ogłaszał, że „[s]koczył literacki zegar: przesunął się o jedno pokolenie”²⁵, można uznać wyznaczenie londyńskiego recenzenta premiery *Miłości i gniewu* Johna Osborne’a w maju 1956 roku: „Wątpię, czy potrafiłbym kochać kogokolwiek, kto nie chce oglądać *Look Back in Anger*”²⁶. Przyjmuje się, że sztuka Osborne’a zrewolucjonizowała brytyjski teatr. Choć dzisiaj ma już tylko historyczne znaczenie i rzadko bywa wystawiana, „potwierdziła samą ideę zmiany i pomogła oczyścić scenę, na której mogła rozkwitnąć znacznie bardziej rozległa rewolucja kulturalna lat sześćdziesiątych – w literaturze, teatrze, modzie, muzyce, mediach, polityce, sztuce, filmie, płci, seksualności, satyrze publicznej, a na końcu w samej krytyce”²⁷.

²⁵ J. Błoński, *Kariera pokolenia*, w: idem, *Odmarsz*, op. cit., s. 15.

²⁶ K. Tynan, cyt. za: M. Ratcliffe, *Angry Young Men*, w: *Oxford Dictionary of National Biography*, <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/95563> (dostęp 22.10.2023).

²⁷ M. Ratcliffe, ibidem. „Teksty te rzadko są cytowane jako sztuki interesujące pod względem formalnym lub tematycznym, nie są nawet uważane za wystarczająco doniosłe, aby je umieścić w antologiach. Nadal są one przedmiotem akademickiej analizy, jak pokazuje choćby ten artykuł, ale bardziej jako dzieła z epoki, które mają niewielkie znaczenie dla współczesności” (A.M. Adams, *Look Back in Realism: The Making and Unmaking of Dramatic Form*

Pozostając na poziomie obserwacji ogólnych, analogie między literaturą polskiego Października a twórczością angielskich młodych gniewnych znajdziemy także w obrębie poetyki. Mam na myśli przeniesienie wydarzeń przedstawionych w przestrzeń trywialnej codzienności (do niej odnosiło się określenie: *kitchen sink drama*), w rzeczywistość prowincji, przedmieść, dzielnic robotniczych, z dala od stołecznego centrum; podobną społeczną charakterystykę bohaterów, którymi są robotnicy, przestępcy, ale również ludzie wykształceni, rezygnujący z przywilejów i możliwości, jakie z tym się wiązały; stylistykę, która uwzględniała tę środowiskową i przestrzenną odmienność języka.

Spośród dzieł należących do twórczości Angry Young Men najciekawsze w kontekście pisarstwa Hłaski wydają się opowiadania Alana Sillitoe *Z soboty na niedzielę* oraz *Samotność długodystansowca*, ze względu na fakt, że podejmują problematykę obecną również w utworach polskiego pisarza. Po pierwsze, chodzi o świadomość klasową bohaterów, manifestującą się w robotniczych wyobrażeniach dotyczących życia rodzinnego²⁸. *Z soboty na niedzielę* pokazuje, jak ulegają one zmianie na skutek rosnącego dobrobytu oraz reform, dzięki którym w Wielkiej Brytanii ustanowiono po II wojnie światowej *welfare-state*, państwo opiekuńcze. Z tym wiąże się kwestia znaczenia, jakie dla manifestacji klasowej przynależności ma męskość, tym bardziej że objawia się ona zarówno poprzez działania utrwalające życie rodzinne (satysfakcja płynąca z zaspokajania konsumpcyjnych i erotycznych potrzeb żony), jak i destrukcyjne dla rodziny akty zdrady i romanse z mężatkami. „Czasami wydaje się, że bohater umacnia swoją tożsamość płciową jedynie poprzez wielokrotne podboje seksualne i opór wobec konwencjonalnego małżeństwa i »sidek« kobiecości”, a w innym momencie projektuje swoją tożsamość „jako męża i głównego żywiciela rodziny, dodając nawet tę rolę płciową do

in the Reception of the British New Wave, „The Journal of the Midwest Modern Language Association” 2007, no. 1, vol. 40, s. 75). Zob. też D. Rebellato, *1956 And All That. The Making of Modern British Drama*, London–New York 1999.

²⁸ Według Richarda Hoggarta: „Im bliżej przyglądamy się życiu mas pracujących, im bardziej próbujemy dotrzeć do rdzenia ich postaw, tym pewniejsze się wydaje, że jest nim wycucie tego, co osobiste, konkretne, miejscowe: znajduje to swój konkretny kształt po pierwsze w idei rodziny, po drugie – sąsiedztwa” (R. Hoggart, *Spojrzenie na kulturę robotniczą w Anglii*, przeł. A. Ambros, przedm. A. Kłoskowska, Warszawa 1976, s. 53).

swoich fantazji seksualnych. Krótko mówiąc, rozwija zrozumienie męskości, jednocześnie stawiając opór i wcielając się w rolę męża i żywiciela rodziny”²⁹.

Po trzecie, klasowa przynależność objawia się poprzez wyraźną i podtrzymywaną opozycję, wrogość względem reszty społeczeństwa, a zwłaszcza państwa i jego instytucji. Nie zmienia tego nawet rosnąca zamożność Artura, którego stać na rzeczy niedostępne kiedyś dla jego rodziców. Z jednej strony państwo, umożliwiając mu uczestnictwo w konsumpcyjnym świecie, wzmacnia jego poczucie męskości. Z drugiej jednak, nie mając poczucia sprawczości i niezależności, jako że decyzje i realizacja programu państwa odbywają się poza nim, bohater nadal pozostaje bez dostępu do władzy³⁰. Bardzo ciekawie tę obcość, a właściwie wrogość wobec władzy demonstruje *Samotność długodystansowca*, drugie głośne opowiadanie Alana Sillitoe opublikowane w latach 50. Przebywający w zakładzie poprawczym bohater – utalentowany biegacz – świadomie rezygnuje z wygranej w zawodach, nie chcąc współuczestniczyć w realizowaniu ambicji swoich wychowawców, odmawiając udziału w grze zaproponowanej przez „tamtych”. Tylko w izolacji i oporze wobec instytucji państwa bohaterowie tych utworów znajdują receptę na zachowanie niezależności.

Tożsamość klasowa bohaterów, męskość jako manifestacja robotniczego doświadczenia, trwałość konfliktu z państwem i jego instytucjami – to trzy obszary zagadnień, o których obecność w twórczości Hłaski warto zapytać, i to pomimo ryzyka odpowiedzi negatywnej ze względu na oczywiste różnice społeczne, ustrojowe i ekonomiczne dzielące obie rzeczywistości. Czy świadomość robotniczej przynależności dana jest tylko bohaterom jego wczesnych utworów w formie kształtowanej przez stalinowską propagandę? A może

²⁹ P. Kalliney, *Cities of Affluence: Masculinity, Class, and The Angry Young Men*, „Modern Fiction Studies” 2001, no. 1, vol. 47, s. 94.

³⁰ „W powojennej gospodarce państwa opiekuńczego zmieniły się warunki materialne i przynależność do klasy robotniczej nie oznaczała już życia w nędzy, wręcz przeciwnie – oznaczała ciężką pracę i wejście w świat w roli konsumenta dóbr. Gniew głównego bohatera przypomina nam jednak, że przynajmniej wewnątrz nie do końca utożsamia się on z programem państwa; chociaż przyczyny jego wojowniczości pozostają trudne do zidentyfikowania, przetrwały, a nawet się pomnożyły. [...] Artur dobrowolnie uznaje, a nawet docenia materialne okoliczności swojej egzystencji, chętnie uczestnicząc w nowym świecie łatwo dostępnych towarów, ale jednocześnie zdaje sobie sprawę, że nie oznacza to bardziej sprawiedliwego dostępu do władzy ani jej podziału” (ibidem, s. 111).

Hłascie udało się zarejestrować moment, w którym podziały klasowe uległy – z różnych powodów – rozmyciu, a społeczną cechą stała się nieokreśloność? Na ile mizoginizm bohaterów opowiadań Hłaski, o którym tyle pisano, pozostaje w związku z ich społecznym usytuowaniem, przynależnością do klasy robotniczej? Na ile akt przemocy, który dokonuje się w *Pierwszym kroku w chmurach*, jest manifestacją robotniczej tożsamości? W końcu na działki poszło trzech znudzonych mężczyzn i zarazem trzech zmęczonych robotników. Czy osiągnięcie niezależności i budowanie tożsamości w opozycji do instytucji jako motywacja postępowania tłumaczy zachowanie któregośkolwiek z bohaterów Hłaski? Czy było to w ogóle możliwe?

Zimna wojna

Istnienie analogii i podobieństw przemian literatury, postaw pisarskich i poetyk, jakie da się obserwować na przykładzie literatury odwilżowej i brytyjskiego ruchu Angry Young Men, między strategiami autokreacyjnymi Marka Hłaski i Jamesa Deana staje się wyzwaniem, gdy uwzględnimy kontekst historyczno-polityczny, którego głównym składnikiem była zimna wojna, objawiająca się np. w ustanowieniu granic i nieprzekraczalnych podziałów między dwoma blokami. Żelazną kurtynę zwykliśmy uważać za trwałą barierę, uniemożliwiającą znaczące kulturowe przepływy.

Łatwo przyszłoby uznać, że wymienione obszary podobieństw wynikają po prostu z kulturowej wspólnoty o rozleglejszym i ogólniejszym charakterze – wspartej na tradycji europejskiej, chrześcijańskiej czy na oddziaływaniu modernizmu. Można także przyjąć, że żelazna kurtyna nie była tak szczelna, jak zwykliśmy sądzić, i pomimo jej istnienia dochodziło do wymiany kulturowej, czego śladem są wspomniane wcześniej tarcia, powinowactwa, analogie, formy adaptacji i lokalnego przystosowania³¹.

Taka właśnie idea stoi u podstaw prowadzonej głównie w humanistyce anglojęzycznej refleksji nad kulturową zimną wojną, która koncentruje się

³¹ „Kurtyna została wykonana z nylonu, a nie żelaza. Była nie tylko przezroczysta, ale także poddawała się silnym tendencjom osmotycznym, które globalizowały wiedzę na temat kultury, towarów i usług w ramach systemowego podziału” (G. Peteri, *Nylon Curtain – Transnational And Transsystemic Tendencies In The Cultural Life Of State-Socialist Russia And East-Central Europe*, „Slavonica” 2004, no. 2, vol. 10, s. 115).

na badaniu najróżniejszych form i świadectw owego przepływu, mobilności idei, dóbr, postaw.

Ten sposób myślenia odnajdziemy w koncepcie kulturowego ekosystemu okresu zimnej wojny (*Cold War cultural ecosystem*), jakim posłużył się jeden z amerykańskich historyków. Koncept ten pozwala, zdaniem autora, przesuwać uwagę w opisie zimnej wojny z dychotomii, podziałów i granic na relacje, zależności i związki. Dzięki temu obraz zimnej wojny jako konfrontacyjnej rywalizacji dwu mocarstw, która przyczyniła się do wieloletnich podziałów w Europie i na świecie, daje się uzupełnić o wyobrażenie globalnego wydarzenia, które wytworzyło swoją własną kulturę³².

Inni autorzy proponują mówić o kulturach zimnej wojny, jako że jej charakter „zmieniał się i był zmieniany przez kulturę, media, mentalność i życie codzienne w różnych kontekstach narodowych”³³. Zimną wojnę można więc opisać jako transnarodowe (globalne) zjawisko kulturowe, które w sposób znaczący oddziaływało na kultury państw w nią zaangażowanych (po obu stronach żelaznej kurtyny), a zarazem w tych lokalnych kontaktach ulegało modyfikacji (mechanizm tarcia).

Uznanie, że zimna wojna wytworzyła swoją własną niepowtarzalną kulturę i odrębny dyskurs, z własnymi pytaniami, zagadnieniami, regułami myślenia, podobnymi po obu stronach muru, podkreśla kulturową odrębność, osobne miejsce kultury zimnej wojny w porządku dziejów XX wieku jako ważnego ich fragmentu, a po drugie – wyjaśnia pochodzenie analogii, podobieństw, zbieżności czy przykładów kulturowej wspólnoty, jakie odnaleźć można w formach doświadczenia zimnej wojny po obu stronach żelaznej kurtyny.

³² „Ponieważ zimna wojna jest na ogół definiowana w kategoriach granic i podziałów, interpretacje wymiany kulturowej w tej epoce mogą często ograniczać się do dualistycznych/binarnych kategorii lub skojarzeń. Koncepcja ekosystemu pozwala nam bardziej konkretnie wyobrazić sobie zimnowojenne interakcje kulturowe jako dynamiczne, nakładające się na siebie, wielokierunkowe i współzależne sieci. Nie zaprzeczając, że zimnowojenna rywalizacja wzniosła dosłowne i przenośne mury, które zebrały obfite żniwo wśród zaangażowanych stron, trzeba też uznać ją za globalne wydarzenie, które wygenerowało *sui generis* wspólną kulturę o międzynarodowym i wspólnym charakterze” (M. Dumančić, *The Cold War's Cultural Ecosystem: Angry Young Men in British and Soviet Cinema, 1953–1968*, „Cold War History” 2014, no. 3, vol. 14, s. 408).

³³ A. Vowinckel, M.M. Payk, Th. Lindenberger, *European Cold War Culture(s)? An Introduction*, w: *Cold War Cultures. Perspectives on Eastern and Western European Societies*, ed. eidem, New York–Oxford 2012, s.1–2.

Debiutując w połowie lat 50. XX wieku w Polsce, Marek Hłasko przemówił głosem podobnym do tego, który rozbrzmiewał również w innych krajach i regionach świata. Jego pisarskich krewnych znajdziemy w kulturze amerykańskiej, sam przecież o nich pisał, znajdziemy w angielskiej, a może warto ich poszukać w niemieckiej lub francuskiej czy też czeskiej i węgierskiej.

Fakt istnienia owych powinowactw nie ma charakteru wartościującego. Podobieństwa doświadczeń oraz form artystycznej reakcji na nie w żadnym stopniu nie świadczą o grafomanii ani nie gwarantują wybitności. Nie sposób bowiem wyjaśnić owych analogii wtórnością i banalnym naśladownictwem, mało kto przecież daje wiarę, że Hłasko przepisał książkę Rybakowa. Łatwiej już uznać, że mamy do czynienia z upraszczającym umasowieniem modernistycznych idei i wyobrażeń artysty oraz przekonań dotyczących literatury i autentyczności. Można także przyjąć, że przyczyną owych podobnych artystycznych zjawisk, które pojawiły się w wielu miejscach Europy i świata, było jakieś zdarzenie o światowym zasięgu, ponadnarodowy proces kulturowy czy splot wydarzeń historyczno-politycznych. Takim zdarzeniem była zimna wojna oraz częściowo z nią powiązany proces ekspansji amerykańskiej kultury popularnej i *American way of life*.

Marek Hłasko, ze swoją gloryfikacją młodości, postaw antysystemowych, kultury robotniczej, z utworami mówiącymi o lęku przed bombą atomową, ze swoimi grammi z amerykańską kulturą popularną, wreszcie ze swoim doświadczeniem migracyjnym, dostarczającym bolesnego poczucia nieprzekraczalności granic, stwarzającym możliwość obserwowania obu części świata (jak wiadomo, w jednej jest nie do życia, a w drugiej nie do wytrzymania), a także przenoszącym w ponadnarodową przestrzeń bezdomności, wydaje się personifikować nie tylko Październikowe zmiany w Polsce, ale ogólnie kulturę zimnej wojny.

Bibliografia

- Adams Ann M., *Look Back in Realism: The Making and Unmaking of Dramatic Form in the Reception of the British New Wave*, „The Journal of the Midwest Modern Language Association” 2007, no. 1, vol. 40.
- Błoński Jan, *Zmiana warty*, w: idem, *Odmarsz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.
- Bordo Susan, *The Male Body. A New Look at Men in Public and in Private*, Farrar, Straus & Giroux, New York 2000.

- Budrowska Kamila, *Badania porównawcze (transnarodowe) nad cenzurą i cenzurowaniem literatury w byłych krajach komunistycznych Europy Środkowo-Wschodniej. Wstępne rozpoznania i przegląd stanu badań*, „Wielogłos” 2021, nr 3.
- Brzechczyn Krzysztof, *Wstęp. Transnarodowa perspektywa w badaniu komunizmu*, w: *Nowe perspektywy badawcze w transnarodowej historii komunizmu w Europie Środkowo-Wschodniej*, red. K. Brzechczyn, IPN, Poznań–Warszawa 2019.
- Brzechczyn Krzysztof (red.), *Nowe perspektywy badawcze w transnarodowej historii komunizmu w Europie Środkowo-Wschodniej*, IPN, Poznań–Warszawa 2019.
- Czyżewski Krzysztof, *Piękny dwudziestoletni. Biografia Marka Hłaski*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2021.
- Dumančić Marko, *The Cold War’s cultural ecosystem: angry young men in British and Soviet cinema, 1953–1968*, „Cold War History” 2014, no. 3, vol. 14.
- Friedman Susan S., *Towards a Transnational Turn in Narrative Theory: Literary Narratives, Traveling Tropes, and the Case of Virginia Woolf and the Tagores*, „Narrative” 2011, no. 1, vol. 19.
- Hłasko Marek, *Pierwszy krok w chmurach. Następny do raj*, opr. J. Pyszny, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1999.
- Hłasko Marek, *Utwory wybrane*, t. 1–4, wstęp L. Kurpiewski, wybór M. Komar, L. Kurpiewski, Czytelnik, Warszawa 1986.
- Iriye Akira, Saunier Pierre-Yves (ed.), *The Palgrave Dictionary of Transnational History. From the mid-19th century to the present day*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2009.
- Hoggart Richard, *Spojrzenie na kulturę robotniczą w Anglii*, przeł. A. Ambros, przedm. A. Kłosowska, PIW, Warszawa 1976.
- Jay Paul, *Global Matters. The Transnational Turn in Literary Studies*, Cornell University Press, Ithaca and London 2010.
- Jay Paul, *Transnational Literature. The Basics*, Routledge, London–New York 2021.
- Kalliney Peter, *Cities of Affluence: Masculinity, Class, and The Angry Young Men*, „Modern Fiction Studies” 2001, no. 1, vol. 47.
- Kijowski Andrzej, *Głos pokolenia*, w: idem, *Różowe i czarne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957.
- Kobialka Dominika, *Dwaj mężczyźni na drodze. Trójkąty erotyczne w twórczości Marka Hłaski*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie” 2022, nr LXI(4121).
- McCann Graham, *Rebel Males: Cliff, Brando and Dean*, Rutgers University Press, New Brunswick 1991.
- Morgan Nina, Hornung Alfred, Tatsumi Takayuki (ed.), *The Routledge Companion to Transnational American Studies*, Routledge, London–New York 2019.
- Mosak Piotr, *Eksperymenty nad tożsamością płciową mężczyzn w twórczości Marka Hłaski*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2020, nr 1.
- Peteri György, *Nylon Curtain – Transnational And Transsystemic Tendencies In The Cultural Life Of State-Socialist Russia And East-Central Europe*, „Slavonica” 2004, no. 2, vol. 10.
- Pyszny Joanna, *Wstęp*, w: M. Hłasko, *Pierwszy krok w chmurach. Następny do raj*, opr. eadem, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1999.
- Rebellato Dan, *1956 And All That. The Making of Modern British Drama*, Routledge, London–New York 1999.

- Sillitoe Alan, *Z soboty na niedzielę*, przeł. J. Milnikiel, Książka i Wiedza, Warszawa 1963.
- Sillitoe Alan, *Samotność długodystansowca. Opowiadania*, przeł. J. Milnikiel, M. Skibniewska, Książka i Wiedza, Warszawa 1982.
- Śliwonik Roman, *Portrety z bufetem w tle*, Iskry, Warszawa 2001.
- Śmieja Wojciech, *Hegemonia i trauma: literatura po 1945 roku wobec przemian męskości*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2016, nr 1–2.
- Świda-Ziemba Hanna, *Człowiek wewnątrznie zniewolony. Problemy psychosocjologiczne minionej formacji*, ISNS UW, Warszawa 1998.
- Tsing Anna, *Friction. An Ethnography of Global Connection*, Princeton University Press, Princeton–Oxford 2005.
- Vowinckel Anette, Payk Marcus M., Lindenberger Thomas, *European Cold War Culture(s)? An Introduction*, w: *Cold War Cultures. Perspectives on Eastern and Western European Societies*, ed. eadem, Berghahn Books, New York–Oxford 2012.

Źródła internetowe

- Ratcliffe Michael, *Angry Young Men*, w: *Oxford Dictionary of National Biography*, <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/95563> (dostęp 22.10.2023).

Polish James Dean? Angry Young Man? The Marek Hłasko Phenomenon and Transnational Studies

The article contains a proposal to interpret the work and legend of Marek Hłasko in the transnational context of social and cultural changes in Europe and the world of the mid-1950s. The starting point is the commonly perceived and established in colloquial phraseology similarity of the Polish writer's image to the myth of James Dean and of his works to the literature of the British Young Angry Men. This allows us to ask about the relationship between the characters' class affiliation and consciousness and their image of masculinity, the new model of family life presented, and the role of the author's tragic death in shaping the artistic legend. What constitutes the methodological framework of the analysis, is the concept of transnational research (transnational turn in literary studies), focusing on the analysis of intercultural connections and flows, while the historical, literary and cultural background is provided by the idea of Cold War culture as a transnational community of experience, which makes it possible to perceive and explain the fact of cultural analogies, similarities and convergences on both sides of the Iron Curtain. The conclusion of the article is that, seen in a transnational context, Hłasko's work and biography represent the most characteristic features and themes of Cold War culture: the experience of the Iron Curtain and migration, the bipolarity of the world, the fear of nuclear conflict, the expansion of popular culture.

Keywords: Marek Hłasko, James Dean, Alan Sillitoe, Cold War, Iron Curtain, literary legend, transnational literary studies, transnational turn, 1950s, Thaw, Angry Young Men

Słowa kluczowe: Marek Hłasko, James Dean, Alan Sillitoe, zimna wojna, żelazna kurtyna, legenda literacka, transnarodowe badania literackie, zwrot transnarodowy, lata pięćdziesiąte, odwilż, młodzi gniewni

Data przesłania tekstu: 15.04.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 9.08.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 3.09.2024

MAREK HŁASKO I „TRYBUNA LUDU”

RADOSŁAW MŁYNARCZYK

Uniwersytet Gdański
University of Gdańsk
r.mlynarczyk@wp.pl
ORCID 0009-0004-8449-0605

Od 27 kwietnia 1951 roku do 16 czerwca 1952 Marek Hłasko pracował jako kierowca w „Metrobudowie”, w Zarządzie Gospodarki i Eksploatacji Sprzętu i Transportu. W trakcie zatrudnienia został wytypowany do pełnienia funkcji korespondenta terenowego dla „Trybuny Ludu”, co w praktyce oznaczało obowiązek opisywania codziennego życia pracowników zakładu pracy uczestniczącego w procesie budowy Polski Ludowej. Współpraca z dziennikiem zaowocowała czterema krótkimi tekstami – czy raczej meldunkami. Należałoby postawić pytanie, jak traktować te „notatki z codzienności”. Czy można je stawiać na półce pomiędzy juveniliami artysty? Wszak owe korespondencje terenowe były faktycznie pierwszymi wydrukowanymi dziełkami Hłaski¹. Z drugiej zaś strony, nazwać je można publicystyką, choć powstaje wątpliwość, czy za publicystykę uznać należy pozbawione finezji meldunki z terenu działań wojennych, by posłużyć się militarną leksyką lat 50. Jaką zatem funkcję pełniły owe teksty w tamtym czasie i w jakim stopniu wpłynęły na drogę literacką Marka Hłaski?

Relacje, o których mowa, to kolejno: *Porządek merytoryczno-biurokratyczny* (29.12.1951), *Kierownictwo PPRK nie dotrzymuje warunków umowy* (4.01.1952), *Dzieje naprawy jednego silnika* (09.01.1952) oraz *Wyjątek, który powinien być regułą* (10.02.1952). Traktując je jako obiekty badań literackich, należałoby pokrótce przybliżyć ich treść. A zatem: ów porządek pochodzący z pierwszego artykułu to biurokratyczna drabina utrudniająca sprawne działanie zakładu pracy. Nie dość, że zamówiony sprzęt „szedł” z Łodzi do Warszawy ponad trzy miesiące, to jeszcze przesyłka została zagubiona w punkcie odbiorczym. Hłasko, w imieniu całego przedsiębiorstwa, wyraża ubolewanie nad

¹ Za debiut Hłaski uważa się wydrukowaną w „Sztandarze Młodych” *Bazę Sokółowską* (1954, nr 84–98).

niekompetencją Kolei Państwowych, które odpowiedzialne były za transport sprzętu budowlanego. Domaga się odpowiedzi na pytanie o dopuszczenie do zaistnienia takiej sytuacji i oczekuje od kolejarzy podjęcia walki „o to, by podobne fakty nie miały miejsca”.

Drugi tekst nosi już wyraźne znamiona donosu. Państwowe Przedsiębiorstwo Robót Komunikacyjnych mimo zawartej z „Metrobudową” umowy na dostawy piasku w pierwszej kolejności obsługuje prywatnych furmanów, przez co szoferzy zmuszeni są do wielogodzinnego oczekiwania. Konsekwencją tej sytuacji są opóźnienia w wykonaniu planu, na które jedyną radę stanowią nocne dostawy piasku, rzecz by można, nie do końca zgodne z ogólnie przyjętymi normami pracy. Tym razem Hłasko nie oczekuje wyjaśnienia sprawy, nie stawia żadnych pytań, informuje jedynie o stanie rzeczy, nie wyrażając ani oburzenia, ani rozczarowania.

Dzieje naprawy jednego silnika są – jak sarkastycznie określił Andrzej Czyżewski – fascynujące². Zakładowy opel kadett uległ awarii, której reperację zlecono Spółdzielni Pracy „Auto-Naprawa” Warsztaty Samochodowe. Ta po dwóch tygodniach wydłużyła termin o dziesięć dni, po czym odebrano naprawiony silnik. Okazało się jednak, że nie spełnia on wymagań fachowców „Metrobudowy”. Odesłano więc sprzęt z powrotem, a „Auto-Naprawa” – mimo oburzenia – podjęła się kolejnego remontu. Sytuacja powtórzyła się cztery razy i wciąż pozostaje nierozwiązana. Podsumowując całą historię, Hłasko wyraża nadzieję, że „spółdzielnia »Auto-Naprawa« stanie się po Nowym Roku prawdziwą spółdzielnią pracy, rozumiejącą potrzeby swoich klientów i znaczenie transportu w realizacji planu 6-letniego”.

Ostatnia z korespondencji to dla odmiany pochwała – obywatelskiej postawy urzędniczki Terenowego Biura Sprzedaży Detalicznej „Motozbyt”, która w heroicznym geście zawróciła z przystanku autobusowego do biura (po godzinach urzędowania), by wypisać zlecenie do hurtowni. Dzięki temu uszkodzona maszyna została skutecznie naprawiona, a „Motozbyt” został podniesiony do rangi instytucji, na której należy się wzorować, aby pomyślnie wykonywać centralne plany. Kończąc ów pean, Hłasko i tym razem nie poskąpił łyżki dziegciu, podając na zasadzie antytezy przykład Centrali Handlowej Przemysłu Chemicznego przy ul. Przyokopowej. Pracownicy wymienionej instytucji

² A. Czyżewski, *Piękny dwudziestoletni. Biografia Marka Hłaski*, Warszawa 2012, s. 110–111.

podobno odnoszą się do petentów w sposób niegrzeczny i każą im godzinami czekać na wydanie tlenu. *Wyjątek, który powinien być regułą* stanowi rodzaj przypowieści o dobrym urzędniku w służbie wykonania planu centralnego.

W tekstach tworzonych przez Hłaskę dla „Trybuny Ludu”, tak jak w przypadku opowiadań, dostrzec można specyficznie sfabrykowany obraz rzeczywistości. Pozornie obiektywne i autentyczne wiadomości naznaczone są nie tylko językiem propagandy, ale także socjalistyczną wizją świata. Hłasko opisuje pewien wycinek życia realnego, konkretny obszar, nie wychodząc poza horyzont zadań powierzonych przez kierownictwo „Metrobudowy”. Tak ściśle określony nie tylko temat, ale i styl świadczą o schematyzacji korespondencji terenowych. Dostrzec to można zresztą nie tylko u Hłaski, lecz we wszystkich tego typu formach zamieszczanych (zazwyczaj) na ostatniej stronie „Trybuny Ludu”. W związku z tym istnieje silna – i w pełni uzasadniona – pokusa usystematyzowania opisywanych tekstów. Błędem byłoby jednak przykładanie do nich narzędzi krytyki socrealistycznej. Dopatrywanie się w krótkich notatkach prasowych takich wyznaczników zindoktrynowanej poetyki jak bohater pozytywny, siła kolektywu czy decydująca rola ideologii na drodze do słusznego postępu zakrawać by mogło na kompromitację. Szybko okazałoby się, że większość korespondencji prasowych to twórczość wywrotowa, bez skrępowania pomijająca wytyczne zatwierdzone przez ZLP, działająca na szkodę Partii i Narodu. Stałoby się tak, gdyż teksty te trudno nazwać literaturą. Paradoksalnie, określenie ich mianem publicystyki także spotkać by się mogło z protestami krytyków czy dziennikarzy. Czyż bowiem krótka notatka sporządzana przez nieświadomego warsztatu pisarskiego robotnika, przyjmująca niemal postać meldunku, uchodzić może za świadomą formę wypowiedzi prasowej? Z drugiej jednak strony, korespondencje, które są głównym tematem tych rozważań, napisał młody Marek Hłasko, człowiek, który kilka lat później stał się wielką gwiazdą polskiego literackiego parnasu, więc może warto rozpatrzyć je pod kątem literackości? Łatwo dostrzec, że podstawowy problem związany z analizą omawianych tekstów stanowi określenie ich przynależności gatunkowej. Bez tego trudno o dobranie odpowiednich narzędzi analizy, nie wspominając o interpretacji. Czym zatem są korespondencje terenowych wysłanników organu prasowego KC PZPR

„Trybuna Ludu” została założona w 1948 roku w wyniku połączenia „Głosu Ludu” i „Robotnika” (zabieg typowy dla tamtego okresu, w podobnych okolicznościach powstała „Nowa Kultura” – połączenie „Odrodzenia” i „Kuznicy”).

Pierwszy numer wyszedł 16 grudnia. Dziennik podlegał Wydziałowi Prasy i Wydawnictw³. Korespondencje terenowe pojawiały się na łamach dziennika niemal od pierwszego numeru, jednak stałą ich częścią zostały na początku lat 50. Na rozwój tego ruchu, zdaniem Aliny Słomkowskiej, wpłynęły następujące czynniki: brak kadr dziennikarskich, wzorce i doświadczenia prasy radzieckiej, uchwały kolejnych zjazdów KC PZPR wytyczające zadania w dziedzinie budownictwa podstaw socjalizmu oraz Ogólnopolski Zlot Korespondentów Robotniczych i Chłopskich (6 maja 1950, Warszawa), na którym postulowano, by korespondent stał się żołnierzem w walce klasowej, dążącej do zbudowania socjalizmu i utrwalenia światowego pokoju⁴.

„Listy z placu boju” – wyzyskując ówczesną nomenklaturę – znajdowały się na ostatniej stronie niemal każdego numeru dziennika (z wyjątkiem wydań weekendowych, kiedy tylne szpalty zajmowały kolumny sportowe, bądź numerów specjalnych, poświęconych np. Kongresowi Pokoju czy uchwaleniu Konstytucji lipcowej) i przykładowo spełniały funkcję powierzaną wówczas prasie, tj. „kształtowania postawy w zakresie nowych norm postępowania i stosunków międzyludzkich”⁵. Korespondenci donosili o sukcesach i błąkach zakładowej codzienności, zdawali sprawę ze śrubowania rekordów i przekraczania norm, nierzadko tworzyli kryptodonosy na niefrasobliwość dostawców czy współpracowników: „Przeglądając roczniki »Trybuny Ludu«, można stwierdzić, że współzawodnictwo pracy oraz związany z nim bezpośrednio ruch racjonalizatorski stanowił jeden z głównych tematów ówczesnej prasy”⁶.

Korespondencje przyjmowały formę zwięzłych notatek, silnie naznaczonych standaryzowaną i zunifikowaną nowomową, skutecznie utrudniającą dostrzeżenie indywidualnego języka autorów. Dla przykładu: Edward Juszczyk z PGR w Sobótce 2 października 1951 roku doniósł, że „dzięki dobrze obmyślanej i zharmonizowanej pracy, dzięki wysiłkowi i współzawodnictwu całego kolektywu robotniczego, cel [realizację – nawet przyspieszoną – terminu

³ Taka była oficjalna nazwa pionu ideologiczno-propagandowego KC PZPR w latach 1948–1954. Zob. Ł. Kamiński, *Struktury propagandy w PRL*, w: *Propaganda PRL. Wybrane problemy*, red. P. Semków, Gdańsk 2004, s. 10–11.

⁴ Zob. A. Słomkowska, *Prasa w PRL. Szkice historyczne*, Warszawa 1980, s. 304–328.

⁵ Ibidem, s. 292.

⁶ H. Wilk, *Propaganda współzawodnictwa pracy w Polsce w latach 1945–1956*, w: *Robotnicy przemysłowi w realiach PRL*, red. G. Miernik, S. Piątkowski, Radom 2005, s. 45.

zasiewów jesiennych – przyp. R.M.] osiągnięto”⁷; Stanisław Stopiński z Zakładów Mechanicznych im. Nowotki w Warszawie 15 sierpnia 1953 roku informował, że „wiele brygad, szczególnie młodzieżowych, podjęło zobowiązania produkcyjne i realizowało je zwycięsko”⁸; Władysław Skrzela z Rzemieślniczej Spółdzielni Pracy Kotlarsko-Ślusarsko-Budowlanej w Bielsku 27 listopada 1951 roku oznajmił, że „dzięki rozwojowi współzawodnictwa i ruchu racjonalizatorskiego podniosła się wydajność pracy”⁹; z kolei Stanisława Zielińska z ZPB im. J. Marchlewskiego w Łodzi skarżyła się 9 stycznia 1952 roku, a więc w tym samym numerze, w którym opublikowano *Dzieje naprawy jednego silnika*, że jej oddział jest niedoceniany, chociaż „nowy sekretarz oddziałowej organizacji partyjnej, towarzyszka Sobieraj, swą systematyczną pracą, opierając się na aktywie partyjnym i bezpartyjnym, potrafiła zmobilizować załogę”, co więcej, „dziś myślą o tym, jak jeszcze bardziej zwiększyć wydajność pracy przy jednoczesnym zmniejszeniu obsługi warsztatów”¹⁰.

Powyższe przykłady ilustrują jeden z tematycznych obszarów, które podejmowano w korespondencjach terenowych – relację z życia zakładu. Do tej kategorii zaliczałby się *Wyjątek, który powinien być regułą* Hłaski. Natomiast drugą odmianą korespondencji (do której należą pozostałe trzy teksty) były donosy. Autorzy artykułików chętnie oskarżali innych o błędy, jednostkowe i w gruncie rzeczy błahe uchybienia, często wynosząc do rozmiarów absurdalne – z dzisiejszej perspektywy – większych, z utrudnianiem realizacji planów i narażaniem w ten sposób kraju na straty włącznie. Taka praktyka, czy może raczej – mentalność, wydaje się charakterystyczna dla atmosfery polskiego stalinizmu i znajduje również odbicie w prozie. Bohaterowie powieści socrealistycznych są zawsze czujni, nieustannie podejrzliwi, z detektywistycznym zacięciem tropią przeszkody na drodze harmonijnej działalności zakładu czy budowy. Może to być odbicie rzeczywistych napięć panujących wśród aktywu robotniczo-partyjnego, lecz równie prawdopodobne jest, że korespondenci terenowi, czytając owe powieści (co stanowi założenie optymistyczne, lecz wypełniające jeden z podstawowych postulatów stawianych socjalistycznej

⁷ E. Juszczyk, *Słowa, które przyświecają nam w pracy*, „Trybuna Ludu” 2.10.1951, s. 4.

⁸ S. Stopiński, *Nie pokonaliśmy jeszcze wszystkich trudności*, „Trybuna Ludu” 15.08.1953, s. 4.

⁹ W. Skrzela, *Wczoraj i dziś pewnej spółdzielni*, „Trybuna Ludu” 27.11.1951, s. 4.

¹⁰ S. Zielińska, *Trzeba widzieć również i osiągnięcia*, „Trybuna Ludu” 9.01.1952, s. 4.

literaturze – „oświecanie” narodu), próbowali realizować wzorce w nich zawarte. Z większości produkcji powieściowej początku lat 50. płynie morał uświadamiający w zakresie kilku podstawowych czynników stojących na przeszkodzie wypełniania robotniczych zobowiązań. Jednym z nich jest wróg zewnętrzny – nieprawidłowo działające instytucje czy opieszali urzędnicy. Owego intruza trzeba wskazać palcem, publicznie napiętnować, aby dać mu szansę rehabilitacji (z rzadka) lub wyeliminować (najczęściej). Niezależnie od tego, czy powieści były odbiciem rzeczywistości (oczywiście o różnym stopniu zakrzywienia), czy odwrotnie – korespondenci inspirowali się fikcją; wytykanie błędów stanowiło praktykę jawną i oficjalnie aprobowaną przez redakcję największego polskiego dziennika. Oto kilka przykładów: „W ekspozyturze spedycyjnej PKS w Warszawie przy ul. Towarowej stosuje się oburzające, niespotykane nigdzie, zasadniczo sprzeczne z linią partii i wytycznymi CRZZ metody »wciągania« robotników w szeregi związków zawodowych” (Ryszard Flis, pracownik Ekspozytury PKS w Warszawie)¹¹; „Zarząd Gminny Związku Samopomocy Chłopskiej nie interesuje się sprawą spółdzielni. Pracownicy Gminnej Spółdzielni wykazują dużo inicjatywy i oddania w pracy, ale brak pomocy ze strony ZSCH utrudnia i hamuje pracę” (Franciszek Gasiński ze Świdnicy)¹²; „Ostatnio dyrekcja zakładów Przem. Azotowego w Chorzowie rozdzieliła fundusz nagród na I półrocze br. między 290 pracowników. Przy podziale tych nagród dyrekcja zastosowała kryteria tak niezrozumiałe, że trudno nad tym przejść do porządku dziennego” (Augustyn Drzymota z Z.P.A. w Chorzowie)¹³; „Powiatowy Związek Gminnych Spółdzielni w Lubaczowie, który zaopatruje gminne spółdzielnie w powiecie, wie o tym [o braku przyborów kancelaryjnych w sklepie – przyp. R.M.], ale nic nie robi, by poprawić zaopatrzenie” (Michał Greń z Oleszyc)¹⁴.

Dość ciekawą formą donosu była uprzejma wskazówka dotycząca tego, jak poprawić kłopotliwą sytuację. Korespondencja opublikowana w takim kształcie pozornie sygnalizowała problem, w istocie jednak wskazywała błędy poprzez propozycję rozwiązania. Na przykład autor ukrywający się

¹¹ R. Flis, *Niedopuszczalne metody*, „Trybuna Ludu” 24.10.1951, s. 4

¹² F. Gasiński, *Kłopoty gminnej spółdzielni w Świdnicy*, „Trybuna Ludu” 16.04.1950, s. 6.

¹³ A. Grzymota, *Dziwne dysproporcje w podziale nagród*, „Trybuna Ludu” 29.06.1950, s. 6.

¹⁴ M. Greń, *Z Oleszyc do Rzeszowa po papier*, „Trybuna Ludu”, „Trybuna Ludu” 3.12.1953,

pod inicjałami H.G. sugerował towarzyszom z Myszkowskich Zakładów Materiałów Szamotowych, że „ilościowe wykonanie planu nie wystarczy, walczyć należy i o jakość, braków nie wolno produkować”¹⁵.

Przywołane teksty trudno od siebie odróżnić. Gdyby nie inne podpisy, można by je było przypisać jednemu autorowi. To uwaga o tyle ważna, że bliźniaczo podobne są również korespondencje Hłaski¹⁶. Standaryzacja języka i aktualność problematyki łączą *Dzieje naprawy jednego silnika czy Porządek merytoryczno-biurokratyczny* z innymi korespondencjami terenowymi. Teksty autora *Cmentarzy* wpisują się w niezwykle ściśle formalne ramy gatunkowe – czy podgatunkowe – artykułików pisanych przez robotników w całym kraju. Owe historyjki miały nie tylko informować o bieżących problemach i sukcesach, ale także jednoczyć proletariacki aktyw. Hłasko nie występował jeszcze jako pisarz, lecz jako młody robotnik, część wielkiego industrialnego planu. Nie można w żadnej z korespondencji odczytać intencji autora, dlatego traktować je należy jako jeden – ogromnych rozmiarów – element.

Pozostając w granicach badań literackich, należałoby postawić pytanie o miejsce korespondencji terenowych w historii literatury. Czy ono w ogóle się tym tekstom należy? Czy można dokonać ich klasyfikacji gatunkowej? Czy wśród bezosobowych raportów składanych przez robotników narodowi można dostrzec cechy wyróżniające je na tle innych tekstów kultury?

Problem genologii poruszany był przez wielu badaczy, a współcześnie mówić można najwyżej o graniczności gatunków literackich¹⁷. Już w 1977 roku Stanisław Dąbrowski zauważył, że „publicystyka, czasopiśmiennictwo, życie literackie i »literatura« to elementy tworzące spoisty ciąg historyczny, pełen zrostów i przenikań, wyzbyty ostrych podziałów”¹⁸. Korespondencje terenowe,

¹⁵ M.G., *Towarzyszom z Myszkowskich Zakładów Materiałów Szamotowych pod rozwagę*, „Trybuna Ludu” 30.03. 1950, s. 6.

¹⁶ O ile w ogóle Hłasko je pisał. Zagadnienie atrybucji korespondencji terenowych zasługuje na osobną, historyczną rozprawę. Pytanie o granice ingerencji redakcji „Trybuny Ludu” nasuwa się jako oczywiste. Jednak, pozbawiony emocji styl tych tekstów, niezmienny na przestrzeni lat, podaje w wątpliwość samodzielność autorów podpisanych pod publikacjami.

¹⁷ Zob. na ten temat np.: S. Balbus, *Zagłada gatunków*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6; S. Wysłouch, B. Przymuszały (red.), *Ruchome granice literatury: w kręgu teorii kulturowej*, Warszawa 2009 – tu szczególnie interesujące teksty: S. Wysłouch, *Ruchome granice literatury*, s. 7–28; B. Kaniewska, *Między dyskursami: literatura i historia*, s. 225–241 oraz K. Gajda, *Literatura wobec polityki: Matka Królów*, s. 261–279.

¹⁸ S. Dąbrowski, *Literatura i literackość*, Kraków 1977, s. 59 i nast.

jako jeden z elementów czasopiśmiennictwa, należą do rozrysowanego przez badacza szerokiego horyzontu – by to nazwać – świata słowa pisanego. Nie ma więc żadnych wątpliwości, że mogą być przedmiotem badań *stricte* literackich, gdyż w ten czy inny sposób mówić można o ich strukturze, stylu, formie czy języku. To z kolei wzbudza chęć systematyzacji, przyporządkowania tekstu do jednego ze znanych literaturoznawcy gatunków, w najlepszym wypadku zaś – wymyślenia nowego. Problem w tym, że korespondencji genologicznie przypisać nie sposób. Publicystyka bowiem literaturą bywa, lecz tylko w nielicznych przypadkach. Dla przykładu *Listy z Ameryki* Henryka Sienkiewicza określić można mianem diariusza bądź literatury faktu. Ta ostatnia, jak twierdzi Zofia Mitosek, „zawiera zdania o rzeczywistości oraz pełni funkcję poznawczą i użytkową”¹⁹. Gdyby odnieść tę uwagę do korespondencji terenowych, to spełniałyby one jeden z elementów struktury literatury faktu i uznać by je można za pewną formę – z pewnością odległą – gatunku. Lecz owa klasyfikacja rodzi kolejne pytanie – o literackość notatek sporządzanych dla „Trybuny Ludu”.

Zapewne jednym z celów, jakie przyświecały twórcom (lub wydawcom) korespondencji, było wywarcie określonego wrażenia na czytelniku i dotarcie do jego przekonań²⁰. Ten emotywny i impresywny charakter tekstu służyć miał kształtowaniu społeczeństwa socjalistycznego. I to zarówno w wymiarze ideologicznym, jak i praktycznym: jeśli kadra kierownicza miała na uwadze krzewienie socjalistycznej kultury pracy, to autorom korespondencji zależeć mogło raczej na polepszeniu efektywności wykonywania codziennych zadań. W tych, zdawać by się mogło, krótkich i konkretnych formach wyrazu przemycano groźby, przestrogi, ale także przykłady właściwego zachowania, co służyć miało skłonieniu społeczeństwa (oraz kolegów po fachu) do refleksji nad prawidłową realizacją zadań stawianych robotnikom w dobie planów centralnych. Owo propagandowe wykorzystanie notatek prasowych, pisanych

¹⁹ Z. Mitosek, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997, s. 267.

²⁰ Na podobny charakter publikacji prasowych z tamtego okresu zwróciła uwagę również B. Bogolebska. Jednak przedmiotem jej badań były reportaże literackie, tworzone przez twórców zawodowych, profesjonalnych pisarzy, nie zaś robotników-amatorów. Z tego względu, choć ustalenia badaczki można w pewien sposób odnieść do korespondencji terenowych, traktować je należy jedynie jako potwierdzenie tezy o intencjonalności omawianych tekstów (zob. eadem, *Dydaktyzm reportaży socrealizmu*, w: eadem, *Między literaturą a publicystyką*, Łódź 2006, s. 25).

przez pracowników fizycznych, musiało na nich wywierać ogromne wrażenie. Zostali wszak wyróżnieni na tle zakładu, ktoś im zaufał i powierzył zadania wielce odpowiedzialne – promowania własnych działań i kształtowania opinii publicznej.

Powyższe ujęcie problemu stanowi jedną z możliwych definicji literackości korespondencji terenowych. Taką identyfikację wykluczał amerykański badacz Richard Ohmann. Jego zdaniem „definicje literatury, które kładą nacisk na charakterystyczny sposób użycia języka lub efekt, jaki język wywiera na czytelniku, są jedynie w stanie wyznaczyć kierunek wypowiedzi literackiej”²¹. A zatem użytkowe funkcje tekstu są niewystarczające, by zakwalifikować daną formę pisemną do literatury. Wynika to zapewne z faktu, że wykluczają one, bądź przesuwiają na dalszy plan, autoteliczność tekstu. Jednak w przypadku korespondencji terenowych należałoby wejść w polemikę z Ohmannem – specyficzne użycie socjalistycznej nowomowy i pozorne stawianie funkcji informacyjnej na równi z impresywną były bowiem głównymi przyczynami tworzenia tego typu wypowiedzi. A jeśli tekst z założenia podlega stylizacji, a więc celowym, nieprzypadkowym zabiegom, to sam proces jego kształtowania jest swego rodzaju pracą literacką. Nie oznacza to jednak, że na tej podstawie można uznać korespondencje terenowe za literaturę. Wszak zabiegom stylizacyjnym podlegają również pisma urzędowe czy telegramy. Powyższy wniosek zwraca uwagę na jedną z charakterystycznych cech tego typu tekstów. Kształtowanie wypowiedzi oparte z założenia na wywieraniu określonego efektu, sytuowanie go w określonej pozycji wobec czytelnika, a więc nadawanie mu pewnej mocy sprawczej stanowią załączek przypisania korespondencjom terenowym literackości.

Kolejną przesłanką, wynikającą bezpośrednio z poprzedniej, jest efekt wywierany przez teksty zamieszczone w „Trybunie Ludu” na społeczeństwo. Michał Bachtin, koncypując teorię gatunków mowy, zwracał uwagę na pewną ciągłość pomiędzy ludźmi i ich językiem: „Wypowiedzi oraz ich typy, tzn. gatunki mowy – to pasy transmisyjne od historii społeczeństwa do historii języka. Żadne nowe zjawisko (fonetyczne, leksykalne, gramatyczne)

²¹ R. Ohmann, *Akty mowy a definicja literatury*, przeł. B. Kowalik, W. Krajka, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 2, s. 256.

nie wejdzie do systemu językowego, jeśli nie odbyło długiej drogi gatunkowo-stylistycznych prób i sprawdzianów²².

Rosyjski badacz sugeruje wieloletni proces wdrażania konkretnego gatunku do powszechnego użycia. Owe „pasy transmisyjne” miałyby być przełożeniem kształtujących się nastrojów społeczeństwa na materię językową danej zbiorowości. Teza Bachtina jest jak najbardziej słuszna, lecz w przypadku korespondencji terenowych podlega pewnej mutacji. Otóż formy literackie, które zaistniały w literaturze polskiej w latach 1945–1956, nie zostały poddane procesowi rozwoju, nie odzwierciedlały w naturalny sposób zjawisk społecznych. Literatura produkcyjna, wiersze ku czci wodzów, twórczość postulująca odwieczną polskość morza czy ziem odzyskanych – to formy narzucone, silnie i ściśle uschematyzowane. Podobnym naciskom władz ulegały wszelkie artykuły prasowe, poczynszy od relacji z wojny w Korei, kończąc na najmniejszych notatkach – w tym korespondencjach terenowych. Specyfika tekstów umieszczanych w gazetach (szczególnie w „Trybunie Ludu”) jest zauważalna nawet przy pobieżnej lekturze. A zatem gatunek mowy, będący przedmiotem niniejszych rozważań, nie byłby pasem transmisyjnym, lecz narzędziem skrępowania uzależniającym społeczeństwo od języka lub – inaczej – język od wytycznych Partii. Taka odgórna systematyzacja służyć miała różnym manipulacjom, budowaniu konkretnego obrazu rzeczywistości. Wybieranie autorów spośród ludu i opisywanie codziennych problemów miało zapewne tworzyć poczucie wspólnoty, jedności mas pracujących przy odbudowie kraju. Czytelnicy mogli rozpoznać w opisywanych sytuacjach znane sobie realia, identyfikować się z tymi, którzy w trosce o dobrobyt kraju składali na łamach dziennika meldunki lub donosy. Warto nadmienić, że wśród notatek znajdują się takie, które wychwalają osiągnięcia pracowników danego zakładu, piętnują błędy instytucji lub konkretnych ludzi, a więc tropią wroga klasowego czy kułaków, a także opisują drogę do osiągnięcia kolektywnego celu. Można zatem zauważyć całą gamę odmian korespondencji terenowych, każdorazowo wypełniających jeden z postulatów literatury socrealistycznej. A owocem tworzenia owej literatury miało być przecież stworzenie uświadomionego klasowo społeczeństwa.

²² M. Bachtin, *Problem gatunków mowy*, w: idem, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac. E. Czaplejewicz, Warszawa 1986, s. 355.

Czyż zatem można odmówić korespondencjom terenowym literackości? Z pewnością nie. Precyzyjnie określone przyczyny i cele ich powstania, ich specyficzny język i treść oraz niezaprzeczalny wpływ na społeczeństwo świadczą o literackim charakterze tych tekstów. Do rozstrzygnięcia pozostaje jednak kolejny problem: czy są one literaturą, czy publicystyką (zakładając, że istnieje mniej lub bardziej wyraźna, raczej umowna granica pozwalająca na wskazanie miejsc rozbieżnych dla wymienionych aktywności pisarskich)?

Edmund Jan Osmańczyk, komentując zjawisko korespondencji terenowych niejako na bieżąco, w 1952 roku apriorycznie nazwał je publicystyką, rozumiejąc przez nią dowolny tekst ukazujący się na łamach prasy. Zachwalał przy okazji te „samorodne twory” jako zbliżające prasę do ludu, opisujące sprawy zajmujące miliony czytelników²³. Warto zwrócić tu uwagę na kontekst historyczny. Zakładając, że podobną opinię podzielało wówczas środowisko kulturalne, wyznaczające przeciw społeczeństwu kryteria postrzegania słowa drukowanego, korespondencje bezsprzecznie należałyby do publicystyki. Z drugiej jednak strony, teksty prasowe tworzone przez literatów (felietony, eseje, notatki z podróży itd.) wynoszone były przez następne pokolenia do miana twórczości, a przynajmniej twórczej publicystyki. A zatem o gatunkowości korespondencji świadczyć musi nie tylko miejsce jej zamieszczania, ale także osoba autora. Istnieje bowiem zasadnicza różnica pomiędzy felietonem zamieszczonym przez „zawodowego” literata (w latach 50. w „Trybunie Ludu” teksty publikowali m.in. Jan Kott czy Jerzy Putrament) a zwięzłą informacją publikowaną przez robotnika ze Stoczni im. Lenina.

Zważywszy na aktualny i zwięzły charakter notatek, można by je zaklasyfikować – posługując się terminologią Michała Szulczewskiego – jako informacje dziennikarskie, nośniki treści poznawczych²⁴. Jeśli wziąć pod uwagę fakt, że korespondencje terenowe miały przede wszystkim zbliżyć Partię do ludu i jednocześnie odpowiadać na jego potrzeby, to – istotnie – określenie ich mianem informacji dziennikarskich mogłoby oddawać ich charakter. Należałoby jednak dodać do tej nazwy człon „zaangażowane”, towarzyszące tekstom perswazyjne i impresywne założenie dystansuje je bowiem w sposób znaczący od zwykłych newsów. Idąc tym tropem, można zaryzykować

²³ E.J. Osmańczyk, *Publicystyka w kraju budującym socjalizm*, Warszawa 1952, s. 110–111.

²⁴ M. Szulczewski, *Publicystyka i współczesność*, Warszawa 1969, s. 19.

twierdzenie, że korespondencje terenowe to, mieszczące się w granicach publicystyki, zaangażowane informacje dziennikarskie.

* * *

Wyznaczywszy korespondencjom terenowym miejsce w tekstualnym uniwersum, powrócić by należało do pytania, które sprowokowało niniejsze rozważania, a mianowicie, jaki wpływ na przyszłą drogę pisarską Hłaski miały stworzone na potrzeby „Trybuny Ludu” artykułuliki.

Realia pracy Hłaski w „Metrobudowie” znane są mgliście. Sam pisarz w stylizowanej na wspomnienia książce *Piękni dwudziestoletni* podaje zdawkowy opis swych codziennych zajęć, stanowiący swoisty wgląd za kulisy korespondencji terenowych:

Była to świetna praca; po prostu chodziłem po mieście z zamówieniami na części samochodowe do rozmaitych firm i tam przybijano mi pieczętkę: CZEŚCI BRAK. Potem szło się do tak zwanego sektoru [sic!] uspołecznionego – czyli do małych wytwórni rzemieślniczych. Jedyna różnica między sektorem państwowym a uspołecznionym polegała na tym, że w państwowym przybijali pieczętkę CZEŚCI BRAK, a w uspołecznionym CZEŚCI NIE MA. To wszystko. Wtedy robiło się tak zwany protokół konieczności zakupu, który podpisywali kierownik zaopatrzenia, kierownik rady zakładowej i sekretarz partii oraz kierowca unieruchomionego samochodu, jak również kierownik warsztatu. Potem ja brałem butelkę wódki i jechałem do znajomego magazyniera z innej firmy, który mi dawał brakującą część. Następnie szedłem do sklepu komisowego na Chmielnej, gdzie część tę zastawiałem; mój wspólnik przychodził za godzinę i wykupywał; potem urządzało się przyjęcie towarzyskie²⁵.

Dalej następuje krótki opis wejścia w szeregi „Trybuny Ludu” oraz anegdotyczny już ustęp o podarowaniu Hłasce przez redakcję *Kierowców* Rybakowa²⁶.

²⁵ M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, Warszawa 1995, wyd. II, s. 12–13.

²⁶ Należy zaznaczyć, że wpływ, jaki rzekomo miała na Hłaskę lektura powieści Anatolija Rybakowa, nie jest niczym więcej niż wytworem wyobraźni polskiego pisarza, jednym z elementów konstrukcyjnych autokreacyjnej legendy czy może raczej mitu leżącego u początków kariery Hłaski. W *Pięknych dwudziestoletnich* pisze dalej o łatwości tworzenia oraz o tym, jakoby przepisał *Kierowców* pod zmienionym tytułem – *Baza Sokołowska*. Jest to oczywiście nieprawda. Radziecka powieść to przede wszystkim tekst polityczny, podejmujący wątki światopoglądowe, przedstawiający przepychanki decydentów, dyrektorów, ludzi – by tak rzec – na stanowiskach. Tematy te były Hłasce obce. Jeśli obrazował realia zakładu pracy, to czynił

Warto zwrócić uwagę na dysonans pomiędzy literacko przetworzonym, znanym z powieści i opowiadań, opisem codzienności bazy transportowej a obrazem, jaki przekazany został w *Pięknych dwudziestolnich*. Bohaterowie zarówno *Sonaty marymonckiej*, jak i *Bazy Sokołowskiej* oraz *Następnego do raję* są aktywnie zaangażowani w życie zakładu, stawiają w pracy czoło wyzwaniom i podchodzą do zawodu z pełną odpowiedzialnością. Hłasko stworzył w połowie lat 50. *sui generis* mitologię bazy transportowej, wprowadzając do socrealistycznego paradygmatu kultu pracy elementy odburzowiające bohaterskich robotników. Postaci szoferów wciąż są silnie zakorzenione w realiach Polski Ludowej i wytycznych doktryny postszcecińskiej, lecz walczą z własnymi słabościami, wątpliwościami i sumieniami. Tymczasem obraz rzeczywistości zakładowej, który przedstawił Hłasko w *Pięknych dwudziestolnich*, a więc w połowie lat 60., zakrawa na satyrę. Nie ma w nim nic z heroizmu bohaterów i podziwu dla maszyn, miast tego jest cwaniactwo, bumelanctwo i załatwianie spraw służbowych za pomocą wódki.

Dlaczego dziesięć lat po wykreowaniu indywidualnej wizji bazy transportowej zdecydował się Hłasko na tak ironiczne przekreślenie podwalin swego literackiego sukcesu? Być może próbował odkłamać wykreowany uprzednio obraz. Zapewne wizja kierowców wyklinających swoje maszyny, pokonujących jednak codzienne trudności w realizacji powierzonych zadań, wciąż zbyt silnie osadzona była w socrealistycznej wizji świata. Być może po latach chciał przekazać coś, czego wówczas nie mógł. Lecz skoro wtedy przetwarzał rzeczywistość, to jaką można mieć pewność, że w *Pięknych dwudziestolnich* przekazał prawdę? Wszak na kartach tej samej książki przyznał, że twórczość jego określić należy mianem „prawdziwego zmyślenia”. Powyższe pytanie – mimo całej zasadności – uznać można za nieistotne, prawdziwość literatury bowiem została już dawno podana w wątpliwość²⁷. Z uwagi na charakter

to oddolnie, opisując szeregowych robotników, a nie urzędników za biurkiem. Wyznanie zawarte w quasi-wspomnieniowej książce służyć miało zapewne podtrzymaniu tworzonej od lat 50. legendy i nie należy traktować go poważnie.

²⁷ Zagadnienie obecności prawdy w literaturze, relacji rzeczywistości wewnątrztekstowej do zewnątrztekstowej stanowiło przedmiot zainteresowań wielu badaczy. Począwszy od Romana Ingardena (*O tzw. „prawdzie” w literaturze*, w: idem, *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1957, s. 329–439), poprzez Johna Rogersa Searla (*Status logiczny wypowiedzi fikcyjnej*, przeł. H. Buczyńska-Garewicz, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 2, s. 307–320), Kendalla L. Waltona (*Uznanie fikcji: zawieszenie niewiary czy udawanie wiary*, przeł. P. Mróz, w: *Estetyka w świecie*,

legendy Hłaski zaznaczyć warto, że rzeczywistość jest w stosunku do jego pisarstwa transparentna, istnieje jako domniemany ślad pozatekstualnego, empirycznego świata. Stanowi odtworzenie i przetworzenie wiedzy posiadanej przez autora, nawet jeśli główną wytyczną jest funkcja mimetyczna. W przypadku Hłaski będzie to rzeczywistość projektowana na bieżąco i po dziesięciu latach, silnie naznaczonych emigracją.

Autor *Pierwszego kroku w chmurach* w okresie, kiedy pełnił funkcję korespondenta „Trybuny Ludu”, podejmował także pierwsze próby twórczości literackiej. Między 1951 a 1952 rokiem powstały pierwsze redakcje *Sonaty marymonckiej* oraz pojedyncze opowiadania utrzymane w konwencji socrealizmu – *Burzliwa pogoda*, *Najlepsze lata naszego życia* i *Siódmy człowiek*. Błędem jednak byłoby doszukiwanie się odprysków pisarskiego talentu w tekstach użytkowych. Jak już wspomniano, korespondencje Hłaski są bliźniaczo podobne do innych publikowanych niemal codziennie na łamach „Trybuny Ludu” treści. Nie przedstawiają żadnej wyższej wartości artystycznej, reprezentując sformalizowany, ustandaryzowany do granic styl. Faktem jest, że należą do pierwszych opublikowanych tekstów Marka Hłaski. Nie należy ich jednak nazywać debiutem literackim, co najwyżej debiutem publicznym. Nie należy ich także identyfikować z juveniliami ani nawet z warsztatowymi próbami – właśnie z powodu braku indywidualnego języka. Tym, co łączy je z juveniliami, jest realizm rozumiany jako przedstawienie fragmentu rzeczywistości możliwie najbardziej zbliżonego wydarzeniom faktycznym. Nie trudno wyobrazić sobie sytuację, w której historia zepsutego silnika staje się jednym z epizodów *Sonaty marymonckiej*, a opóźnienia w dostawie piasku na budowę stają się elementem jednego z krótszych opowiadań. Hłasko czerpał inspirację z życia, spisywał historie, których był świadkiem lub które zostały mu opowiedziane, a praca w „Metrobudowie” w jakimś stopniu ukształtowała jego światopogląd. Jeśli zatem mowa o pisarzu, który dokonał swoistej mitologizacji profesji szofera, to wszystko, co wpłynąć mogło na przyszłe decyzje twórcze, ma niebanalne znaczenie. Nie można więc korespondencji terenowych zupełnie bagatelizować i marginalizować ich znaczenia. Warto

wyбір M. Gołaszewska, t. 2, Kraków 1984, s. 217–239) i Annę Martuszeuską (*Powieściowe igraszki z fikcją*, w: eadem, *Radosne gry. O grach/zabawach literackich*, Gdańsk 2007, s. 101–140), teoretycy literatury postulują pewne zawieszenie prawdy w wypowiedzi literackiej, wykluczając jednogłośnie prostą identyfikację tekstu literackiego z rzeczywistością.

ujmować je w ramy doświadczenia wykuwającego wizję świata prezentowaną przez Hłaskę w utworach pełnoprawnie literackich, co do gatunkowości których wątpliwości zgłaszać już nie sposób.

Bibliografia

- Bachtin Michaił, *Problem gatunków mowy*, w: idem, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac. E. Czaplejewicz, PIW, Warszawa 1986.
- Balbus Stanisław, *Zagłada gatunków*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6.
- Bogołębska Barbara, *Dydaktyzm reportażu socrealizmu*, w: eadem, *Między literaturą a publicystyką*, Pictor, Łódź 2006.
- Czyżewski Andrzej, *Piękny dwudziestolecie. Biografia Marka Hłaski*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2012.
- Dąbrowski Stanisław, *Literatura i literackość*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.
- Flis Ryszard, *Niedopuszczalne metody*, „Trybuna Ludu” 24.10.1951.
- Gasiński Franciszek, *Kłopoty gminnej spółdzielni w Świdnicy*, „Trybuna Ludu” 16.04.1950.
- Greń Michał, *Z Oleszyc do Rzeszowa po papier*, „Trybuna Ludu”, „Trybuna Ludu” 3.12.1953.
- Grzymota Augustyn, *Dziwne dysproporcje w podziale nagród*, „Trybuna Ludu” 29.06.1950.
- Hłasko Marek, *Baza Sokołowska*, „Sztandar Młodych” 1954, nr 84–98.
- Hłasko Marek, *Dzieje naprawy jednego silnika*, „Trybuna Ludu” 9.01.1952.
- Hłasko Marek, *Kierownictwo PPRK nie dotrzymuje warunków umowy*, „Trybuna Ludu” 4.01.1952.
- Hłasko Marek, *Piękni dwudziestolecie*, Da Capo, Warszawa 1995, wyd. II.
- Hłasko Marek, *Porządek merytoryczno-biurokratyczny*, „Trybuna Ludu” 29.12.1951.
- Hłasko Marek, *Wyjątek, który powinien być regułą*, „Trybuna Ludu” 10.02.1952.
- Ingarden Roman, *O tzw. „prawdzie” w literaturze*, w: idem, *Studia z estetyki*, t. 1, PWN, Warszawa 1957.
- Juszczyk Edward, *Słowa, które przyświecają nam w pracy*, „Trybuna Ludu” 2.10.1951.
- Kamiński Łukasz, *Struktury propagandy w PRL*, w: *Propaganda PRL. Wybrane problemy*, red. P. Semków, Gdańsk 2004
- M.G., *Towarzyszom z Myszkowickich Zakładów Materiałów Szmatowych pod rozważę*, „Trybuna Ludu” 30.03. 1950.
- Martuszevska Anna, *Radosne gry. O grach/zabawach literackich*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.
- Ohmann Richard, *Akty mowy a definicja literatury*, przeł. B. Kowalik, W. Krajka, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 2.
- Osmańczyk Edmund J., *Publicystyka w kraju budującym socjalizm*, Czytelnik, Warszawa 1952.
- Searl John R., *Status logiczny wypowiedzi fikcyjnej*, przeł. H. Buczyńska-Garewicz, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 2.
- Skrzela Władysław, *Wczoraj i dziś pewnej spółdzielni*, „Trybuna Ludu” 27.11.1951.
- Słomkowska Alina, *Prasa w PRL. Szkice historyczne*, Warszawa 1980.
- Stopiński Stanisław, *Nie pokonaliśmy jeszcze wszystkich trudności*, „Trybuna Ludu” 15.08.1953.
- Szulczewski Michał, *Publicystyka i współczesność*, Warszawa 1969.

- Walton Kendall L., *Uznanie fikcji: zawieszenie niewiary czy udawanie wiary*, przeł. P. Mróz, w: *Estetyka w świecie*, wybór M. Gołaszewska, t. 2, Wydawnictwo UJ, Kraków 1984.
- Wilk Hubert, *Propaganda współzawodnictwa pracy w Polsce w latach 1945–1956*, w: *Robotnicy przemysłowi w realiach PRL*, red. G. Miernik, S. Piątkowski, Radomskie Towarzystwo Naukowe, Radom 2005.
- Wysłouch Seweryna, Przymuszała Beata (red.), *Ruchome granice literatury: w kręgu teorii kulturowej*, PWN, Warszawa 2009.
- Zielińska Stanisława, *Trzeba widzieć również i osiągnięcia*, „Trybuna Ludu” 9.01.1952.

Marek Hłasko and „Trybuna Ludu”

The article analyzes 4 texts – mini-articles – which Marek Hłasko wrote for “Trybuna Ludu” (en. “People’s Tribune”), the most popular post-war Polish daily newspaper, while working as a driver. The texts were presented against the background of similar reports from construction sites of Polish People’s Republic, written by workers from all over the country. In almost every issue of the newspaper, short contributions by amateur authors appeared, which often took the form of denunciations. An attempt was made to classify the field correspondences genologically, trying to establish their place in the history of Polish literature, determine their literary or journalistic quality. Various categories were applied to settle the dispute: individual style, the perspective of the sender and the recipient model, authorial intentions. Finally, an attempt was made to establish whether it is possible to speak of the individual, separate character of the texts created by Hłasko and his responsibility for the written content, and whether those short texts can be treated as his first literary attempts.

Keywords: Hłasko, journalism, genology, literary quality

Słowa kluczowe: Hłasko, dziennikarstwo, genologia, jakość literacka

Data przesłania tekstu: 11.04.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 9.08.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 3.09.2024

MARKA HŁASKI GRY Z POPKULTURĄ

TOMASZ KUNZ

Uniwersytet Jagielloński
Jagiellonian University
tomasz.kunz@uj.edu.pl
ORCID 0000-0003-0037-5470

Fenomen pisarstwa Marka Hłaski pełen jest jaskrawych wewnętrznych sprzeczności, które – z trudem poddając się uzgodnieniu – powodują polaryzację krytycznoliterackich sądów na temat jego twórczości. „Jedni mianują go cynikiem i obrazoburcą, drudzy – moralistą; jedni widzą w nim naśladowcę Dostojewskiego, inni – bezwstydnego grafomana, odpisującego od komercyjnych wyrobników literackich z Zachodu; dla jednych wreszcie jego czarny pesymizm będzie znamieniem autentycznej tragedii, dla innych – pozą kabotyńską¹. Nie sprzyja to poszukiwaniu dróg wyjścia z impasu, w jakim od dawna znajduje się krytyczna recepcja twórczości Hłaski, zadowolająca się często powtarzaniem obiegowych opinii lub zainteresowana raczej życiem niż literackim dorobkiem autora *Brudnych czynów*. Nieliczne próby mediacji między skrajnymi stanowiskami nie znajdują z reguły swojej kontynuacji.

Na początku lat 80. ubiegłego wieku Jerzy Jarzębski konstatował z żalem, że Hłasko nie ma „zbytniego szczęścia do krytyki”² i tę pesymistyczną diagnozę cztery dekady później należałoby chyba podtrzymać mimo okazałej bibliografii przedmiotowej, jaka od tamtego czasu narosła. Próby odświeżenia kanonicznych odczytań jego prozy w ostatnim czterdziestoleciu należą do rzadkości³. Autor *Następnego do rajy* uchodzi wciąż – zarówno w oczach

¹ J. Jarzębski, *Hłasko – retoryka grzechu i nawrócenia*, w: idem, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 323.

² Ibidem, s. 276. Justyna Sobolewska miała rację, pisząc przy okazji publikacji *Wilka*, że „pozostała po Hłasce tak naprawdę tylko [...] biograficzna legenda. Przez tyle lat nikt nie zaglądał do maszynopisów, a przecież powstawały kolejne książki o Hłasce. No właśnie, o nim, ale nie o jego książkach. Liczyły się jego romanse, zagadka śmierci. Listy miłosne Hłaski okazały się ważniejsze od jego opowiadań” (J. Sobolewska, *Głód i słuch*, „Polityka” 2015, nr 38, s. 80).

³ Nie ma tu miejsca na szczegółowe dowodzenie tej tezy, choć zdaję sobie sprawę, że jej proklamacyjny charakter może budzić nieufność. W recepcji twórczości Hłaski po roku

swoich apologetów, jak i krytyków – przede wszystkim za pisarza realistycznego. „A ściślej – za reprezentanta pewnego specyficznego gatunku realizmu literackiego: pisarza obdarzonego [...] słuchem na »rzeczywistość« – jej naturalną dramaturgię, język, szczególnie obyczajowy”³. Uważam, podobnie jak Piotr Bratkowski, którego słowa przywołałem, i jak cytowany wcześniej Jerzy Jarzębski, że traktowanie Hłaski jako twórcy zainteresowanego werystycznym odzwierciedlaniem w prozie obyczajowego konkretności i utrwalaniem realistycznych obrazów życia – najpierw w powojennej Polsce, a następnie w Izraelu i Stanach Zjednoczonych lat 60. ubiegłego wieku – jest nieporozumieniem, które obok legendy biograficznej zaważyło w największym stopniu na złej recepcji jego twórczości. Hłasko czytany według tego realistycznego klucza pozostaje przede wszystkim autorem *Pierwszego kroku w chmurach*, pisarzem, którego w podręcznikach historii polskiej literatury powojennej

1989 nie nastąpił jednak żaden zauważalny przełom i choć ukazało się kilka interesujących i ważnych pozycji książkowych, to dotyczyły one przede wszystkim biografii autora *Pierwszego kroku w chmurach*. Wymieńmy tu tylko trzy pozycje: Piotra Wasilewskiego *Śladami Marka Hłaski* (Kraków 1994), Barbary Stanisławczyk *Miłosne gry Marka Hłaski* (wyd. I Warszawa 1998) czy wreszcie Andrzeja Czyżewskiego *Piękny dwudziestolecie. Biografia Marka Hłaski* (wyd. I Warszawa 2000). Nie dokonały zwrotu w recepcji prozy Hłaski, bo nie z taką intencją były pisane – ani rzetelna, lecz objętościowo szczupła, popularyzatorska monografia autorstwa Jana Galanta (J. Galant, *Marek Hłasko*, Poznań 1996), ani oryginalna, eseistyczna praca Piotra Weisera poświęcona izraelskim opowiadaniom i powieściom Hłaski (P. Weiser, *Izrael Hłaski. „To nie ja wymyśliłem ten kraj...”*, Kraków 2015). Rekapitulację dotychczasowego stanu wiedzy na temat pisarstwa autora *Pięknych dwudziestolecia* i głównych nurtów jego recepcji przyniósł napisany przez Joannę Pyszny wstęp do edycji *Pierwszego kroku w chmurach* i *Następnego do raju* w serii Biblioteki Narodowej (J. Pyszny, *Wstęp*, w: M. Hłasko, *Pierwszy krok w chmurach. Następny do raju*, oprac. J. Pyszny, Wrocław 1999). Ciekawą propozycję nowego odczytania twórczości izraelskiej Hłaski jako jednoczesnego pastiszu powieści modernistycznej i literatury popularnej zaproponował Stanisław Wójtowicz w artykule *Pozory dramatyzmu. Sztuczność u Marka Hłaski* opublikowanym w tomie zbiorowym pt. *PRL – świat (nie)przedstawiony* (red. A. Czyżak, J. Galant, M. Jaworski, Poznań 2010, s. 67–76). Oryginalne pomysły Wójtowicza nie znalazły jednak rozwinięcia w postaci obszerniejszej analizy. Na uwagę zasługuje też bez wątpienia tom zbiorowy pt. *„Sto metrów asfaltu”*. *Warszawa Marka Hłaski* (red. A. Karpowicz et al, Warszawa 2016) poświęcony warszawskiemu kontekstom (głównie topograficznym) w twórczości autora *Cmentarzy*. Więcej informacji na temat artykułów krytycznych i prac naukowych poświęconych Hłasce publikowanych w ostatniej dekadzie XX wieku i pierwszej dekadzie XXI wieku można znaleźć w: K. Sowińska, *Recepcja Marka Hłaski po 1989 roku*, „Kwartalnik Opolski” 2010, nr 4.

⁴ P. Bratkowski, *Ameryka...*, „Literatura” 1984, nr 2, s. 59.

umieszcza się obok innych twórców „odwilżowych”, odkłamujących rzeczywistość zafałszowaną przez socrealistyczny schematyzm. Jest to o tyle ciekawe, że ów rzekomy realizm Hłaski kwestionowali z różnych pozycji i na podstawie różnych przesłanek w latach 80., które były dekadą renesansu popularności autora *Pięknych dwudziestoletnich* i czasem jego wzmożonej, najbardziej twórczej recepcji krytycznej⁵, zarówno zdeklarowani wielbiciele jego prozy, np. Piotr Bratkowski, jak i jej zagorzali krytycy, np. Stanisław Stabro. Z perspektywy czasu wydaje się, że najbardziej obiecujący, ale niepodjęty przez krytykę, trop interpretacyjny wytyczył wówczas w tekście zatytułowanym *Hłasko – retoryka grzechu i nawrócenia* Jarzębski, który nie zaliczał się do żadnego ze zwaśnionych krytycznoliterackich obozów. Tym właśnie tropem chciałbym podążać w swoich rozważaniach.

Główną tezę eseju Jarzębskiego jest przekonanie, że „proste kryteria »realizmu« nie przystają do oceny pisarstwa Hłaski”⁶, istotę jego twórczości stanowi bowiem poszukiwanie własnej, oryginalnej formy literackiej, a nie pragnienie możliwie wiernego odzwierciedlenia rzeczywistości. „Nie przypuszczam – pisał Jarzębski – aby siłę pisarstwa Hłaski można było wymierzyć, zestawiając je ze światem *in crudo*”⁷. Punkt odniesienia dla autora *Pięknych dwudziestoletnich* stanowiła od samego początku nie tyle rzeczywistość, ile jej literacko czy też – szerzej rzecz ujmując – artystycznie przetworzony obraz,

⁵ Przede wszystkim za sprawą pierwszego krajowego wydania przez PIW w 1983 roku ostatniej amerykańskiej powieści Hłaski *Palcie ryż każdego dnia*, a następnie jego opowiadań i powieści emigracyjnych, które znalazły się w opublikowanych w 1985 roku przez Czytelnika czterotomowych *Utworach wybranych*. W 1988 roku w wydawnictwie Alfa ukazała się ocenzone wersja *Pięknych dwudziestoletnich*, a rok później – pod jedną okładką – przez to samo wydawnictwo zostały opublikowane pierwsze oficjalne krajowe edycje powieści *Sowa, córka piekarza* oraz opowiadania *Nawrócony w Jaffie*. W pierwszej połowie lat 80. ukazały się także pionierskie krytyczne opracowania twórczości autora *Brudnych czynów*: monografia Bogdana Rudnickiego *Marek Hłasko* (1983) w PIW-owskiej serii „Współczesne portrety pisarzy polskich”, będąca w owym czasie sensacją wydawniczą, oraz broszurowa *Legenda i twórczość Marka Hłaski* (1985) autorstwa Stanisława Stabry w popularnej serii „Nauka dla wszystkich” Wydawnictwa Ossolineum. Lata 1983–1985 były bez wątpienia najciekawszym i najbardziej obiecującym okresem drugiej, pośmiertnej fazy recepcji twórczości Hłaski. Wiele pomysłów i tropów interpretacyjnych zawartych w książce Rudnickiego zasługiwało bez wątpienia na rozwinięcie i kontynuację, równie wiele wątków z opracowania Stabry mogło i powinno być stać się przedmiotem krytycznej polemiki. Nie pora dociekać tu, dlaczego tak się nie stało.

⁶ J. Jarzębski, *Hłasko...*, op. cit., s. 281.

⁷ Ibidem.

w którym zasadniczą rolę odgrywała retoryczna skuteczność, obliczona na nawiązanie silnej emocjonalnej więzi z odbiorcą. To wobec tego obrazu sytuował Hłasko swoją prozę, mimo że w potocznej opinii uchodził zwykle za realistę naturzszczyka czulego na mowę ulicy, obyczajowy konkret i rodzajowy szczegół. W istocie jednak zdawał sobie sprawę, choć zapewne w sposób nie do końca uświadomiony, że „»prawda« literatury rodzi się nie pomiędzy rzeczywistością a tekstem, lecz niejako pomiędzy tekstami (konwencjami)”⁸.

Chętnie korzystał z gotowych wzorców fabularnych i kompozycyjnych, choć w pierwszym okresie swojej twórczości czynił to jeszcze często w niezbyt wyrafinowany sposób, dokonując dość mechanicznego odwrócenia czy też przekształcenia socrealistycznego schematu. Sporo prawdy kryje się w zarzutach formułowanych m.in. przez przywołanego wcześniej Stabre, który nazywał Hłaskę „socrealistą a rebours”⁹, wskazując na uzależnienie nie tylko wielu opowiadań z *Pierwszego kroku w chmurach*, ale także późniejszych utworów, takich jak *Ósmy dzień tygodnia czy Następny do rajy* od „socrealistycznej doktryny”, której obowiązujące optymistyczne tezy młody pisarz obracał w ich posępne przeciwieństwo¹⁰. Jarzębski twierdził jednak, że Hłasko wyciągnął zupełnie inną lekcję z lektury socrealistycznych produkcyjniaków: „Socrealizm nauczył go jednej rzeczy – że literatura nie jest po to, by mówić prawdę o rzeczywistości bądź przynajmniej z trudem, mozolnie ku niej się przedzierać, ale po to, by tę rzeczywistość lepić na własną modłę, przy użyciu swoistej, czysto wewnętrznej, konwencjonalnej logiki i konstrukcyjnych

⁸ Ibidem, s. 290. Stanisław Wójtowicz zauważa jednak, że międzytekstowe odniesienia u Hłaski „umiejscowione są niejako wewnątrz konwencji »realistycznej«,” co sprawia, że pisarz „nigdy nie przechodzi jednoznacznie na stronę groteski czy radykalnej tekstualności” (S. Wójtowicz, *Pozory...*, op. cit., s. 69). Rama konstrukcyjna jego prozy pozostaje realistyczna, dzięki czemu „intertekstualność nie powoduje [...] dezintegracji formy powieściowej, a przede wszystkim dezintegracji samej opowieści” (ibidem).

⁹ S. Stabro, *Legenda i twórczość Marka Hłaski*, Wrocław 1985, s. 23.

¹⁰ O *Ósmym dniu tygodnia* Stabro pisze, że był „typowym przykładem tendencyjnej literatury z tezą, tak dobrze znanej w latach pięćdziesiątych. Hłasko, posługując się tym mechanizmem [...] odwrócił tylko o 180 stopni jedną z obowiązujących optymistycznych tez tej estetyki” (ibidem, s. 49). Sam pisarz zresztą w *Pięknych dwudziestoletnich* z właściwą dla tej książki ironiczną przekorą wskazywał na socrealistyczne źródła swojej prozy, wspominając: „W tym czasie przepisałem książkę Rybakowa pod tytułem *Kierowcy*, podpisałem ją moim nazwiskiem i zaniósłem do Związku Literatów” (M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, Warszawa 1988, s. 23). Chodziło o niewydaną za życia Hłaski powieść zatytułowaną *Sonata marymoncka*.

prawideł¹¹. Stabro zlekceważył tę szczególną właściwość pisarstwa Hłaski, która wyróżniała je na tle ówczesnej polskiej prozy i której źródła okazywały się – jak na owe czasy – nie tak znów oczywiste. A tkwiły one przede wszystkim w kinie popularnym i literaturze brukowej oraz wykorzystywanych przez nie strategiach językowych, fabularnych i kompozycyjnych. To one odpowiadały za rzucający się dziś tak wyraźnie w oczy rozdźwięk między realistycznym, surowym tworzywem fabularnym wczesnej prozy autora *Cmentarzy* a sposobami jego literackiego przedstawienia, których podstawowym celem było stworzenie efektownej kreacji literackiej, „świata imitującego rzeczywistość zewnętrzną, lecz jednocześnie funkcjonalizującego ją literacko¹². Rozdźwięk ten dobrze oddawała słynna oksymoroniczna formuła Hłaski – „prawdziwe zmyślenie” – starająca się uzgodnić niemożliwe do pogodzenia w modelu tradycyjnej prozy realistycznej dążenie do ukazywania nieupiększonej, „nagiej prawdy” z retorycznie przestyliżowaną – zwłaszcza na poziomie dialogów postaci – kreacją świata przedstawionego, w ramach której mowa miała nie tyle przylegać do rzeczywistości, ile stanowić pewien wyrazisty gest językowy nobilitujący mówiącego poprzez swoją zgrabność, efektowność, cwaniacki fason. „Szablony tego poniekąd »rytualnego« języka – zauważał Jarzębski – pochodzą z kina, z brukowej powieści, z gazety”, a bohaterowie Hłaski używają mowy przede wszystkim „do modelowania ludzi, samych siebie; z pomocą językowych gestów wchodzą w role – heroiczne lub sentymentalne, sakralizują rzeczywistość, która nie dorasta do ich marzeń¹³. Zadaniem literatury miało być zatem uwznioślenie pospolitej rzeczywistości, wprowadzenie do niej elementów zdolnych nadać opisywanym w prozie losom ludzkim przynajmniej pozory wzniosłości i tragizmu.

Rozejście się dróg języka i rzeczywistości sprawia jednak, że retoryczne tyrady bohaterów Hłaski, w których balansują oni z reguły w sposób dość karkołomny między knajackim cynizmem a uczuciowym patosem¹⁴, trafiają w pustkę, a istotą przeżywanego przez nich dramatu staje się *de facto*

¹¹ J. Jarzębski, *Hłasko...*, op. cit., s. 280.

¹² P. Bratkowski, *Ameryka...*, op. cit., s. 59.

¹³ J. Jarzębski, *Hłasko...*, op. cit., s. 293–294.

¹⁴ Kobieta u Hłaski jest na przemian „dziwką” albo „świętą” (to zresztą dwa mizoginiistyczne, komplementarne stereotypy kobiecości (zob. D.D. Gilmore, *Mizoginia, czyli męska choroba*, przeł. J. Margański, Kraków 2003)), a idealizowana męska przyjaźń opiera się zwykle na relacji przemocowej, opisywanej z wystudiowaną, chłodną manierą.

niemożność jego wypowiedzenia, brak języka, za pomocą którego mogliby dać bezpośredni wyraz swoim doświadczeniom oraz opisać otaczający ich świat. Nie tylko bowiem, zdaniem Hłaski, zużyły się tradycyjne formy literackiej ekspresji właściwe dla prozy wysokoartystycznej, ale coś złego przytrafiło się także samej rzeczywistości, która – jak utrzymywał pisarz – z jednej strony stała się tandetna (w wymiarze codziennym, w społecznej mikroskali), a z drugiej – nierzeczywista i nieprzedstawialna (w wymiarze historycznym, w społecznej makroskali), nie mieszcząc się w porządku ludzkiego doświadczenia, a tym samym nie znajdując dla siebie wiarygodnej formy wyrazu. Szczególnie widoczne stawało się to w przypadku twórczości emigracyjnej pisanej przez przybyszów zza żelaznej kurtyny. „Absolutna bezradność pisarzy piszących o totalizmie polega na tym, iż prawd przez nich napisanych nikt nie jest w stanie przyjąć” – stwierdzał Hłasko w *Pięknych dwudziestoltnich*¹⁵.

Bohaterowie Hłaski, nie znajdując własnego języka, skazani są na nieustanne kopiowanie i naśladowanie. Mówią nie swoimi słowami, stylizowanymi głosami i cierpią z powodu nieautentyczności, choć nie rozumieją w pełni faktycznych przyczyn swojego cierpienia, które – nieuświadomione – tym skuteczniej popycha ich na skraj desperacji. Ich autentyczne dramaty, kiedy tylko usiłują o nich opowiedzieć, zamieniają się w banał i szmirę, i to niezależnie od tego, czy opowiadając o nich, starają się naśladować Kena Mayarda czy Mikołaja Stawrogina. Ta druga możliwość także natychmiast przeradza się w żalną parodię. W tandetnej rzeczywistości – twierdzi Hłasko – nie ma bowiem miejsca na wielkie gesty i tragicznych bohaterów. W manierycznym, sentymentalnym stylu mówi o tym Grzegorz w *Ósmym dniu tygodnia*:

To wiek dwudziesty, Agnieszka: Izolda mieszka w burdelu, a Tristan pije z su terenami na rogu. Ludzie mają dziś mało czasu na wielkie uczucia; zrywają się rano, chłepczą swoje zupki w barach mlecznych, tłoczą się w tramwajach, kupują

¹⁵ M. Hłasko, *Piękni dwudziestoltni*, op. cit, s. 122. „Nie stworzymy [...] nigdy literatury tragicznej – pisał Hłasko – gdyż nikt i nigdy nie uwierzy nam w to, co przeszliśmy. Doświadczenie jest nieprzekazywalne; ludzi Paryża czy też ludzi Mediolanu marzących o komunizmie moglibyśmy przekonać o nędzy tego przedsięwzięcia tylko wtedy, gdyby na ulicach Paryża czy Mediolanu pojawiły się sowieckie czołgi” (ibidem, 131). Jedynym wyjściem okazuje się zatem groteska i ironia: „możemy śmiać się z własnej niemocy” (ibidem, 131). Uciekamy „w świat groteski i śmiechu”, kierując się „niewiarą w to, czego było się świadkiem i niewiarą w to, iż inni ludzie będą w stanie dać wiarę naszemu życiu” (ibidem, 132).

w domach towarowych tandetne meble na raty, klóć się z konduktorami o pięć groszy i tak dalej¹⁶.

Sytuacja ulegnie zmianie dopiero wówczas, gdy bohaterowie Hłaski zyskają świadomość własnej językowej nieautentyczności, wykorzystując ją następnie – jak to ma miejsce choćby w *Drugim zabiciu psa* czy w *Sowie, córce piekarza* – do teatralizowania własnego życia, oraz gdy – jak w *Pięknych dwudziestoletnich* – bohaterem literackim i podmiotem językowej autokreacyjnej gry uczyni Hłasko samego siebie. To właśnie w *Pięknych dwudziestoletnich* pisarz po raz pierwszy w sposób tak jawny i ostentacyjny wskaże na źródła swojej twórczości, odwołując się do sprawdzonych schematów zachodniej popkultury i czerpiąc pełnymi garściami z jej zasobów, „obejmujących zarówno dialogi kreskówkowych postaci, jak i rozmowy filmowych gangsterów”¹⁷. W *Pięknych dwudziestoletnich* Hłasko nie tyle opowiada o swoim życiu w Polsce i na emigracji, ile odsłania reguły swojej pisarskiej strategii, co czyni z tej książki przede wszystkim utwór o charakterze metaliterackim i autotematycznym (literaturę o literaturze, opowieść o zasadach tworzenia opowieści). Rzekomą autobiografię przekształca w opowieść o sposobach literackiej autokreacji, ekstrapolując na swoje wczesne, pisane jeszcze w Polsce utwory samoświadomość twórczą, którą zyskał dopiero podczas pobytu na emigracji, gdzie zetknął się z zachodnim przemysłem kulturowym i popkulturą w jej masowym, komercyjnym wydaniu.

Tym, co wyróżnia *Pięknych dwudziestoletnich* – oprócz tego, że bohaterem utworu uczynił Hłasko samego siebie – jest także nieobecna we wcześniejszych utworach – a w każdym razie nieobecna na taką skalę – (auto)ironia. Pisarz po raz pierwszy naprawdę bawi się przywoływanymi przez siebie konwencjami, choć jednocześnie ulega ich zniewalającemu czarowi. Opowiedziana w książce anegdota o wymianie w warszawskim antykwariacie na Chłodnej dzieł zebranych Stefana Żeromskiego na zbiór zeszytów z opowiadaniem o Lordzie Listerze ma oczywiście znaczenie symboliczne i służy zbudowaniu swoistej mitologii własnej twórczości – dopełniającej mitologię biografii – poprzez

¹⁶ M. Hłasko, *Ósmy dzień tygodnia*, w: idem, *Utwory wybrane*, t. 2, wstęp L. Kurpiewski, wybór M. Komar, L. Kurpiewski, Warszawa 1985, s. 24.

¹⁷ K. Mulet, *Retoryka popkultury w „Pięknym dwudziestoletnich” Marka Hłaski*, w: *Języki (pop)kultury w literaturze, mediach i filmie*, red. M. Kocot, K. Szafraniec, Łódź 2025, s. 89.

provokacyjne wskazanie zarówno odrzuconego, jak i wybranego artystycznego wzorca.

Ten autobiograficzny czy też autokreacyjny zwrot w twórczości autora *Brudnych czynów* okazuje się istotny także dlatego, że Hłasko staje się bezpośrednim uczestnikiem podjętej przez siebie literackiej gry z popkulturowymi konwencjami: występuje odtąd nie tylko w roli jej pomysłodawcy i reżysera, ale także bohatera. Jeśli jednak „ulepiony podług trzeciorzędnych literackich wzorów mitologiczny autoportret autora”¹⁸ okazuje się w jakimś stopniu poruszający, to nie ze względu na swoją popkulturową kolażową naturę, ale z uwagi na rażący dysonans, jaki zachodzi między lekkim, iskrzącym się bon motami, miejscami naprawdę zabawnym i błyskotliwym stylem narracji (pełnej notabene charakterystycznej dla literatury pulpowej błędów językowych i niechlujności stylistycznej) a faktycznym położeniem, w jakim po opuszczeniu kraju znalazł się Hłasko jako twórca i jako człowiek. W *Pięknych dwudziestoletnich* pisarz po raz pierwszy tak jednoznacznie obsadza samego siebie w roli losera, ulubionego bohatera swojej prozy, choć czyni to z ironią i przymrużeniem oka, przywołując jako najbliższy obiekt identyfikacji bohatera Disneyowskich kreskówek: psa Goofy’ego. Z podobną autostylizacją mamy do czynienia w *Listach z Ameryki*, które uznać można za swoistą kontynuację *Pięknych dwudziestoletnich*¹⁹. W tym przypadku efekt okazuje się jeszcze silniejszy ze względu na kontrast między zabawnym stylem opowieści a galerią postaci, które należą – podobnie jak sam autor, opisujący swój pobyt w Centralnym Więzieniu w Los Angeles oraz pracę w magazynie z komiksami – do kategorii życiowych nieudaczników, ludzi skrachowanych, nieustannie poniżanych i upokarzanych. Hłasko, jak zauważa Roman Koropeczkyj, w konwencji satyrycznego obrazka rodzajowego pokazuje – znany nam już z jego wcześniejszej, krajowej twórczości – „rozdźwięk między marzeniami a rzeczywistością”²⁰, podtrzymywany tym razem nie przez zakłamany język partyjnej propagandy i fałsz socrealistycznej sztuki, ale przez zachodnią popkulturę i amerykański przemysł rozrywkowy.

¹⁸ J. Jarzębski, ibidem, s. 322. O „mityzacji” jako strategii autokreacyjnej w *Pięknych dwudziestoletnich* zob. P. Potasińska, *Kult, mit i kompleks. Figury autokreacji w twórczości Leopolda Tyrmanda, Marka Hłaski i Tadeusza Konwickiego*, Warszawa 2015, s. 85–101.

¹⁹ Zob. T. Stankiewicz-Podhorecka, *Listy Marka Hłaski*, Warszawa 1994, s. 35.

²⁰ R. Koropeczkyj, *Marka Hłaski „Listy z Ameryki”*, przeł. T. Kunz, w: *Życie w przekładzie*, red. H. Stephan, Kraków 2001, s. 160.

Autor *Listów z Ameryki* był bez wątpienia pierwszym polskim pisarzem, który w tak istotnym stopniu korzystał z popkulturowych motywów, obrazów i schematów fabularnych. Dlaczego zatem nie stał się pierwszym polskim pisarzem postmodernistycznym *avant la lettre*²¹, choć po wyjeździe z Polski miał chyba taką szansę? Otóż na przeszkodzie stanął, jak sądzę, brak konsekwencji w utrzymywaniu dystansu wobec intertekstualnych zapożyczeń, nostalgia za utraconym światem niewzruszonych wartości, prostych prawd, czytelnych hierarchii i autentycznego języka. Pierwszoosobowy narrator *Drugiego zabicia psa* balansuje między pozbawioną jakichkolwiek oznak stylistycznego dystansu *self-pity* i melodramatyczną uczuciowością, gdy leżąc obok swojej amerykańskiej kochanki, monologuje w duchu:

Powiniem jej powiedzieć [...], że moje doświadczenie życiowe nie pasuje do żadnego innego; i że nigdy w życiu na nic mi się nie przyda, tak jak i ja sam na nic nie przydam się nikomu; i że nigdy nie uda mi się uczynić czegoś dobrego i wartościowego dla innych ludzi, bo nikt mi nigdy nie uwierzy w to, co miałbym do powiedzenia. I to by była prawda. Ale nie powiedziałem nic. Leżałem obok niej i ciepło jej ciała ogarniało mnie i usypiało; i to było to, o czym chciałem teraz jedynie myśleć i co chciałem czuć²².

We fragmencie tym, podobnie jak w wielu innych zbliżonych do niego fragmentach, które bez trudu możemy odnaleźć w twórczości Hłaski, nie sposób doszukać się elementów pastiszu. Napuszona sztuczność tego monologu nie jest intertekstualnym efektem wynikającym ze świadomego naśladowania melodramatycznych szablonów językowych, ale próbą wyrażenia własnej intymnej prawdy za pomocą niewłasnego języka, wobec którego narrator nie potrafi się zdystansować.

Hłasko nie chciał się wyrzec ani tęsknoty za tragizmem, ani wiary w istnienie rzeczywistości, do której kluczem byłby pozbawiony sztuczności język, a nie znajdując takiego języka, popadał w patetyczne jeremiady i zastęgał w nie mniej patetycznych gestach. Jego ironia podszyta była zbyt wielką

²¹ Innego zdania jest Wójtowicz, który podsumowując swoją analizę pastiszowych re-deskrypcji dyskursu literatury modernistycznej i literatury popularnej w późnej twórczości autora *Brudnych czynów*, stwierdza, że „Marek Hłasko to jeden z naszych najlepszych pisarzy postmodernistycznych” (S. Wójtowicz, *Pozory dramatyzmu...*, op. cit., s. 76).

²² M. Hłasko, *Drugie zabicie psa*, w: idem, *Utwory wybrane*, t. 3, wstęp L. Kurpiewski, wybór M. Komar, L. Kurpiewski, Warszawa 1985, s. 565–566.

dozą rozżalenia i resentymentu zawiedzionego i naiwnego w swoim rozczarowaniu idealisty. Nie zamierzał także wyrzekać się pretensji do owej głębszej formy realizmu, opierającej się na zgodności literackiej reprezentacji z ukrytą – społeczną, historyczną czy psychologiczną – prawdą o opisywanej rzeczywistości, która z fikcyjnych, często psychologicznie oraz kompozycyjnie niewiarygodnych elementów tworzyłaby nie tylko lokalną czy osobistą, ale także uniwersalną prawdę, znajdującą zarazem ostateczną porękę w „prywatnym doświadczeniu”, mającym dla Hłaski status niekwestionowanej, ale też artystycznie nieprzekazywalnej prawdy.

Jan Tomkowski w tekście zatytułowanym *Marek Hłasko jako bajkopisarz* przedstawiał Hłaskę jako autora „popsutych” bajek. „Każda z bajek opowiedzianych przez Marka Hłaskę – pisał – jest bajką niemożliwą, a mówiąc dokładniej popsutą (jak psują się nakręcane samochodziki, pluszowe misie i konie na biegunach)”²³. Tomkowski, o ile dobrze go rozumiem, zdaje się twierdzić, że autor *Pięknych dwudziestoletnich* wykorzystywał w swoich utworach konwencję bajkową (czy może raczej baśniową), by za jej pomocą opowiedzieć o otaczającym świecie w sposób atrakcyjny i zajmujący – zawsze bowiem chodziło przede wszystkim o retoryczne uwiedzenie czytelnika lub chociażby nawiązanie z nim silnej, emocjonalnej więzi. Bajki opowiadane przez Hłaskę były jednak okrutne i cyniczne, a ich puenty mało budujące. Brutalna rzeczywistość bezlitośnie weryfikowała bajkowe fabularne schematy i naiwne marzenia (np. o czystej, romantycznej miłości). „Tematem nowel takich, jak *Pierwszy krok w chmurach*, *Śliczna dziewczyna*, *Amor nie przyszedł dziś wieczorem*, nawet krótkiej powieści *Ósmy dzień tygodnia* nie jest miłość, lecz bajka o miłości” – stwierdzał krytyk²⁴. To słuszna uwaga, potwierdzająca tezę Jarzębskiego, że w swojej prozie Hłasko naśladuje nie tyle rzeczywistość, ile sposoby opowiadania o rzeczywistości. Problem jednak w tym, że zamiast pokazywać niewydolność tradycyjnych form przedstawiania za pomocą narzędzi i technik czysto literackich (groteski, parodii, pastiszu, *mimesis* krytycznej), Hłasko próbował dokonać kompromitacji czy też, jak powiedzieliby formalści rosyjscy, dekanonizacji tych form, konfrontując naśladowaną przez siebie konwencję – bajki, baśni, mitu, popkulturowej

²³ J. Tomkowski, *Marek Hłasko jako bajkopisarz*, w: *Sporne postacie polskiej literatury współczesnej. Następne pokolenie*, red. A. Brodzka, L. Burska, Warszawa 1995, s. 16.

²⁴ *Ibidem*, s. 10.

opowieści heroicznej – z rzeczywistością. Wypróbowywał dostępne wzorce narracyjne nie po to zatem, by je zdekonstruować albo odnowić, ale po to, żeby skonstatować ich niezgodność z tym, co przynosiło życie. W rezultacie dowiadujemy się, że rzeczywistość nie dorasta do naszych wyobrażeń na jej temat, że brutalnie obnaża „piękne wmówienia” i wczorajszych idealistów przemienia w cyników i nihilistów, co nie jest wnioskiem szczególnie oryginalnym. „Przeznaczeniem świata jest [...] zniszczenie ulotnej materii bajkowej”²⁵. „Psuństwo należy [...] do naturalnego porządku świata, być może stanowi nawet jego istotę”²⁶. Takie morały, wysnute z lektury Hłaskowych antybaśni, potwierdzałyby tezę o sentymentalnym charakterze jego utworów, które w stan oskarżenia stawiają nie tyle formę literacką, ile świat odzierający nas z marzeń i pozbawiający niewinności. Hłasko byłby w takim ujęciu zawiedzionym idealistą lamentującym nad utratą ideałów i upadkiem wartości, tęskniącym za ponownym „zaczarowaniem” świata. Byłby twórcą rozdartym między autentyczną fascynacją popkulturowymi mechanizmami tworzenia takich zaczarowanych, fikcyjnych światów i wewnętrzną potrzebą demaskowania fałszu oraz tandetności tych mechanizmów, motywowaną jednak nie estetycznie, tj. niechęcią do literackiej tandety i artystycznej szmiry – te bowiem niezmiennie budziły jego fascynację – ale etycznie, tj. pełną goryczy dziecięcą niezgodą na świat, który nie spełnia naszych oczekiwań.

Przyczyny, dla których Hłasko nie stał się w latach 60. pierwszym polskim pisarzem postmodernistycznym, widać wyraźniej, kiedy zestawia się *Pięknych dwudziestoletnich* z napisaną blisko czterdzieści lat później quasi-autobiografią Janusza Głowackiego *Z głowy*. Nie ma tu miejsca na rozwijanie tego wątku, ale szczegółowa porównawcza lektura obu tekstów z pewnością mogłaby stać się tematem osobnych rozważań. Wspomnę więc tylko, że właśnie *Z głowy*, pozbawione całkowicie artystycznie zgubnego tonu resentymetu, realizuje – ponieważ i w pastiszowej formie – szansę, przed którą stanął Hłasko, pisząc *Pięknych dwudziestoletnich*. Głowacki dokonuje swoistego przepisania utworu swojego poprzednika, z pełną swobodą korzystając z możliwości, jakie po doświadczeniu literackiego i filmowego postmodernizmu oferuje popkultura, zachęcająca do nieobciążonej „wzniosłymi tęsknotami” swobodnej gry literackimi konwencjami. Jako pisarz, który w odróżnieniu od Hłaski odniósł

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

w Ameryce sukces literacki, używając umiejętnie i z artystycznym wyczuciem klasycznych fabuł i tworząc ich współczesne, popularne, lecz niepozbawione intelektualnych ambicji wersje, może sobie na taki luksus pozwolić. Za wykreowanym przez niego wizerunkiem nie skrywa się bowiem znękana twarz zawiedzionego i rozgoryczonego twórcy. Głowacki wie doskonale, że „parodia i groteska nie dopuszczają do głosu uczucia”²⁷. Na taki dystans, wynikający także ze zdrowego sceptycyzmu wobec wygórowanych roszczeń literatury do ukazywania wewnętrznej „autorskiej prawdy”, nie stać było jeszcze Hłaski, choć zbliżył się do niego w *Pięknych dwudziestoletnich* i w *Listach z Ameryki*.

Fredric Jameson, analizując różnicę między parodią jako formą typową dla kultury nowoczesnej a pastiszem jako formą charakterystyczną dla kultury postmodernistycznej, pisał, że parodystycznym stylizacjom przyświecało wciąż jeszcze przekonanie (lub choćby tylko nadzieja), iż obok niewłasnego, zapożyczonego języka, którego sztuczność eksponuje się i obnaża, istnieje gdzieś – ukryty, ale osiągalny za cenę twórczego wysiłku – język autentyczny, pozwalający mówić we własnym imieniu i wypowiadać własną prawdę o rzeczywistości. Parodia miała zatem swój wyobrażony punkt odniesienia poza parodiowanym światem sztucznych konwencji i fałszywych wartości. Tymczasem pastisz, tak charakterystyczny dla ponowoczesnej popkultury, byłby już formą całkowicie deziluzyjną, pozbawioną wiary w istnienie jakiegokolwiek zewnątrz, wolną od wszelkiej nostalgii manifestacją czystej gry, połączoną z pogodną akceptacją utraty możliwości indywidualnego wyrazu oraz rozejścia się świata słów i świata rzeczy²⁸. *Piękni dwudziestoletni* i *Listy z Ameryki* należałyby wciąż jeszcze do porządku późnomodernistycznej parodii. *Z głowy* należałoby już do porządku postmodernistycznego pastiszu.

„Goofy stał się dla mnie obok Mikołaja Stawrogina ulubioną postacią”²⁹ – pisał Hłasko w *Pięknych dwudziestoletnich*. I taka jest właśnie skala rozpiętości artystycznych konwencji oraz wewnętrznych sprzeczności tej prozy, z którą autor *Brudnych czynów* nie potrafił sobie poradzić. Podjął jednak jako pierwszy w polskiej literaturze próbę ich przewyciężenia, sięgając w tym celu

²⁷ J. Głowacki, *Z głowy*, Warszawa 2018, s. 286.

²⁸ F. Jameson, *Postmodernizm albo kulturowa logika późnego kapitalizmu*, przeł. K. Malita, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1988, nr 4, s. 73. Zob. też F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czapliński, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór, oprac. i przedm. R. Nycz, Kraków 1997, s. 193–197.

²⁹ M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, op. cit., s. 63.

po schematy i konwencje zaczerpnięte z kultury popularnej. Artystyczne i intelektualne konsekwencje tej decyzji czekają wciąż jeszcze na rzetelną i nieuprzedzoną analizę³⁰.

Bibliografia

- Bratkowski Piotr, *Ameryka...*, „Literatura” 1984, nr 2.
- Czyżewski Andrzej, *Piękny dwudziestolecie. Biografia Marka Hłaski*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000.
- Galant Jan, *Marek Hłasko*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1996.
- Gilmore David D., *Mizoginia, czyli męska choroba*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.
- Głowacki Janusz, *Z głowy*, W.A.B., Warszawa 2018.
- Jameson Fredric, *Postmodernizm albo kulturowa logika późnego kapitalizmu*, przeł. K. Malita, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1988, nr 4.
- Jameson Fredric, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czaplński, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór, oprac. i przedm. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997.
- Hłasko Marek, *Drugie zabicie psa*, w: idem, *Utwory wybrane*, t. 3, wstęp L. Kurpiewski, wybór M. Komar, L. Kurpiewski, Czytelnik, Warszawa 1985.
- Hłasko Marek, *Ósmy dzień tygodnia*, w: idem, *Utwory wybrane*, t. 2, wstęp L. Kurpiewski, wybór M. Komar, L. Kurpiewski, Czytelnik, Warszawa 1985.
- Hłasko Marek, *Piękni dwudziestolecie*, Alfa, Warszawa 1988.
- Jarzębski Jerzy, *Hłasko – retoryka grzechu i nawrócenia*, w: idem, *Powieść jako autokreacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.
- Karpowicz Agnieszka, Kubkowski Piotr, Pessel Włodzimierz K., Piotrowski Igor (red.), *Sto metrów asfaltu*. Warszawa Marka Hłaski, Lampa i Iskra Boża (UW), Warszawa 2016.
- Koropecy Roman, *Marka Hłaski „Listy z Ameryki”*, przeł. T. Kunz, w: *Życie w przekładzie*, red. H. Stephan, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.

³⁰ Raz jeszcze zacytujmy Wójtowicza, który wskazuje przenikliwość, że „późna twórczość Hłaski [...] to hybrydyczny pastisz powieści modernistycznej i literatury popularnej” (S. Wójtowicz, *Pozory dramatyzmu...*, op. cit., s. 69). Hłasko, który upiera się przy przekonaniu, „że musi istnieć jakaś druga płaszczyzna, na której rzeczywistość znajduje uzasadnienie” (ibidem, s. 72), stwierdzając klęskę modernistycznych technik przedstawiania, sięga po schematy i konwencje popkulturowe, które mają pomóc w ponownym zaczarowaniu świata, zamiast tego jednak obnażają sztuczność naszych zachowań językowych. „Hłasko wyraźnie rozkoszuje się [...] sztucznością kultury popularnej, smakuje jej schematy, bada stylistyczne niuansy, a równocześnie pokazuje, jak kicz literatury popularnej bliski jest kiczowi modernizmu” (ibidem, s. 74). Nie potrafiąc jednak pogodzić się z epistemologicznymi konsekwencjami swojego odkrycia, nieustannie podejmuje „próby przebicia się przez powierzchnię kultury na tamtą stronę dyskursu” (ibidem, s. 70) ku prawdzie jednostkowego doświadczenia, a tracąc dystans do parodiowanych przez siebie języków, popada w mimowolną autoparodię.

- Mulet Katarzyna, *Retoryka popkultury w „Pięknych dwudziestoletnich” Marka Hłaski, w: Języki (pop)kultury w literaturze, mediach i filmie*, red. M. Kocot, K. Szafranec, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2025.
- Potaśńska Paulina, *Kult, mit i kompleks. Figury autokreacji w twórczości Leopolda Tyrmanda, Marka Hłaski i Tadeusza Konwickiego*, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 2015.
- Pyszny Joanna, *Wstęp*, w: M. Hłasko, *Pierwszy krok w chmurach. Następny do raj*, oprac. J. Pyszny, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1999.
- Rudnicki Bogdan, *Marek Hłasko*, PIW, Warszawa 1983.
- Sobolewska Justyna, *Głód i słuch*, „Polityka” 2015, nr 38.
- Sowińska Kamila, *Recepcja Marka Hłaski po 1989 roku*, „Kwartalnik Opolski” 2010, nr 4.
- Stabro Stanisław, *Legenda i twórczość Marka Hłaski*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1985.
- Stanisławczyk Barbara, *Miłosne gry Marka Hłaski*, Dom Wydawniczy Rebis, Warszawa 1998.
- Stankiewicz-Podhorecka Temida, *Listy Marka Hłaski*, Ypsilon, Warszawa 1994.
- Tomkowski Jan, *Marek Hłasko jako bajkopisarz*, w: *Sporne postacie polskiej literatury współczesnej. Następne pokolenie*, red. A. Brodzka, L. Burska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1995.
- Wasilewski Piotr, *Śladami Marka Hłaski*, Oficyna Wydawnicza Parol, Kraków 1994.
- Weiser Piotr, *Izrael Hłaski. „To nie ja wymyśliłem ten kraj...”*, Universitas, Kraków 2015.
- Wójtowicz Stanisław, *Pozory dramatyzmu. Sztuczność u Marka Hłaski*, w: *PRL – świat (nie) przedstawiony*, red. A. Czyżak, J. Galant, M. Jaworski, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2010.

Marek Hłasko's Games with Pop Culture

Marek Hłasko was the first Polish writer who so consciously and on such a large scale referred in his work to motifs, plot patterns and conventions taken from popular culture, primarily from cinema and cheap pulp fiction. These borrowings, which gained particular importance in his quasi-autobiographical works – *Piękni dwudziestoletni* (en. *Beautiful Twentysomethings*) and *Listy z Ameryki* (en. *Letters from America*) – could have made him the first Polish postmodernist writer. However, Hłasko lacked distance to the conventions he imitated in his stories and instead of using them to expose the artificiality of his characters' linguistic behaviors, he tried to use them to re-enchant the world or express the truth of his own inner experience, falling into the trap of sentimentalism often masked by ostentatious cynicism.

Keywords: Marek Hłasko, pop culture, intertextuality, stylization, postmodernity

Słowa kluczowe: Marek Hłasko, popkultura, intertekstualność, stylizacja, postmodernizm

Data przesłania tekstu: 5.05.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 19.07.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 31.07.2024

INDEKS SŁÓW ZAKAZANYCH – EMIGRACJA

BOGDAN RUDNICKI

bogdan.rudnicki.tn@gmail.com

„W życiu niektórych przychodzi dzień, kiedy trzeba wypowiedzieć wielkie Tak lub Nie. I widać od razu, kto Tak ma w sobie gotowe od dawna. Natychmiast potwierdza i pewnie zmierza ku wszelkim zaszczytom. Ten, kto odmówi, nie będzie żałował. Spytany znowu, odrzekłby to samo, choć za Nie, słuszne Nie, płaci całe życie”.

Konstandinos Kawafis¹

„Aferę wokół Hłaski”, rozpętanej po jego wyjeździe do Paryża, a zwłaszcza personalnej odpowiedzialności za jej przebieg najpewniej nie uda się już odszyfrować, a całkiem prawdopodobne gwałtowne „wypchnięcie” Hłaski z kraju z założeniem scenariusza, według którego potoczyły się dalej wydarzenia, pozostanie w sferze domysłów. Jednak snucie hipotez dotyczących decyzji o emigracji i tak polega na odnalezieniu konsekwentnych działań podmiotu, przeczących chaosowi podsycanemu opisami losów uprzedmiotowionego „zera moralnego, politycznego i umysłowego”. Dlatego dociekając motywacji Hłaski, nie odwołuję się do dokumentów, które mogłyby potwierdzać tezę o decyzji podjętej jeszcze przed wylotem, np. pozostawionych matce upoważnień do odbioru pieniędzy („Upoważnienie niniejsze wydaję matce z powodu mego wyjazdu za granicę; czasu trwania mego wyjazdu nie jestem w stanie ustalić”).

„Wybranie wolności” przez Hłaskę wywołało wściekłość niewspółmierną do reakcji na opuszczenie PRL-u przez kogokolwiek. I wcześniej, i później. Ale też nikt inny nie wyjechał jako idol młodego pokolenia (i nie tylko). Zabiegi propagandowe wykorzystywały dwa aksjomaty: Hłasko jest „zerem moralnym, politycznym i umysłowym” (ze względu na częstotliwość występowania

¹ K. Kawafis, *Che fece... il gran rifiuto*, przeł. Marta Kwaśnicka.

terminu wprowadźmy formę skróconą: *idiota*), ponieważ wyjechał; a wyjechał (i precyzyjnie: przypadkowo pozostał na Zachodzie), ponieważ jest idiotą („pozorne oczywistości (wiadomo, że... skąd oczywiście »wynika«, że...)”²).

Polemika z tymi argumentami przypomina udowadnianie niewinności, czyli zadanie niewykonalne. Niestety, trzeba je będzie pośrednio realizować, chcąc uzasadnić tezę, że Hłasko decyzję o emigracji podjął świadomie i – być może – już przed wylotem z Okęcia. Co wcale nie wyklucza tego, że inne ewentualności – z powrotem „syna marnotrawnego” włącznie – również wchodziły w rachubę. Były jednak zależne od rozwoju sytuacji.

Z drugiej strony, w zgodzie ze zdrowym rozsądkiem i przyjętym dość ryzykownie założeniem, że Hłasko kompletnym idiotą nie był, wydawało się więcej niż prawdopodobne, że podejmował decyzje świadomie. Także tę przełomową – nie tylko w życiu prywatnym. Oczywiście tego wniosku spowodowała po części, że takie głosy pozostały odosobnione³. Z kolei w komentarzach pozornie neutralnych zbyt dużą wagę przykładano do oficjalnych wypowiedzi pisarza, sugerujących „starania o powrót”, a niewątpliwie sprzecznych z czynami. Dochodziły do tego informacje z donosów i narzucanej narracji, która – już po wyjeździe Hłaski – robiła z niego idiotę od urodzenia. I powróciła w XXI w. – co **dzisiaj** najważniejsze – na zasadzie: „Szkodzę ci chwając cię obosiecznie lub broniąc przed oszczerstwami tak, że te oszczerstwa rozpowszechniam i eksponuję”⁴.

² M. Karwat, *O złośliwej dyskredytacji. Manipulowanie wizerunkiem przeciwnika*, Warszawa 2006, s. 164; „Gwałt logiczny przybiera tu prostą postać: nie jest tak, że X to jeden z X -ów, element zbioru o cechach X , lecz $X = X$ ” (ibidem, s. 166).

³ Takie przekonanie wyrażali np. Henryk Grynberg i Henryk Rozpędowski. „Nie wierzę w szczerść jego apeli o pomoc do Marii Dąbrowskiej i Antoniego Słonimskiego po opuszczeniu PRL. Myslę, że jego wołania o pomoc, że zabiegi w zagranicznych placówkach PRL o zgodę na powrót mogły być inscenizacją na użytek zewnętrzny i własny. Zewnętrzny – bo chciał podnieść zainteresowanie sobą i mieć świadków dramatu, własny – bo potrzebował psychicznego alibi. Wprawdzie jego wypowiedzi w tej sprawie były wyjątkowo skąpe i chyba celowo mgliste, pozwalały jednak wnioskować, iż możliwość pozostania na Zachodzie brał pod uwagę przed wejściem do samolotu w Warszawie. Więcej – że wyjazd na Zachód i emigrację traktował jako potrzebę i konieczność” (H. Rozpędowski, *Był chamsin*, Londyn 1994, s. 83).

⁴ M. Karwat, *O złośliwej...*; op. cit., s. 390; „Kryptokalumnia, zakamuflowane oszczerstwo, polega na powtórzeniu i wypukleniu informacji będącej pomówieniem lub oszczerstwem, w taki sposób, aby wystąpić nie w roli oszczercy (potwarcy), lecz rzetelnego, bezstronnego życzliwego wszystkim (a zwłaszcza ofierze) przekaziciela lub mimowolnego arbitra [...]. Kryptodenuncjacja to donos [...] wykonany w taki sposób, że jego faktyczny autor nie

Sytuacja, w której nie można (z przyzwoitą gwarancją rzetelności) wykorzystać źródeł pisanych, wywiadów czy urywków „autobiograficznych”, nie należy do najwygodniejszych. Ale ma też zaletę – przynajmniej nie trzeba dociekać, który fragment zasługuje na pełne zaufanie. Po prostu żaden. Nader skutecznie udało się zrealizować programowe hasło Hłaski „by nie zostało po mnie niczyje prawdziwe wspomnienie”. Przeważająca część niezliczonych wspomnień osób, które się z nim zetknęły, ma niewielką wartość faktograficzną. Z różnych przyczyn.

Niekiedy rozmówcy czy osoby snujące samodzielnie wspomnienia nie dzielą się całą wiedzą, jaką mogą (powinni) posiadać.

Dlaczego pominąłem to wszystko w *Życiu ideologicznym* i w *Życiu osobistym*, które przecież pisałem w Ameryce? Bo miałem powody do obaw. Wkrótce po mojej ucieczce paryska „Kultura” przedrukowała tajny okólnik partyjny, w którym wskazano kilku nowych uchodźców – między innymi Tyrmanda i mnie – jako dobrze zorientowanych w sytuacji w kraju, którzy mogą być szczególnie przydatni „wrogim ośrodkom” [...]. Są w niej [w biografii *Piękny dwudziestoletni* – przyp. B.R.] wątki, które mogą mieć swój ciąg dalszy w tajnych teczkach wielu osób, włącznie z uchodźcami z naszego otoczenia, którzy figurują – i to wielokrotnie – na liście Wildsteina⁵.

Obszerne i rozrzucone w kilku miejscach teksty Henryka Grynberga związane z Hłaską nie powielają fałszu relacji w rodzaju tej z *Powiedz im, kim byłem*. Z jego tekstu przytaczam „motyw decyzyjny”, przewijający się też we wspomnieniach wielu innych osób. Istotny dla rozważań o świadomym wyborze emigracji.

Mówił idziemy, to trzeba było iść, mówił siadamy, to trzeba było sięść, mówił pijemy, to trzeba było pić. Pojechaliśmy do sklepu meblowego, bo chciałem kupić biurko, i też: nie to, tylko tamto! A to przecież za moje pieniądze i dla

występuje w roli denuncjatora. Doniesienie przypisane jest innym podmiotom (np. list czytelnika, podpisany lub anonimowy)” (ibidem, s. 362).

⁵ H. Grynberg, *Ciąg dalszy*, Warszawa 2008, cyt. za: „Rzeczpospolita” 11.10.2008, s. 6. Obawy wiązały się z zabójstwem dokonany w najbliższym otoczeniu Grynberga w USA.

mnie. Poza tym ja nigdy nie potrzebowałem przywódcy, sam umiałem sobie przewodzić, więc zawsze był między nami pewien dystans⁶.

Dojrzewanie decyzji

Pod koniec 1957 roku nikt nie ma już wątpliwości – poza osobami preferującymi „myślenie życzeniowe” i kreatorami ułudy – że przemiany (przed) październikowe zostały definitywnie zakończone. Hłasko jako pierwszy i do pewnego momentu jedyny dokonał jednoznacznej i bezkompromisowej oceny tego procesu. Nawet gdyby się ktoś upierał, że to nadinterpretacja, trudno byłoby mu znaleźć jej solidne zaprzeczenie. Wszystko, co autor *Cmentarzy* wtedy pisał, miało coraz mniejsze szanse na dopuszczenie do druku (nawet gdyby prześliznęło się w czasopiśmie), z czego doskonale zdawał sobie sprawę. „Spieszę się z tym, bo boję się, że idzie śruba i potem znów nie będzie można nic drukować”⁷. Obawy się potwierdziły – *Następny do raju* złożony w Iskrach został w całości zdjęty przez cenzurę – i potwierdzają się nadal, w miarę udostępniania dokumentów. Na posiedzeniu Komisji Kultury KC PZPR, po którym zdjęto pierwszy numer „Europy”, największe oburzenie wywołał tekst Hłaski – *Na marginesie artykułu Kazana*. I właśnie w tym czasie uchyliła się furtka – stypendium. Procedura paszportowa ruszyła.

Gdyby szło o wyrwanie się w świat i sprawdzenie (jeśli już to przeczuwał), czy „dzieli się na dwie połowy, z tym jednak, że w jednej z nich jest nie do życia, w drugiej nie do wytrzymania” – niespecjalnie byłoby się nad czym zastanawiać. Gdyby chodziło o sam wyjazd, Hłasko nie wyekspediowałby wcześniej do paryskiej „Kultury” maszynopisu *Cmentarzy* – do ostatka niepewny, czy uda mu się dotrzeć do Francji (sam przewiózł *Następnego do raju*).

⁶ Idem, *Uchodźcy*, Warszawa 2004, s. 207. W „Rzeczpospolitej” cytat brzmiał następująco: „On był zawsze przywódcą, musiał przewodzić. Jak mówił »idziemy«, to trzeba było iść, jak chciał wracać, należało wracać, jak miał ochotę usiąść, trzeba było siadać. Mnie to nie odpowiadało. Nie muszę przewodzić innym, ale sobie to mogę sam przewodzić. Z nim naprawdę trudno było wytrzymać. Jak szliśmy do sklepu, to on wybierał rzeczy, które miały być mi rzekomo potrzebne” (idem, *Uchodźcy*, „Rzeczpospolita” 14.11.1998).

⁷ M. Hłasko, *List do matki*, 21.05.1956, w: idem, *Listy*, Warszawa 2014, s. 114. Zwracam uwagę na datę listu: to niemal dokładnie czas publikacji ostatniego ważnego artykułu Hłaski *Bohaterowie są znużeni*.

Tak czy inaczej, był zdecydowany książkę wydać w Instytucie Literackim⁸. Korespondencja z Giedroyciem trwała od początku 1957, *Cmentarze* znalazły się w Paryżu późną jesienią tego roku; opóźnienie druku w „Kulturze” wynikało bezpośrednio z tego, że ich ukazanie się w miesięczniku przekreśliłoby możliwość wyjazdu. „Jeśli jednak nie mógłbym mimo to przyjechać – zapewniam Pana słowem honoru, że zadeszuję do Pana i będę prosił o druk bez względu na konsekwencje. Postaram się Panu również przesłać moją nową książkę tutaj niewydrukowaną – z prośbą o wydrukowanie jej i »Cmentarzy« w bibliotece »Kultury«”⁹.

W takim razie odwrotnie: czy zestawione tu fakty w ogóle pozwalają się zastanawiać nad świadomym pozostaniem Hłaski na Zachodzie? W jaki sposób ktoś wnikliwie obserwujący i realistycznie oceniający, co się wokół dzieje, kto w dodatku zamierza opublikować książkę we „wrogim wydawnictwie”, miałby po powrocie funkcjonować w przestrzeni publicznej? To podstawowe pytanie, poprzedzające wyjazd.

Jedyną logiczną konsekwencją jest w tym układzie decyzja o emigracji. Ależ – rozlegną się protesty – są przecież wywiady zawierające deklaracje powrotu oraz wzmianki na temat starań o przedłużenie ważności paszportu itd. (tak, starania były, jednak reakcja na nie brzmiała: najpierw trzeba wrócić). To akurat dość proste do wyjaśnienia. Hłasko wyjechał legalnie. Oskarżenia mogły być (i były) natury ideologicznej; dołączył do „międzynarodowych handlarzy bronią przeciwko komunizmowi”. Inni przeważnie na wstępie łamali przepisy (nieważne, jak absurdalne), bo musieli.

Hłasko był w stanie grać na zwłokę, reagując na działania władz – do chwili, gdy znalazł się w berlińskiej pułapce. Pozostawienie uchylonej furtki nie przekreślało (nikłej i – jak się okazało – złudnej) nadziei na podtrzymanie choćby ograniczonego kontaktu z krajowymi czytelnikami. Także późniejsze „starania o powrót” powinny wspomóc odzyskanie tego kontaktu w razie jakiegokolwiek zmiany, choćby personalnej, co przecież nie było niemożliwe

⁸ Na temat wyjazdu i wielu innych spraw zob. A. Wiedemann, P. Czerniawski, *Końcówki. Henryk Bereza mówi*, Kraków 2010, s. 35–42 (tu b. cenne wypowiedzi najbliższego przyjaciela Hłaski w tamtych latach).

⁹ „Wysyłam ten list z innego kraju od tego, z którego wysyłałem do Pana poprzednie listy; moje nowe książki i moje filmy utknęły w cenzurze; jestem w tej chwili na czarnej liście; codziennie spotykają mnie dziesiątki szyszan i przykrości” (M. Hłasko, *List do J. Giedroycia*, 29.11.1957, w: idem, *Listy*, op. cit. s. 130).

i ostatecznie nastąpiło, jednak dopiero 12 lat później, półtora roku po śmierci Hłaski.

Starania o możliwość powrotu (czyż to nie brzmi uroczo?) były – wedle relacji Hłaski – wywołane oskarżeniami o szpiegostwo, którym postanowił przeciwstawić się w kraju. Ale dla władz – wtedy już na pewno – wygodniejsze było pozbycie się kłopotu z pisarzem poprzez wygnanie go i całkowite przemilczenie. Czegoś takiego obawiał się np. Wieniedikt Jerofiejew w połowie lat 80. XX wieku (m.in. po nauczce, jaką było wydalenie Aleksandra Sołżenicyna czy Władimira Maksimowa), mając opłacony przelot, pobyt i leczenie w Centrum Onkologii pod Paryżem.

Takie lawirowanie miało sens, dopóki nie przekraczało granicy, którą pisarz sam sobie wyznaczał. Podane uzasadnienia i te, które można by jeszcze dodać, miałyby – przynajmniej niektóre – szanse urzeczywistnienia. W sprzyjających okolicznościach i... gdyby chodziło o kogoś innego. Bo nie w przypadku Hłaski.

Czy autor *Pierwszego kroku w chmurach* nie przypuszczał, że za to, co już zdążył napisać i potwierdzić życiowym wyborem, zemsta będzie okrutna? Nie przewidział, że emigracja idola okaże się i dla władz, i dla zawistnych kolegów po piórze ciosem bolesnym, a zarazem wygodnym pretekstem do „zniknięcia problemu”? Być może świetnie zdawał sobie z tego sprawę. Być może¹⁰. Ważniejsze są fakty. Po donosie Jerzego Putramenta w „Izwiestiach” (26 czerwca 1958) Hłasko stał się wrogiem OBOZU i jego sprawa przekroczyła kompetencje zarządców najweselszego baraku. Toteż późniejsze zmiany na tym szczeblu nie miałyby znaczenia.

Jeśli Hłasko decyzyję o emigracji podjął wcześniej, starania o przedłużenie ważności paszportu oraz możliwość powrotu do kraju wyglądają na paradoks – co akurat nie byłoby dziwne. Jednak znak firmowy Hłaski ma w tym wypadku dodatkowe uzasadnienie. Całkiem prawdopodobne, że zorientował się w pewnym momencie, iż jego gest jest zgodny z życzeniem (planem)

¹⁰ „miłośnik Zachodu, który kocha [...] cały Zachód do kupy, ale nie ma siły jak ja, żeby się zdecydować i wyjechać z PRL na zawsze. Wyobrażasz sobie, jak oni wszyscy mi zazdroszczą? Jak oni chcieliby tu żyć? Ale nie wyjadą, bo tam od czasu do czasu mogą się przytulić do łona skurwionej przez komunę ojczyzny i pić szampana na koszt zdychającej klasy robotniczej” (M. Hłasko, cyt. za: H. Rozpędowski, *Był chamsin*, op. cit., s. 85). W autentyczność tego „cytatu” można wątpić, ale niemal identyczne opinie (trochę inaczej sformułowane) znajdziemy m.in. w wypowiedziach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.

władz, które postanowiły pozbyć się go z kraju. Kolejne zabiegi, na które odpowiedzią była gra na zwłokę, mogły utwierdzać go w przekonaniu o istnieniu takiego planu. W tym kontekście deklaracje typu „wracam, niech mnie postawią przed sądem” mogły być podyktowane zarówno emocjami, jak i chęcią pokrzyżowania owego planu.

Również „wpadnięcie w berlińską pułapkę” (w skrócie: z Berlina Zachodniego można było wyjechać, tylko mając wizę kraju docelowego, a do tego konieczny był ważny paszport) przy bliższym wejrzeniu traci cechy wymuszonego przypadku. Przybywając do Berlina, Hłasko znał sytuację, zatem świadomie wybrał to miejsce na rozstrzygnięcie. Jeśli zgodnie z obietnicami ważność jego paszportu zostanie wreszcie przedłużona, miejsce, w którym się znalazł, straci znaczenie. Wróci do kraju albo pojedzie gdzie indziej – to osobna sprawa. W razie ostatecznej odmowy tu właśnie poprosi o azyl. Wbrew pozorom państw, w których mógłby to zrobić, nie było wówczas wiele. Miał wybór praktycznie wyłącznie między Francją a RFN.

Jak podkreślali wtedy starsi – stażem i wiekiem – emigranci, „papiery francuskie” były, mówiąc w skrócie, znacznie gorsze (m.in. mocno ograniczały możliwość podróżowania). Trudno przypuszczać, że Hłasko z żadnym z nich się nie naradzał, choćby w ostatniej fazie rozgrywki z władzami. Tak czy owak, „pułapka” była najlepszym miejscem dla tego, co rzeczywiście nastąpiło. Najlepszym dla dalszego pobytu na Zachodzie. Propaganda zyskała wprawdzie nową pożywkę – Hłasko w objęciach Adenauera! – ale to właśnie uleganie takiej „argumentacji” byłoby naprawdę głupie.

Nawet przyjmując, że teza o podjęciu decyzji w sprawie emigracji jeszcze przed wyjazdem jest przesadna, nie sposób nie zauważyć konsekwencji w zachowaniu Hłaski. Załóżmy, że zdecydował się (ostatecznie) na emigrację dopiero w wyniku takiego a nie innego rozwoju sytuacji. Władza wszak nie od razu wpadła na pomysł usunięcia go z kraju. Wydany w ostatniej chwili nakaz odebrania paszportu (po uprzednim cofnięciu stypendium) świadczy o czymś przeciwnym. Potraktujmy zatem wyjazd i wydanie książki w IL w Paryżu jako ostatni test sprawdzający. Jeśli ustanie nagonka, a władze przedłużą mu ważność paszportu, dzięki czemu i sprawdzian stanie się dłuższy, będzie to sygnał, że również ogólna sytuacja w kraju zmierza ku lepszemu – sprzeczny wprawdzie z postawioną uprzednio przez Hłaskę diagnozą, ale czy przekonanie o własnej nieomyślności miałoby dowodzić jego większego czy mniejszego idiotyzmu? „Kładąc się spać, pomyślałem sobie, że pomyliłem się

w stosunku do brutalnego brodacza Burke'a; a usypiając doszedłem do przekonania, iż jednym z najpiękniejszych doświadczeń życiowych jest pomyłka, tak długo, jak lubi się ludzi i świat¹¹.

Czy takie oczekiwania były zupełnie nierealne? Nie. Odnotowała to wtedy Maria Dąbrowska:

Może nie od rzeczy będzie napomknąć, że już od paru lat mówi się o emigrantach jako o Polakach mieszkających zagranicą. Wydajemy w Polsce książki emigrantów, drukujemy ich artykuły, urządzamy ich wystawy plastyczne, przyjmujemy ich samych jako gości i nie gniewamy się, gdy powracają skąd przybyli. W paryskiej „Kulturze” i w londyńskich „Wiadomościach” sporo pisarzy z kraju drukowało swoje utwory i nikt nie rozdzierał z tego powodu szat¹².

W masie wypowiedzi wałkujących do dziś temat: cóż to niedobrego „stało się” z Hłaską w opisywanym tu konflikcie dominuje przrzucanie winy (za co?) na pisarza, nie zawsze formułowane wprost. Najłagodniejsze są pełne wyższości poszturchiwania – postąpił niemądrze. Wyjeżdżając, publikując książkę. Niekiedy towarzyszą temu utyskiwania, że reakcja władz była zbyt ostra.

Gry z cenzurą

Odgadywanie zasadności wyborów dokonanych przez Hłaskę powinno zawierać odniesienie do możliwości, jakie miał przed sobą. I jakie się przed nim zamykały. A mówiąc dokładnie: do tego, którą z rzeczywistionych w PRL-u po roku 1956 strategii twórczych mógłby zastosować. Przed wyjazdem (gdyby pozostał na miejscu) lub po ewentualnym powrocie – z wydaną w „Kulturze” książką.

Ogólnego ożywienia niemal we wszystkich dziedzinach (w plastyce, teatrze, kinie, muzyce) nie dało się cofnąć do okresu przedpaździernikowego, choć wyhamowanie nazbyt wybujałych (zdaniem zarządców) aspiracji można było wyraźnie odczuć już w roku 1956. Radzono więc sobie na różne sposoby.

¹¹ M. Hłasko, *Epoka komputerów*, w: idem, *Nathan (List z Ameryki)*, „Kultura” 1967, nr 7–8, s. 88.

¹² M. Dąbrowska, *Sine ira et studio* [maszynopis], archiwum autora, b.r. Rzecz jasna, trzeba w tym opisie „życzliwości” uwzględnić świadomą przesadę – nieopublikowany wówczas artykuł Dąbrowskiej miał być skuteczną obroną (cytat pochodzi z kopii maszynopisu przekazanego autorowi przed laty przez Tadeusza Drewnowskiego).

I z rozgoryczeniem, że zmiany nie zaszły tak daleko, jak – wydawało się – zająć mogły, i z późniejszą „małą stabilizacją”. Choć nie każdemu szło gładko – to znaczy, nie zawsze się udawało. Rozwikłanie reguł rządzących zatrzymywaniem książek, filmów, spektakli czy wystaw to zabawa dla wytrwałych maniaków.

Na początku 1958 roku Hłasko nie był już debiutantem. Został główną postacią, objawieniem młodej (nowej) literatury i – z tych samych właściwie powodów – celem coraz brutalniejszych ataków. Opowiadania – niefortunnie i nieadekwatnie – zostały zaliczone do strategii świadka, co ograniczało pole manewru i zaciążyło na błędnych interpretacjach całej twórczości. Jakoś nie bardzo da się z tego uczciwie wyprowadzić strategię „fałszywego świadka”, gdyby nazwa ta miała być zgodna z rzeczywistością. Z obnażania obłudy przeskoczyć nie w przeciwieństwo nawet, ale w spokojny, łagodny nurt i popłynąć z prądem.

Blizsza prawdzie byłaby „strategia pacjenta”, zastosowana przez Edwarda Balcerzana do twórczości Andrzeja Bursy – to „wotum nieufności zgłaszane wobec kultury jako abstrakcji i próba odnalezienia prawdy o człowieku w konkretności procesów biologicznych”¹³. Blizsza, bo zgodna z późniejszym rozwojem pisarstwa Hłaski. Co ważne, od razu uwalniałaby je ona z bezpośredniego wplątania w „politykę”. Niestety, dyskursowi nadano inny kierunek¹⁴.

Sprzeciw wobec kłamstwa był najszybciej i najpowszechniej rozpoznawalną cechą twórczości autora *Ósmego dnia tygodnia*. Zmiany nie zaakceptowałyby publiczność, władze tym bardziej nie uwierzyłyby w jego „nawrócenie”. Choćby i Hłasko bardzo chciał, starał się i nagiął, płacąc cenę znacznie wyższą niż inni – zapłaciłby też utratą wiarygodności. A do czego manipulatorom miałyby się przydać idol, który stracił fanów?

Nieważne, czy podteksty *Pętli* uzna się za świetnie przeprowadzoną grę z cenzurą, czy wyłącznie za zabieg literacki; na podstawie innych tekstów można przyjąć, że ingerencjom GUKPPiW technicznie autor sprostałby nie

¹³ E. Balcerzan, *Stara piosenka krwi*, „Twórczość” 1978, nr 7, s. 16.

¹⁴ Jeden z charakterystycznych przykładów narzucanej tendencji to dyskusja *Kłopoty z naszą literaturą* tocząca się na początku 1958 roku we „Współczesności” wokół tzw. nurtu hłaskoidalnego (M. Leja, M. Kotowska, A. Minkowski, E. Kabatc i inni) w młodej prozie, która usilnie „upolityczniała” Hłaskę.

gorzej niż inni. Działanie takie należy jednak do taktyki (jeśli trzymać się terminologii paramilitarnej), czyli etapu realizacji założeń strategicznych. Przede wszystkim jednak uwaga, z jaką traktowany byłby Hłasko – po powrocie lub tylko po wydaniu książki w paryskim Instytucie Literackim, zadeklarowanym listownie na wypadek udaremnienia wyjazdu – uniemożliwiłaby jakiegokolwiek sztuczki i najbardziej wyrafinowane zabiegi.

Humor też nie zapewniłby osłony, choć teoretycznie mógł być jakimś rozwiązaniem. Żaden kamuflaż nie wchodził w rachubę. Wycofanie na boczny tor czy jakąkolwiek „ucieczkę”, odebrano by jako fałsz – oceniany bezwzględnie i znacznie ostrzej niż wyrozumiale wybaczone u innych „nieuniknione ustępstwa”. Nad wektorem nacisków, ochoczym pozbyciem się z kraju jednego z najbardziej utalentowanych prozaików, jacy pojawili się po wojnie, można jedynie ubolewać. Nad jego motywacją warto się zastanawiać.

Odcienie buntu

Józef Mackiewicz wydał *Zwycięstwo prowokacji* w 1962 roku, a więc cztery lata po dokonanych przez Hłaskę wyborze, ale treść książki była aktualna i wcześniej, przed potwierdzeniem poprzez ustalenie gomułkowszczyzny, i później¹⁵. *Zwycięstwo prowokacji* zawiera solidnie sporządzoną definicję określenia *kolaboracja* i tam należy jej szukać. Posłużę się ogromnym skrótem i formułowane przez Mackiewicza w różnych publikacjach tezy z premedytacją sprowadzę do uproszczonego hasła. Każdy, kto uważa, że nie jest komunistą, a żyje i pracuje w PRL-u, jest kolaborantem. Brzmi to oburzająco, w pierwszym odruchu odpychająco, a pojmowane dosłownie – absurdalnie.

Inaczej wygląda to w przypadku twórców. Pojęcie kolaboracji nie odnosi się do tych, których wiarą, pragnieniem i dążeniem była sowietyzacja, ani do „polskojęzycznych” nadzorców. Tak więc mówimy tylko o tych, którzy z różnych powodów i w różnym zakresie nie byli skłonni zaakceptować nowego ładu. Po „Październiku” zasygnalizowany powyżej dylemat stał się dla nich bardziej kłopotliwy. Złagodzenie warunków to dla ogólnego bytowania kolosalna zaleta, dla dokonywanych wyborów – komplikacja.

„Tyrmand szukając odpowiedzi na nurtujące go pytania u Kisiela, pyta go otwarcie, co ma robić człowiek taki jak on, żeby przetrwać. Odpowiedź Kisiela

¹⁵ Zresztą pojawia się w tej książce „casus Hłasko”.

jest krótka: *Kolaborować*¹⁶. Czy udzielenie sobie takiej odpowiedzi elimino-
wało wątpliwości? A może pojawiały się pod koniec obranej drogi? Ryszard
Kapuściński, który o porady Kisiela nie prosił, napisał w jednym z ostatnich
wierszy: „Właściwie co miałem zrobić powiedzieć – nie / Powiedziałem tak /
I wtedy zaczęło się całe to staczanie w dół w dół / Co tu dużo mówić”¹⁷.

Sprzeciw, wyrażony w ostrej lub bardziej ukrytej formie, dawał satysfakcję
„pełnionej misji”, lecz nieco złudną. Działał też na korzyść „drugiej strony”:
niechże świat widzi, jaka u nas demokracja, krytyka jest dopuszczalna, oto
przykłady.

Czuł się jak grzesznik [...] wszelki druk w komunistycznej prasie był kolaboracją.
Jeśli nawet nie w przeświadczeniu autora, to w rozumieniu władzy. A więc dał się
złapać! [...] Nie mógł oprzeć się paradoksalnej myśli, że debiut, jego poetycki
debiut, okazał się grzechem! [...] ...a tuż obok taki oto werbel! Jak pogodzić się
z tym, że zawsze go wyprzedzi?! Że zawsze wedrze się w jego utwory. I że właśnie
teraz, gdy ma już możliwość wyrazić swój sprzeciw, będzie musiał udawać, że
podąża za nim w ogniu naprawiaczy zbrodniczego systemu!¹⁸.

Można przypisywać większą rolę zmieniającym się warunkom zewnętrznym,
m.in. tzw. sytuacji geopolitycznej, jednak przekonanie, że ta szarpanina
działa na korzyść trzymających sznurki, że umacnia „zwycięstwo prowoka-
cji”, stawało się coraz powszechniejsze. Wskazuje na to stopniowo rosnąca
liczba osób decydujących się na współpracę z „wrogimi ośrodkami”. Najpierw
przeważnie pod pseudonimami, później pod własnym nazwiskiem. W dru-
giej połowie lat 70. powstały i rozwinęły się wydawnictwa drugiego obiegu
(wyprzedzone samizdatem u bratniego sąsiada), bo też i represje zadłużonego
na Zachodzie reżimu nie były drakońskie. Na przełomie lat 1980 i 1981 ich
produkty sprzedawano otwarcie, m.in. na stoiskach przed uczelniami wyż-
szymi czy w siedzibach „Solidarności”. Jeszcze później okaza się, że współ-
właścicielami tych wydawnictw byli często esbecy lub TW.

¹⁶ D. Czech, *Obraz komunizmu w twórczości Marka Hłaski, Czesława Miłosza i Leopolda Tyrmanda* [niepublikowana praca magisterska napisana pod kier. prof. K. Sobolewskiej-Myślik, Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie], Kraków 2010, s. 27.

¹⁷ R. Kapuściński, *Prawa natury*, Kraków 2006, s. 56.

¹⁸ J. Krasieński, *Niemoc*, Kraków 2006; s. 214, 220.

Ilość nie zawsze podnosi jakość, ale daje przewagę nad pojedynczymi zrywami. Za rozpowszechniane w ograniczonym zakresie utwory Janusz Szpotański trafił w 1968 roku na 3 lata do więzienia. W latach 70. groziły inne sankcje, choć nadal decyzje, do których dojrzewali kolejni artyści, wymagały odwagi i poświęceń. Wydłużała się lista emigrantów, na początku lat 80. przekształcając się w potężną, w dużej części wymuszoną falę – paroksyzm wojny jaruzelskiej. Lecz nie do porównań zmierzam, a tym bardziej nie do zamknięcia w kilku akapitach dziejów PRL-u; z oderwanych przykładów wyłania się kółeczko, które historia zatoczyła. I „wszystko się zmieniło” – decyzja idioty (tzn. zera moralnego itd.) po latach osiągnęła wysoki pułap intelektualny. Ale tylko w wykonaniu innych. W odniesieniu do Hłaski szlachetne określenia pozostaną zastrzeżone. Jak zauważa badaczka recepcji Hłaski: „Teksty z lat 1989–2007 kwestie wyjazdu autora *Pięknych dwudziestoletnich* rozpatrują rozmaicie, bardzo rzadko pada w nich samo słowo »emigracja«¹⁹”.

Zgoda, Hłasko wyskoczył przed szereg (jak zwykle); samotnie i w mniej stosownym momencie. Nie pytamy jednak, czy był to wybór wygodny dla niego, ale czy czas przyznał mu choć część racji. Odpowiedź powinna być twierdząca, skoro potwierdziła ją zwiększająca się grupa podążających jego śladem – na różne sposoby, także poprzez emigrację – a wreszcie oficjalny upadek PRL-u (bo chyba tak należy interpretować święto demokracji obchodzone w rocznicę wyborów 4 czerwca?). Skoro zwycięzcy piszą historię, dlaczego – po przejściu przez Morze Czerwone do demokracji – Hłasko miałby pozostać po złej stronie? Czemu wszyscy nie mogą wygrać? Dlaczego proces przeciw niemu nieprzerwanie trwa, a obrona powtarza sfingowane zarzuty prokuratora? I tak oto wracamy do punktu wyjścia.

W sytuacji, gdy żadnej twórczej strategii ani taktyki nie dało się kontynuować bez zaprzeczenia już wypracowanej, bez samooszustwa, emigracja Hłaski ze względu na jego wyjątkową pozycję zyskała walor gestu niezmiernie ważnego i sensownego. To było oczywiste – co potwierdziła reakcja władz – i tym bardziej powinno takie pozostać, kiedy „wszystko się zmieniło”.

Szczególne znaczenie owemu gestowi nadawał nie tylko status idola – ostatni atut, jakim dysponował Hłasko w tej rozgrywce. Postawę jednoznacznego sprzeciwu, jaką pisarz tu reprezentuje, uznano za niezwykle groźną.

¹⁹ K. Sowińska, *Legenda Marka Hłaski po 1989 roku* [niepublikowana praca magisterska napisana pod kier. prof. J. Pyszny, Uniwersytet Wrocławski], Wrocław 2007, s. 87.

Czemu taka pozostała, gdy „wszystko się zmieniło”? Zapewne dlatego, że innym udało się przemilczeć, a Hłaski – nie.

Trzeba podkreślić jeszcze jedno. Wśród fragmentów *Pięknych dwudziestoletnich* opublikowanych w „Kulturze”, a nieobecnych w książkowym wydaniu, znalazły się zdania odnoszące się wprost do sprawy wyjazdu. „Często myślałem o tym, czy ludzie próbujący pisać powinni uciekać, czy nie. I przez długie lata sądziłem, że nie. Dzisiaj myślę, że powinni uciekać. Jeśli uciekną, czeka ich straszne życie. Ale przegrają to życie po swojemu; a to jest jedyne co się w tej zabawie liczy”²⁰. Obojętne, czy uznamy to za wycofanie się z czegoś, co wyglądałoby na agitację, czy decyzję, by „jak najmniej szkodzić”, nie wcielając się w wujka Dobra Rada – ostateczny kształt tych akapitów nie pozostawia wątpliwości. Dokonawszy wyboru, nie zamierzał Hłasko przekonywać kogokolwiek do czegokolwiek poza samodzielnym wyborem.

Gest, za który się płaci całe życie

Cezura wojenna osłabiła manifestacyjny charakter emigracji. Ogrom strat, gigantyczna zawierucha, niedostatek sprawdzonych wiadomości – mnóstwo czynników powiększało zamieszanie. Błyskawiczne zahamowanie przepływu informacji po wkroczeniu Armii Czerwonej na tereny Polski nie ułatwiało zorientowania się, kto spośród postaci znaczących dla kultury zginął, kto przepadł, a kto świadomie pozostał poza nowymi granicami. Uwaga: określenie *pozostał* będzie wypierać inne, niebezpiecznie kojarzące się z Wielką Emigracją. Początkowo w sposób jakby naturalny – wszak celem tych, którzy uciekli przed represjami, przedostali się do Polskich Sił Zbrojnych itp., był powrót do wolnego kraju, a nie emigracja. Zanim stało się całkiem jasne, czy przeżyli i zamierzają wrócić, tyle że jeszcze nie zdążyli, czy wcale wracać nie planują – zapadła żelazna kurtyna.

Głos z zewnątrz w powojennej dekadzie był skutecznie wytłumiony, toteż przemilczenie wystarczało, by nieobecni przestawali istnieć. Hłasko wyjeżdżał po dokonanej ocenie przemian październikowych, jednoznacznie sklasyfikowany przez obie strony („my” i „oni”), a ciosy („za które wygwizduje się boksera” – jak napisała Dąbrowska) zadawane przez Artura Sandauera i ataki propagandystów, budząc sprzeciw u czytelników, mogły tylko utwierdzić jego już niesłyszana popularność. Wyemigrował idol. Nie zdarzyło się to wcześniej,

²⁰ M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, „Kultura” 1965, nr 11, s. 8.

bo wyrwać się było ciężko, a pojedyncze osoby, którym się to udało, jak np. Roman Palester czy Andrzej Panufnik, to wprawdzie postaci ważne dla środowiska muzycznego, ale – nie oszukujmy się – ich nazwiska przeciętnemu słuchaczowi mówiły niewiele. Wystarczyło obłożyć zakazem dzieła i osoby, aby tzw. ogół zapomniał o nich szybciej, niż się dowiedział o fackie.

Po roku 1981 emigracja stała się czymś „naturalnym”, tracąc walor indywidualnego sprzeciwu nawet w przypadku kogoś tak popularnego i jednoznacznie kojarzonego jak Jacek Kaczmarski. Gesty literatów dodatkowo osłabły, bo kolejne pokolenia przeniosły główny nurt buntu w inne miejsca. W latach 70. przejął tę funkcję kontestujący teatr tworzony przez amatorskie lub półzawodowe grupy, a w 80. rolę tę odgrywała muzyka rockowa i punkowa. I śmiało można powiedzieć, że od czasu romantyzmu nie pojawiło się nic lepiej „wpasowanego” w tutejszy krajobraz niż punk w PRL-u.

Przedstawiciele innych dziedzin kultury (gwiazdy muzyki pop, rockmani, filmowcy itd.) wyjeżdżali coraz swobodniej, zwłaszcza w latach 70. O ile nie składali ostrych oświadczeń (co należało do rzadkości), ich filmy pokazywano w PRL-u, wracali na koncerty itp. Zaangażowanie polityczne większości z nich raczej by przeszkadzało. Dopiero w latach 80., po „Solidarności”, a potem stanie wojennym, zainteresowanie „sprawą polską” wzrosło i wyraźne deklaracje wspierały funkcjonowanie na Zachodzie. I w ogóle zaczęły być w dobrym tonie.

Tak więc Hłasko pozostał jedynym, którego indywidualny gest mógł mieć istotny wpływ szczególnie na młodych ludzi – „przyszłość narodu i partii”. Toteż i reakcja była niewspółmierna do wszelkich innych przypadków. Z wymiernymi, natychmiastowymi skutkami – rozprzestrzenianie zmanipulowanego wizerunku Hłaski najprawdopodobniej przyczyniło się do wycofania się kilku fundacji (m.in. amerykańskich) z zaproszeń i innych form wsparcia. Niewykluczone, że jednym z powodów tak wytrwałej nagonki była niemożność całkowitego przemilczenia – Hłasko pod względem liczby przekładów wysforował się w pewnym momencie na drugie po Henryku Sienkiewiczu miejsce²¹ (dla porządku wypada wspomnieć, że przekłady te nie były wspierane finansowo przez polskie instytucje, jak dzieje się to dziś). Po fali oficjalnego oburzenia zapadło milczenie, ale figurant był nieustannie rozpracowywany.

²¹ Tadeusz Drewnowski stwierdził nawet, że w pewnym momencie pod względem liczby przekładów zdystansował Sienkiewicza (idem, *Próba scalenia. Obiegi – Wzorce – Style*, Warszawa 1997, s. 242.

Z gromadzonej amunicji od czasu do czasu odpalano fajerwerki. Jedyne słuszną koncepcją sprowadzenia pisarza do bycia zerem sprytnie wykorzystywała jeszcze warszawski materiał anegdotyczny. Nie mamy złudzeń – także spora część środowiska sprzyjała pozbyciu się konkurenta.

Mimo ohydy i absurdalnej głupoty większości „argumentów” – ich przyczyny da się pojąć. Władza wygrywała swój interes; że niezbyt mądrze i elegancko – to temat do osobnej dyskusji. Utrwalanie zmanipulowanego wizerunku w XXI wieku, gdy „wszystko się zmieniło” – zrozumieć znacznie trudniej. Czy działa tylko bezmyślne powielanie konsekwentnie wdrażanego i ugruntowanego schematu? Te rewelacje (jak jesiotr trzeciej świeżości) przenikają do popularnych czasopism, a tam ich ostatecznym potwierdzeniem jest... tekst donosu. I znów jesteśmy w punkcie wyjścia.

Atrakcyjność złośliwej dyskredytacji stale rośnie. „Jak wiadomo, inwektywy, pomówienia, plotki, oskarżenia »z grubej rury« czy też inne chwytły poniżej pasa są, niestety, nośne społecznie, jak to się teraz mówi, medialne”²².

Hłasko nikomu od dawna nie zagraża bezpośrednio, nie zabierze zaszczytów i orderów należących się bohaterskim bojownikom o wolność i demokrację oraz autorytetom moralnym. Skąd zatem niepokój? Przyznać, że tak wielu powtórzyło (do pewnego stopnia) z tak dużym opóźnieniem jego wybór, oznaczałoby, że miejscowi tytani mają mniej niż sto procent racji – to jedno z prawdopodobnych wytłumaczeń. Biografię autora *Następnego do rajy* trzeba wciąż zakłamywać, bo odarta z łągarstw i oddzielona od legendy literackiej stanowi nieprzyjemne tło dla postaw, którym przypisać można to odpychające słowo: *kolaboracja*. Usprawiedliwiona, uzasadniona i rozgrzeszona... ale jednak „wtedy zaczęło się całe to staczanie w dół w dół”. Najwygodniej byłoby to wszystko wykasować (ach, ten Orwell), co prawie się udało. Prawie, bo trzeba by przy tym wykasować takie postaci jak Hłasko.

Bruździ temu przeciwstawianie nudnych faktów efektownym kłamstwom. Nie można poprzestać na tym, że „coś niedobrego się stało” i nadal się dzieje. Bo obnażanie manipulacji w sprawie Hłaski to przykład, który może przyczynić się do uodpornienia na tego typu mechanizmy.

Podstawą tekstu ogłoszonego podczas konferencji „Marek Hłasko dzisiaj” były fragmenty rozdziału *Rozdroża* z książki *Hłasko – nasz nie-współczesny*²³.

²² M. Karwat, *O złośliwej...*, op. cit., s. 420.

²³ B. Rudnicki, *Hłasko – nasz nie-współczesny*, Kraków 2024.

Bibliografia

- Balcerzan Edward, *Stara piosenka krwi*, „Twórczość” 1978, nr 7.
- Czech Damian, *Obraz komunizmu w twórczości Marka Hłaski, Czesława Miłosza i Leopolda Tyrmanda* [niepublikowana praca magisterska napisana pod kier. K. Sobolewskij-Myślik, Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie], Kraków 2010.
- Dąbrowska Maria, *Sine ira et studio* [maszynopis], archiwum autora, b.r.
- Drewnowski Tadeusz, *Próba scalenia. Obiegi – Wzorce – Style*, PWN, Warszawa 1997.
- Grynberg Henryk, *Ciąg dalszy*, Świat Książki, Warszawa 2008.
- Grynberg Henryk, *Uchodźcy*, Świat Książki, Warszawa 2004.
- Hłasko Marek, *Epoka komputerów*, w: idem, *Nathan (List z Ameryki)*, „Kultura” 1967, nr 7–8.
- Hłasko Marek, *Listy*, Agora, Warszawa 2014.
- Hłasko Marek, *Piękni dwudziestoletni*, „Kultura” 1965, nr 11.
- Karwat Mirosław, *O złośliwej dyskredytacji. Manipulowanie wizerunkiem przeciwnika*, PWN, Warszawa 2006.
- Krasiński Janusz, *Niemoc*, Arcana, Kraków 2006.
- Rozpędowski Henryk, *Był chamsin*, Aneks, Londyn 1994.
- Rudnicki Bogdan, *Hłasko – nasz nie-współczesny*, Universitas, Kraków 2024.
- Sowińska Kamila, *Legenda Marka Hłaski po 1989 roku* [niepublikowana praca magisterska napisana pod kier. prof. J. Pyszny, Uniwersytet Wrocławski], Wrocław 2007.
- Wiedemann Adam, Czerniawski Piotr, *Końcówki. Henryk Bereza mówi*, Ha!art, Kraków 2010.

The Index of Forbidden Words – Emigration

This article is a modified version of the speech delivered during the “Marek Hłasko Today” Conference. Its basis are fragments of the chapter *Crossroads* in the book *Hłasko – Our Non-Contemporary* (published by Universitas Cracow 2024). It describes Hłasko’s likely motivations, which in connection with the witch hunt against him in the Communist-ruled Poland, caused the writer to emigrate in 1958. His emigration was of particular significance because of the idol status Hłasko possessed, which he had attained not only in the eyes of the young generation. That is why, among other things, a long and brutal campaign to discredit him was launched, on top of the total “censorship ban on mentioning his name” and prohibition of publication of any of his works.

Keywords: rebellion, protest, discredit, manipulation, emigration

Słowa kluczowe: bunt, protest, dyskredytacja, manipulacja, emigracja

Data przesłania tekstu: 15.07.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 9.09.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 20.09.2024

TEKST GŁÓWNY A TEKST ZALEŻNY. O WARIACJACH TWORZENIA FANDOMÓW I NARRACJI TRANSMEDIALNYCH WOKÓŁ TWÓRCZOŚCI AUTORKI-FANKI

KLAUDIA ŻUBRYK

Uniwersytet Śląski
University of Silesia
klaudia.zubryk@gmail.com
ORCID 0000-0002-3773-9904

W centrum działalności wspólnot fanowskich znajduje się wielokrotne i zaangażowane odczytywanie ulubionego tekstu medialnego. Ma ono wymiar dwojaki: afirmujący/kultywujący i transformacyjny/twórczy¹. W erze prosumpcji można zadawać pytanie o zasadność tego podziału, biorąc pod uwagę charakter wytwórczości fanowskiej mającej charakter semiotyczny (zawłaszczanie i przetwarzanie znaczeń tekstu pierwotnego), tekstualny (produkcja nowych utworów w oparciu o elementy uniwersum) i/lub enuncjacyjny (związany z performowaniem znaczeń w przestrzeni publicznej)². Dostarczane użytkownikowi sieci narzędzia³ pozwalają niewielkim wysiłkiem zmodyfikować fragment adorowanego produktu medialnego⁴. Praktyka ta nie tylko zmienia pierwotne znaczenie, lecz także generuje nowy tekst zależny.

¹ M. Lisowska-Magdziarz, *Fandom dla początkujących. Część I: Społeczność i wiedza*, Kraków 2017, s. 17–24.

² J. Fiske, *The Cultural Economy of Fandom*, w: *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, New York 1992, s. 37–42.

³ Narzędziami takimi są np.: programy graficzne umożliwiające edycję bez znajomości języków programowania, np.: Canva; narzędzia do modelowania postaci 2D i 3D przyspieszające proces tworzenia grafik; edytory tekstu z wbudowaną korektą językową np.: Microsoft Word. Najnowszym osiągnięciem technologicznym są algorytmy sztucznej inteligencji przyspieszające proces tworzenia cyfrowych ilustracji do tekstów kultury.

⁴ P. Siuda, T. Żaglewski, *O potrzebie odkrycia trzeciej drogi w badaniach prosumpcji*, w: *Prosumpcja: pomiędzy podejściem apokaliptycznym a emancypującym*, red. P. Siuda, T. Żaglewski, Gdańsk 2014, s. 10.

Tekstami zależnymi zwykle się określać w literaturze przedmiotu przede wszystkim jeden specyficzny rodzaj aktywności fanowskiej: *fanfiction*⁵, czyli utwory literackie stworzone z wykorzystaniem ulubionych postaci pochodzących z tekstów głównych. Pod wpływem fanowskiej fantazji elementy świata przedstawionego ulegają różnorodnym modyfikacjom. Pierwszą próbę typologii strategii rekonstrukcji, reinterpretacji i przywłaszczania znaczeń stworzył Henry Jenkins⁶. Klasyfikacja ta straciła znacząco na aktualności, mimo że wielu badaczy – tak polskich, jak i zagranicznych – rozszerzało ją i reinterpretowało⁷. Warto natomiast zauważyć, że chociaż w ostatnich trzydziestu latach powstały liczne publikacje monograficzne i artykuły, zjawisko to wciąż się rozszerza i wymaga aktualizacji, ponieważ zmiany ulegają nie tylko strategii pisania, ale także formy odbioru tekstów zależnych, które zdobyły uznanie odbiorców.

Przyjęta na potrzeby artykułu metoda studium przypadku pozwala wskazać możliwości rozwoju społeczności skupionej wokół tekstów fanowskich zdobywających w fandomie uznanie. Chcę przyjrzeć się praktykom czytelniczek twórczości polskiej autorki fanfikcji i zadać pytanie o mechanizmy funkcjonowania grup skupiających się wokół tekstów zależnych. Jaka jest rola fanfikcji tworzonej przez ChoJulieSsi w budowaniu zaangażowania społeczności? Jakiego rodzaju komentarze odbiorczyń⁸ pojawiają się pod tekstami ChoJulieSsi? Jak odczytują one połączenia pomiędzy poszczególnymi fanfikami? Jakie inne praktyki odbioru tych utworów pojawiają się w sieci? Celami artykułu są zatem: wskazanie sposobów odbioru popularnych fanfików na

⁵ W artykule zamiennie stosuję wyrażenia *fanfiction*, fikcja fanowska i fanfikcje. Dwa ostatnie są różnymi wariantami tłumaczenia angielskiego pojęcia.

⁶ H. Jenkins, *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*, London 1992, s. 165–180.

⁷ Zarzut nieaktualności źródeł może wydawać się jak najbardziej stosowny, ponieważ od czasu ukazania się publikacji Jenkinsa tematyka *fanfiction* była i wciąż jest przedmiotem dyskusji w środowisku akademickim. Nowsze opracowania, np. Lidii Gąsowskiej (*Fanfiction. Nowe formy opowieści*, Kraków 2015), rozszerzają i weryfikują Jenkinsowską typologię, wskazując konkretne strategie tworzenia tekstów fanowskich. Inną polską pracą wartą wspomnienia jest książka Aldony Kobus, która przedstawia kontekst *fanfiction* jako przejaw i źródło afektu (*Fandom. Fanowskie praktyki odbioru*, Toruń 2018).

⁸ Zdecydowana większość komentujących posługuje się feminatywami i/lub żeńskimi formami czasowników, dlatego pozwalam sobie na uogólnienie. Stąd też konsekwentnie posługuję się w wywodzie terminem „odbiorczynie”.

wybranych przykładach oraz zmapowanie procesu budowania się nowej społeczności fanów i narracji transmedialnych w obrębie tekstów wyłącznie zależnych.

Fanfikcja należy do najczęściej omawianych przejawów medialnego zaangażowania fanów. Przedmiotem zainteresowania niniejszego artykułu nie jest jednak analiza zachowań tej specyficznej grupy odbiorców zogniskowanych wokół tekstu głównego. Proponuję refleksję nad sposobami odbioru twórczości fanowskiej poczytnej polskiej autorki, wokół której w ostatnich latach utworzyła się jedna z największych i najbardziej zaangażowanych społeczności czytelniczek *fanfiction*. ChoJulieSsi, a właściwie Julia Misiaczek, zgromadziła na platformie Wattpad niemalże dwadzieścia jeden tysięcy obserwujących, którzy śledzą losy postaci opisywanych przez nią w pięćdziesięciu tekstach o charakterze narracyjnym⁹, z czego czterdzieści sześć osadzonych jest w książkowym świecie serii o Harrym Potterze¹⁰. Za ukoronowanie działalności autorki można uznać rynkową publikację, która ukazała się w listopadzie 2023 roku, potwierdzającą popularność jej utworów estymowaną na podstawie statystyk¹¹.

Poza liczbą obserwujących autorkę wyróżnia również sposób opisywania własnych utworów. Jak sama zaznacza, *fanfiction* związane z medialną przestrzenią opowieści o czarodziejach z Hogwartu wywodzą się z „jednego uniwersum”¹². Można podejmować próby zdefiniowania intencji ChoJulieSsie, posługując się naukowymi ujęciami terminu, jednak w moim odczuciu byłoby to nadinterpretacją. Przyjmę więc potoczne rozumienie tej kategorii jako zbioru połączonych ze sobą tekstów. Uniwersum to ma specyficzny charakter, ponieważ nie jest od podstaw stworzone przez autorkę. Nie można też pominąć modyfikacji wprowadzonych przez nią do fikcyjnego świata Harry’ego Pottera. Rekonstruując czas, bohaterów, wprowadzając własne kreacje, wytworzyła ona hybrydyczną przestrzeń pomiędzy tekstem zależnym, mogącym zostać

⁹ Profil ChoJulieSsi na platformie Wattpad: <https://www.wattpad.com/user/ChoJulieSsi> (dostęp 24.10.2023). Dane na temat popularności autorki pochodzą z 2023 roku. W roku 2021 ChoJulieSsi obserwowało niecałe szesnaście tysięcy użytkowników platformy, co daje imponujący przyrost pięciu tysięcy w przeciągu dwóch lat.

¹⁰ J.K. Rowling, *Harry Potter*, przeł. A. Polkowski, Poznań 2000–2008.

¹¹ J. Misiaczek, *Keep The Boy Pretty*, Gliwice 2023.

¹² Profil ChoJulieSsi na platformie Wattpad, sekcja „O mnie”: <https://www.wattpad.com/user/ChoJulieSsi> (dostęp 24.10.2023)

odczytanym jedynie przez zaangażowanych fanów twórczości J.K. Rowling, a tekstem niezależnym. Postacie oryginalne (OC)¹³ wprowadzane przez autorkę-fankę migrują pomiędzy utworami na podobnych zasadach, co bohaterowie wywodzący się ze źródłowej opowieści, a wydarzenia spletają się w jedną mniej lub bardziej ustrukturyzowaną opowieść.

Od strategii konstruowania tekstu do budowania fandomu.

Przypadek ChoJulieSsie

Autorka stosuje wyjątkową w skali polskich fandomów strategię konstruowania tekstów. Zdecydowana większość fanfików w przestrzeni medialnej to różne wariacje na temat świata przedstawionego, bohaterów i ich relacji. Teksty jednej twórczyni rzadko kiedy bywają połączone ze sobą i traktowane są raczej jako przestrzeń eksperymentalna dla przedstawionej wizji świata. Strategia stworzenia „jednego uniwersum” pozwala nie tylko na rewizję całości fabuły *Harry’ego Pottera*, ale również na stworzenie sieci połączeń zachęcającej czytelniczki do eksploracji pozostałych tekstów autorki-fanki.

Na podstawie doświadczenia autoetnograficznego¹⁴ mogę wskazać trzy dominujące strategie konstruowania pisarskiej fanowskiej twórczości. Nie należy ich mylić czy utożsamiać z typologią przekształceń świata przedstawionego wskazywanych przez Henry’ego Jenkinsa czy Camille Bacon-Smith¹⁵. Moja propozycja uwzględni podejście autorek do własnych tekstów oraz wewnętrzne powiązania pomiędzy nimi.

¹³ OC, *original character*, to przyjęte przez fandomy określenie na postać wprowadzaną do tekstu zależnego, będącego jednocześnie kreacją fanowską. Zob. A. Kobus, *Fandom...*, op. cit., s. 378.

¹⁴ W tym kontekście autoetnografia rozumiana jest jako „akt autonarracji, w ramach którego narrator analizuje swoje własne przeżycia, poddaje refleksji osobiste doświadczenia życiowe, odnosząc je jednocześnie do kontekstu społecznego” (A. Kacperczyk, *Autoetnografia – technika, metoda, nowy paradygmat? O metodologicznym statusie autoetnografii*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2014, nr 10(3), s. 37). Introspektywna obserwacja środowiska fanowskiego, w szczególności osób zaangażowanych w pisanie *fanfiction*, jest prowadzona z perspektywy niecałego roku od zakończenia przeze mnie tego rodzaju aktywnej działalności. Nadal jednak angażuję się w czytanie tekstów zależnych, co pozwala na głębokie zrozumienie zmian zachodzących w społeczności.

¹⁵ H. Jenkins, *Textual Poachers...*, op. cit.; C. Bacon-Smith, *Enterprising Women. Television Fandom and the Creation of Popular Myth*, Philadelphia 1992.

W pierwszym przypadku autorki-fanki piszą wyłącznie teksty fanowskie charakteryzujące się tym samym stylem, podobnymi schematami i tematyką. Za przykład posłuży twórczość użytkowniczkki posługującej się pseudonimem Chiisai Taiyoo¹⁶, która skupia się na wprowadzeniu oryginalnych bohaterek do istniejących światów przedstawionych i wariacjach na temat ich (romantycznych) losów. Nie aspiruje ona przy tym do tworzenia tekstów w pełni autorskich. W ten sposób przede wszystkim urealnia fantazje dotyczące ulubionych produktów medialnych i dzieli się nimi z innymi fankami.

Druga strategia opiera się na wykorzystywaniu przestrzeni fanfikcji do eksperymentów z formą i treścią w obrębie różnych uniwersów. Autorki mieszczące się w tej kategorii nie ograniczają się do jednej konstrukcji narracyjnej czy strategii rekonstrukcji tekstu źródłowego. W takim sposobie pisania doskonale realizuje się np. *_videl*¹⁷. W jej dorobku czytelniczka odnajduje zarówno wariacje na temat jednego bohatera kanonicznego, wielu bohaterów kanonicznych, jak i prezentację losów bohaterek osadzonych w świecie przedstawionym tekstu źródłowego. Autorka śmiało eksperymentuje również z formą. Czasem osadza tekst głęboko w psychice bohatera, co bardziej przypomina opis przeżyć wewnętrznych niż ustrukturyzowaną fabularną powieść. Innym razem sięga po klasyczną formę powieści z wątkami psychologicznymi, w której heteronormatywny romans odgrywa rolę drugoplanową. Potrafi również z wątku rozgrywającego się pomiędzy bohaterem kanonicznym a własną kreacją uczynić główną oś wydarzeń. Nie stroni przy tym od tworzenia tekstów traktujących o homoromantycznych relacjach postaci występujących w tekście źródłowym. To właśnie autorki piszące w ten sposób tworzą fanowskie laboratorium treści i formy, pozwalające rozwijać warsztat pisarski.

Są również w przestrzeni fandomów osobliwości, które łączą pisanie fanfików z twórczością wydawniczą. Można tu mówić o dwóch przypadkach. Z jednej strony autorki piszą książki wydawane pod własnym nazwiskiem, a w sieci publikują teksty fanowskie – jakoby na zasadzie odskoczni od głównego nurtu swojej działalności. Coraz częściej zdarza się jednak, że popularne fanfikcje zostają dostrzeżone przez wydawnictwa tradycyjne i opublikowane

¹⁶ Profil Chiisai Taiyoo na platformie Wattpad, <https://www.wattpad.com/user/ChiiTaiyoo> (dostęp 31.10.2023).

¹⁷ Profil *_videl* na platformie Wattpad, https://www.wattpad.com/user/_videl (dostęp 31.10.2023).

jako autorskie powieści po dokonaniu szeregu zmian pozwalających uznać tekst za takowy. Jednym z najgłośniejszych przypadków ostatnich lat jest cykl *After Anny Todd*¹⁸. Pierwotnie ukazał się on jako tekst poświęcony fantazjom na temat brytyjskiego zespołu One Direction, a obecnie funkcjonuje jako samodzielna pięcioletnia seria¹⁹. Taka strategia (zwana *pulled to publish*) pozwala autorkom integrować rynek wydawniczy, postrzegany wcześniej jako przestrzeń pisania profesjonalnego, z twórczością fanowską stereotypowo uważaną za nieprofesjonalną. Prowadzi to do dalszego zatarcia granicy pomiędzy tym, co amatorskie, a tym, co profesjonalne, na co już wcześniej wskazywali fantropolodzy²⁰.

„Jedno uniwersum” zapowiadane przez ChoJulieSsi wymyka się powyższej typologii. Tworzy ona przede wszystkim teksty będące fantazjami na temat oryginalnej bohaterki uwikłanej w romantyczne relacje z bohaterami kanonicznymi. Nie brakuje również tekstów opartych na wątkach miłosnych poruszonych przez J.K. Rowling. Utwory te są jednak połączone w konsekwentnej linii czasowej określonej przez autorkę-fankę jako „Książki o HP z jednego uniwersum w kolejności czytania”²¹. Splata więc ona za sprawą wydarzeń i bohaterów – zarówno kanonicznych, jak i uzupełniających w jej opinii tekst źródłowy – ponad pięćdziesiąt tekstów, dzięki czemu stwarza czytelnikom przestrzeń eksploracji fabuły. Można upatrywać podobieństw między tworzeniem świata przedstawionego a strukturą superbohaterskiego uniwersum Marvela²². Filmowego giganta od działalności polskiej autorki-fanki różni jedynie skala sukcesu, ponieważ praktyki odbioru twórczości się pokrywają.

Liczba komentarzy znajdujących się pod tekstami jest wręcz zdumiewająca²³. Czytelniczki poświęcają ogromną ilość czasu na zgłębienie fanowskiej

¹⁸ A. Todd, cykl *After*, Kraków 2014–2016.

¹⁹ Powieści te doczekały się tłumaczenia na czterdzieści języków, a ich sukces wydawniczy dodatkowo potwierdzony jest faktem, że stworzono filmy na ich podstawie. Nie są to argumenty świadczące o jakości tekstów, a jedynie o ich popularności i pozytywnym odbiorze przez zaangażowaną społeczność czytelniczą.

²⁰ M. Lisowska-Magdziarz, *Fandom dla początkujących. Część II. Tożsamość i twórczość*, Kraków 2018, s. 48–49.

²¹ Zob.: Profil ChoJulieSsi.

²² Zob. T. Żaglewski, *Kinowe uniwersum superbohaterów*, Warszawa 2017.

²³ Pod jednym z pierwszych rozdziałów tekstu *Węże nie śmieszkuje* • Fred Weasley (ChoJulieSsie, *Węże nie śmieszkuje* • Fred Weasley, <https://www.wattpad.com/story/124483239-w%C4%99%C5%BCe-nie-%C5%9Bmieszkuje%C4%85-%E2%80%A2-fred-weasley>

reinterpretacji uniwersum Harry’ego Pottera. Z zapałem komentują fanfiki, często przyznają się do więcej niż jednorazowej ich lektury. O konsekwentnym czytaniu świadczą te same pseudonimy pojawiające się pod różnymi tekstami.

Znajomość całej twórczości ChoJulieSsi pozwala na wychwytywanie intertekstualnych powiązań i odnoszenie ich do wrażeń wyniesionych z innych tekstów. Jedna z użytkowników wyznaje: „Tak mi się zrobiło żal Joan. Okay, może czasami była wkurzająca za czasów szkolnych w niektórych rozdziałach, ale w gruncie rzeczy było po prostu dobrą kobietą, która dużo przecierpiała”²⁴. W analizowanym tekście pojawia się wspomnienie bohaterki o imieniu Diana, której jedna z odbiorczyń radzi: „Ej ale Diana się świetnie bawi przeczytaj PWTD to się przekonasz”²⁵, natomiast kolejna zdradza szczegóły innych tekstów powiązanych z postacią: „Diana bardzo dobrze się bawi. Nawet dzieciaka ma”²⁶. Inny komentarz dotyczy dysonansu między narracjami stosowanymi w różnych utworach: „Nie mogę się przyzwyczaić, że to nie jest matka Callie, tylko jej prababcia. Bo w końcu cały czas była nazywana panią Irving”. Na wspomnienie Daniela, bohatera, którego historia zostaje rozwinięta w kolejnych fanfikach, zostaje zamieszczonych kilkanaście komentarzy o treści: „#fanclubDaniela”²⁷. Pojawiają się również zapytania niezwiązane z analizowanym tekstem, a dotyczące całokształtu fandomowej twórczości autorki-fanki, np. takie: „ej z jakiego dzieła Julie jest Lauren?” na które pada odpowiedź: „z Węże nie śmieszkuje”²⁸.

Wytwórczość czytelniczek nie ogranicza się jedynie do odnajdywania nawiązań. Oprócz dyskusji, odczytywania znaczeń w kontekstach i poza nimi, produkują one również własne teksty. Na platformie Fandom powstała

(dostęp 12.05.2024)) zamieszczono 4,5 tysiąca komentarzy na nieco ponad 80 tysięcy odsłon i 4,4 tysiąca gwiazdek – ekwiwalentu polubień. Wraz z kolejnymi częściami liczba odsłon i komentarzy maleje, jednak stosunek obu danych pozostaje ten sam.

²⁴ ChoJulieSsi, *Nie Przetrwaliśmy Sztormu*, <https://www.wattpad.com/story/151033741-nie-przetrwali%C5%9Bmy-sztormu> (dostęp 31.10.2023). W przytaczanych wpisach internetowych zachowana jest pisownia oryginalna.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

poświęcona twórczości autorki strona typu wiki, zbierająca najważniejsze informacje o kreowanym przez nią w *fanfiction* uniwersum²⁹.

Ja; I wtedy Percy ją okrzyczał!!!...

A; * prubuje na spokojnie czytać książkę "odotówkuj się od mnie"*

Ja; Ostrzegali ją prawda ostrzegali!?!?

A; Posłuchaj, mnie już nie muszą chyba czytać tego schota, bo teraz już wiem co będzie w całej książce.

Odchodzi obrażona

Ja; A idź! Ja i tak mam jeszcze randkę z nowym FF Julki.

Il. 1. *Wenszepsatsu_to_my*, *Poradnik prawdziwego węża: Spojlery*

Na platformie Wattpad pojawiają się konta, w których opisach można znaleźć informację, że są prowadzone przez fanów poczytnej autorki³⁰. Skupiają one różnego rodzaju twórczość fanowską: memy związane z tekstami zaproponowanymi przez ChoJulieSsi, miniatury literackie przedstawiające bohaterów z jej tekstów czy wywiad z autorką. Użytkowniczka bluePARKsie tworzy fanowskie zodiaki – jest to utwór podzielony na części narracyjne otwierane przez pytania. Odpowiedzi na nie przypisywane są poszczególnym znakom zodiaku³¹. Na platformie Twitter³² powstał hashtag #wenszepsatsu, którym użytkownicy mogli oznaczać wpisy związane z twórczością autorki. Opisywane praktyki są, co ciekawe, *stricte* fanowskie, oscylują wokół produktywności semiotycznej i tekstualnej. Funkcjonuje nawet określenie na społeczność czytelniczek – WenszePolsatu.

²⁹ ChoJulieSsi Wiki, https://chojuliessi.fandom.com/pl/wiki/ChoJulieSsi_Wiki (dostęp 16.04.2021).

³⁰ Mowa tutaj o *WenszePolsatu*, <https://www.wattpad.com/user/WenszePolsatu> (dostęp 16.04.2021) oraz *wenszepsatsu_to_my*, https://www.wattpad.com/user/wenszepsatsu_to_my (dostęp 16.04.2021).

³¹ bluePARKsie, chojuliessi – zodiaki, <https://www.wattpad.com/story/163843775> (dostęp 16.04.2021).

³² 23 lipca 2023 Twitter zmienił nazwę na X, ale w artykule konsekwentnie będę używać tej pierwszej.

Zabawny dialog przedstawiony na ilustracji odnosi się wprost do doświadczenia twórczości autorki-fanki. Tytuł części *Spojlery* wskazuje na sytuację, w której czytelniczka przypadkowo skonfrontowała się z treścią jednego z utworów, które zdradzają wydarzenia z innego. Namnożenie znaków interpunkcyjnych można odczytać jako wyraz zaangażowania emocjonalnego. W innych częściach pojawiają się np. rozważania na temat wydarzeń z konkretnych tekstów. Wskazuje na to obecność imion bohaterów i sytuacji fabularnych zaczerpniętych z fanfikcji. Występują również wpisy dokumentujące interakcje z autorką na Wattpadzie:

Kiedy próbujesz podpuścić Julie, aby dowiedzieć się czy Fred przeżyje.

Ale..

Ona, odpowiada jeszcze bardziej tajemniczo.

Ja: PLUS DWIEŚCIE TEORII WIĘCEJ.

100 WYŚWIETLEŃ WOOWE

UMIE KTÓS TU ROBIĆ OKŁADKI?

Il. 2. *wensze_polsatu_to_my, Poradnik prawdziwego węża: Zero*

Sama autorka wychodzi poza ramy platformy i pozwala się dostrzec w innych mediach społecznościowych. Poświęca twórczości pisarskiej (zarówno wydawniczej, jak i fanowskiej) treści publikowane na TikToku³³, gdzie wchodzi w interakcje z czytelniczkami oraz odpowiada na ich pytania. Algorytmy platformy pozwalają jej dotrzeć do grupy potencjalnie zainteresowanej tworzonymi przez nią treściami.

³³ Profil ChoJulieSsi na platformie TikTok: <https://www.tiktok.com/@chojulieSSI> (dostęp 31.10.2023).

Od budowania fandomu do narracji transmedialnej.

Przypadek ChoJulieSsie

Mechanizm kształtowania praktyk odbioru przebiega więc następująco: czytelniczka może natknąć się na twórczość autorki-fanki na którejkolwiek z licznych platform medialnych: Wattpadzie, TikToku, Twitterze. Zaciekawiona niecodziennym faktem związanym z ukochanym produktem medialnym (tekstem źródłowym), zostaje wciągnięta w sieć powiązań tekstualnych. Nie jest w tym sama – towarzyszą jej inne użytkowniczki zainteresowane uniwersum Harry’ego Pottera. Nieświadomie wkracza jednak w nieznaną przestrzeń zbudowaną na jej kanwie. To nic innego jak nowa opowieść transmedialna³⁴, w której kolejne historie są ze sobą powiązane.

Opowieść transmedialna powstaje w wyniku opowiadania transmedialnego. Jest to:

Opowiadanie w poprzek wielu platform medialnych, oparte na rozlicznych komponentach, przynoszących w efekcie progres narracyjny. Opowiadanie transmedialne bazuje na rozbiściu narracji na wiele różnych elementów, które odpowiadają zróżnicowanym nośnikom, tworzącym komplementarną całość [...]. Transmedia nie oznaczają opowiadania tej samej historii na różnych platformach, ale przekazywanie różnych informacji na temat tego samego świata przedstawionego [...]. Opowiadanie transmedialne angażuje docelowo odbiorcę do zróżnicowanych aktywności, dzięki którym kolekcjonuje on poszczególne komponenty, by dotrzeć do całokształtu opowiadania³⁵.

W głównej mierze proces opowiadania zachodzi w tekstach literackich opublikowanych w jednej przestrzeni medialnej. Strategia ta ma jednak pewien znaczący atut z perspektywy budowania zaangażowania: grupa docelowa autorki to osoby przede wszystkim zaznajomione ze specyfiką *fanfiction*. Kompulsywnie czytają i kompulsywnie komentują, a chęć pogłębienia wiedzy na temat ulubionego uniwersum skłania je do intensyfikacji praktyk.

Opowieść transmedialna ma kilka wyznaczników odróżniających ją od intertekstualności oraz innych medialnych zjawisk. Według Agnieszki Całek

³⁴ Jest to pojęcie wprowadzone przez Henry’ego Jenkinsa, jednak ze względu na semantyczne różnice pomiędzy angielskim odpowiednikiem *transmedia storytelling* a polskimi odpowiednikami będę trzymała się polskich definicji.

³⁵ K. Kopeccka-Piech, *Leksykon konwergencji mediów*, Kraków 2015, s. 40–41.

są to: złożoność narracyjna, wielość wątków i postaci, sytuowanie w autonomicznym uniwersum, rozwijanie w różnych mediach, różnorodność statusu twórców, zrozumiałość w obrębie jednego tekstu oraz brak granic³⁶. Jak już wspomniałam, historie opowiadane przez autorkę-fankę nie zamykają się w jednej fanfikcji, lecz są rozproszone, połączone fabularnie. W jednym utworze postać może otrzymać rolę drugoplanową, a narracja wokół niej zostaje rozwinięta w kolejnym. Ze względu na ogrom i wielowątkowość opowieści, pozwolę sobie posłużyć się wyłącznie przykładami.

Tekst *Nie Przetrwaliśmy Sztormu* pojawiający się wcześniej w analizie rozwija historię oryginalnej bohaterki Joan Irving oraz wybranka jej serca Ariana Avery'ego. Wspomnianej w utworze Dianie poświęcona jest natomiast dwuczęściowa opowieść *Pact With The Devil*, w której główny wątek stanowi romans kobiety z kanonicznym bohaterem serii Tomem Riddle'em³⁷. Wnuczka pary, Callie Irving (córka występującego epizodycznie Daniela) to główna bohaterka kolejnej dwutomowej historii z Fredem Weasleyem³⁸, a także drugoplanowa kilku innych. Sploty pomiędzy historiami, ich kolejność chronologiczną oraz powiązania bohaterów z konkretnymi fanfikami porządkuje ChoJulieSsi Wiki³⁹. Nie można jednoznacznie stwierdzić, czy kompendium wiedzy zostało zapoczątkowane przez autorkę-fankę, czy zaangażowaną społeczność. Witryna ma natomiast charakter otwarty, a na stronie głównej znajduje się zaproszenie do wspólnej edycji:

Witamy i życzymy miłej zabawy!

Jeśli ktoś edytuje, proszę edytować tylko zgodnie z treściami np. na Postaciowie. Uniwersum HP i wszelkie związane z nim nazwy i zasady oczywiście stworzone zostały przez i należą do J.K. Rowling⁴⁰.

³⁶ A. Ciałek, *Opowieść transmedialna. Teoria, użytkowanie, badania*, Kraków 2019, s. 47–48.

³⁷ ChoJulieSsi, *Pact With The Devil • Tom Riddle*, <https://www.wattpad.com/story/137396791-pact-with-the-devil-%E2%80%A2-tom-riddle> (dostęp 5.06.2024) oraz ChoJulieSsi, *Pact With The Devil: Chapter II • Tom Riddle*, <https://www.wattpad.com/story/243149005-pact-with-the-devil-chapter-ii-%E2%80%A2-tom-riddle> (dostęp 5.06.2024).

³⁸ ChoJulieSsi, *Węże nie śmieszkują...*, op. cit., ChoJulieSsi, *Węże jednak śmieszkują • Fred Weasley*, <https://www.wattpad.com/story/165176765-w%C4%99%C5%BCe-jednak-%C5%9B-mieszkuj%C4%85-%E2%80%A2-fred-weasley> (dostęp 5.06.2024).

³⁹ ChoJulieSsi Wiki..., op. cit.

⁴⁰ Ibidem.

Transmedialność nie zamyka się w obrębie jednego medium, ponieważ strona zawiera streszczenia najważniejszych wątków i treści. Mają one przede wszystkim charakter informacyjny i obejmują fakty dotyczące konkretnych utworów (m.in.: osadzenie w chronologii wydarzeń, konkretne lata, imiona i nazwiska bohaterów głównych i pobocznych) oraz wyłącznie oryginalnych postaci wprowadzonych do uniwersum Harry'ego Pottera (np.: rodzaje pokrewieństwa z innymi, wygląd, rodzaj różdżki, daty urodzin i śmierci). To rodzaj spisu porządkującego i faktograficznego, który może stanowić zarówno punkt wejścia do narracji, jak i jej uzupełnienie.

Ponadto autorka włącza do tworzenia uniwersum czytelniczki, co odzwierciedla się w tworzonych przez nie krótkich formach literackich zamieszczanych na wcześniej przywołanych profilach. W ten sposób ChoJulieSsi stawiana jest w roli twórczyni na swój sposób oryginalnego uniwersum, mimo że otwarcie wskazuje na powiązania z Rowlingowską historią. Fanki uznają jej autonomiczny status, a *original character* traktują na równi z tymi pochodzącymi z tekstu źródłowego. Utwory autorki pozostają również zrozumiałe, ponieważ nawiązania w tekstach pobocznych są subtelne. W tym ujawnia się ich drugi sens: nie tylko jako fanfiku funkcjonującego samodzielnie w uniwersum Harry'ego Pottera, ale również elementu innej transmedialnej opowieści. Brak granic dotyczy głównie czasu tworzenia i trzeba przyznać, że w tym autorka osiągnęła mistrzostwo. Swobodnie podchodzi do chronologii publikacji, uzupełniając uniwersum o kolejne składniki. Wszystko to tworzy praktykę wielkoskalową, dotąd niespotykaną w polskich fandomach.

Podsumowanie

Wyjście poza klasyczne ramy strategii konstituowania całości twórczości fanowskiej w stronę opowiadania transmedialnego jest innowacją w zakresie budowania zaangażowania odbiorczyń fanfikcji. Wchodzą one bowiem w przedłużenie ukochanego produktu medialnego, którego zgłębianie, ponowne odczytywanie i reinterpretowanie leży u podstaw istnienia społeczności fanowskich. Czytelniczki ChoJulieSsi tworzą wokół opowieści transmedialnej kolejny fandom ze wszystkimi cechami charakterystycznymi dla tego zjawiska. Widać to w konsekwencji czytania oraz innych praktyk tekstualnych. W dodatku wszystko to wydarza się nie tylko przy aprobacie, ale również udziale autorki-fanki, która staje się dzięki temu bliższa odbiorczyniom swojej twórczości. Nie jest celebrytką oczekującą pochwał i okrzyków zachwyty nad

własnymi utworami, aktywnie współtworzy z nimi historię. Obserwacja ta, w połączeniu z sukcesem autorki, prowadzi do kolejnych istotnych wniosków.

Jedną z nasuwających się konkluzji jest spostrzeżenie, że to właśnie zaproszenie odbiorców treści do aktywnej partycypacji w kreowaniu uniwersum stanowi o sukcesie danego twórcy czy twórczyni. Nie jest to *novum* w erze mediów cyfrowych, umożliwiających użytkownikom dotarcie do postaci, które niegdyś stanowiły ikony, wielkie nazwiska stojące za ulubionymi projektami. Omawiany tu przykład wskazuje jednak na to, że sama obecność nie wystarcza. Należy „zaprzyjaźnić się” ze społecznością skupioną wokół tekstu kultury i ją współtworzyć.

Drugi wniosek dotyczy wpływu konsekwentnie budowanych nowych fandomów i narracji transmedialnych wokół *fanifiction* na status dzieła oryginalnego. Wcześniejsze rozważania fantropologów wskazują na brak granic tekstu źródłowego, dowolnie poszerzanego przez fanów i fanki w różnych praktykach. Przykład ChoJulieSsi pokazuje jednak, że na kanwie jednego uniwersum może powstać kolejne, niezupełnie autonomiczne, ponieważ wciąż odwołujące się do pierwotnego. To jeszcze bardziej stawia pod znakiem zapytania kwestie autorstwa i równorzędności oryginalnych tekstów kultury względem produktywności fanowskiej.

Bibliografia

- Bacon-Smith Camille, *Enterprising Women. Television Fandom and the Creation of Popular Myth*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1992.
- Całek Agnieszka, *Opowieść transmedialna. Teoria, użytkowanie, badania*, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej UJ, Kraków 2019.
- Fiske John, *The Cultural Economy of Fandom*, w: *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, ed. L.A. Lewis, Routledge, New York 1992.
- Gąsowska Lidia, *Fan fiction. Nowe formy opowieści*, Korporacja Ha!art, Kraków 2015.
- Jenkins Henry, *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*, Routledge, London 1992.
- Kacperczyk Anna, *Autoetnografia – technika, metoda, nowy paradygmat?: o metodologicznym statusie autoetnografii*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2014, nr 3(10).
- Kobus Aldona, *Fandom. Fanowskie praktyki odbioru*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2018.
- Kopecka-Piech Katarzyna, *Leksykon konwergencji mediów*, Universitas, Kraków 2015.
- Lisowska-Magdziarz Małgorzata, *Fandom dla początkujących. Część I: Społeczność i wiedza*, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej UJ, Kraków 2017.
- Małgorzata Lisowska-Magdziarz, *Fandom dla początkujących. Część II. Tożsamość i twórczość*, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej UJ, Kraków 2018.
- Misiaczek Julia, *Keep The Boy Pretty*, beYA, Gliwice 2023.

- Rowling Joanne Kathleen, *Harry Potter*, przeł. Andrzej Polkowski, Media Rodzina, Poznań 2000–2008.
- Siuda Piotr, Żaglewski Tomasz, *O potrzebie odkrycia trzeciej drogi w badaniach prosumpcji*, w: *Prosumpcja: pomiędzy podejściem apokaliptycznym a emancypującym*, red. P. Siuda, T. Żaglewski, Katedra, Gdańsk 2014.
- Todd Anna, cykl *After*, Znak, Kraków 2014–2016.
- Żaglewski Tomasz, *Kinowe uniwersum superbohaterów*, PWN, Warszawa 2017.

Źródła internetowe

- bluePARKsie, chojuliessi – zodiaki, <https://www.wattpad.com/story/163843775> (dostęp 16.04.2021).
- ChojulieSsi, *Nie Przetrwaliśmy Sztormu*, <https://www.wattpad.com/story/151033741-nie-przetrwali%C5%9Bmy-sztormu> (dostęp 31.10.2023).
- ChojulieSsi, *Pact With The Devil • Tom Riddle*, <https://www.wattpad.com/story/137396791-pact-with-the-devil-%E2%80%A2-tom-riddle> (dostęp 5.06.2024).
- ChojulieSsie, *Pact With The Devil: Chapter II • Tom Riddle*, <https://www.wattpad.com/story/243149005-pact-with-the-devil-chapter-ii-%E2%80%A2-tom-riddle> (dostęp 5.06.2024).
- ChojulieSsi, *Węże jednak śmieszkuje • Fred Weasley*, <https://www.wattpad.com/story/165176765-w%C4%99%C5%BCe-jednak-%C5%9Bmieszkuje%C4%85-%E2%80%A2-fred-weasley> (dostęp 5.06.2024).
- ChojulieSsie, *Węże nie śmieszkuje • Fred Weasley*, <https://www.wattpad.com/story/124483239-w%C4%99%C5%BCe-nie-%C5%9Bmieszkuje%C4%85-%E2%80%A2-fred-weasley> (dostęp 12.05.2024).
- ChojulieSsi Wiki, https://chojuliessi.fandom.com/pl/wiki/ChojulieSsi_Wiki (dostęp 16.04.2021).
- Profil ChojulieSsi na platformie TikTok: https://www.tiktok.com/@chojuliessi?t=8gy-BwrHTOGD&r=1&fbclid=IwAR1kieffwKJtA4OwI6O5Kpyg161Gvxo_7x4PS-SzluSx6W1GzoodsCNCTinc (dostęp 31.10.2023).
- Profil ChojulieSsi na platformie Wattpad: <https://www.wattpad.com/user/ChojulieSsi> (dostęp 31.10.2023).
- Profil Chiisai Taiyoo na platformie Wattpad: <https://www.wattpad.com/user/ChiiTaiyoo> (dostęp 31.10.2023).
- Profil _videl na platformie Wattpad: https://www.wattpad.com/user/_videl (dostęp 31.10.2023).
- WenszePolsatu, <https://www.wattpad.com/user/WenszePolsatu> (dostęp 16.04.2021).
- wenszepolsatu_to_my, https://www.wattpad.com/user/wenszepolsatu_to_my (dostęp 16.04.2021).

Źródła ilustracji

1. <https://www.wattpad.com/644684545-poradnik-prawdziwego-w%C4%99%C5%BCa-spojery> (dostęp 31.10.2023).
2. <https://www.wattpad.com/644620899-poradnik-prawdziwego-w%C4%99%C5%BCa-zero> (dostęp 12.05.2024).

The Main Text Versus the Dependent one. On Variations in the Fandom Creation and Transmedia Narratives Surrounding the Work of a Female Author-Fan

The presence of popular culture fans has become all the more visible in the public space. Fandoms function by to their own rules, producing, to quote John Fiske, in three models: semiotic, textual and enunciative activity. Each of the activities that fit into the model is characterized by a distinct creative strategy – and the similar applies to fan fiction. This article is a case study dedicated to the works of one of the most popular authors of Polish fan fiction, ChoJulieSsie: the writing strategies, the reception practices of the work, and finally, the stimulation of the emergence of an engaged community and a distinct story breaking away from the original text. In the process of analysis, I use the categories of fan productivity and transmedia narrative to trace the way their community was formed. The main aim of this article is to outline the phenomenon of the emergence of a new fandom from an earlier one, being an extension and at the same time (in-)formation of a new transmedia narrative and the consequences of such practices

Keywords: fandom, transmedia narrative, fans, fan culture

Słowa kluczowe: fandom, narracja transmedialna, fani, kultura fanowska

Data przesłania tekstu: 5.12.2023

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 1.06.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 17.06.2024

INFORMATORZY, TŁUMACZE I OBSERWATORZY: ZBIERANIE (META)DANYCH I WDRAŻANIE BADAŃ W CYFROWEJ PONOWOCZESNOŚCI. W STRONĘ METOD OPARTYCH NA WSPÓŁPRACY

AGNIESZKA Ogonowska

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie
Ośrodek Badań nad Mediami IFP
Centre for Media Studies IFP, University of the National
Education Commission in Krakow
agnieszka.ogonowska@up.krakow.pl
ORCID 0000-0001-6469-9242

Wprowadzenie

Zwrot paradygmatyczny, który się dokonał w latach 90. XX wieku, czyli przejście od mediów masowych do cyfrowych mediów sieciowych, wpłynął na rozwój nowych metod badawczych o charakterze transdyscyplinarnym¹ i inkluzywnym. Inkluzywność tych projektów polega na włączaniu do nich użytkowników mediów i współpracy z nimi, na swoistej demokratyzacji badań oraz oficjalnej, jawnej legitymizacji autorytetu tych aktorów społecznych². To oni, jako insiderzy medialni, odbiorcy i twórcy treści, a nawet jako aktywiści sieciowi, mogą wystąpić w rolach informatorów, tłumaczy i obserwatorów głównie w odniesieniu do aktualnego pola mediasfery. Na pole to – rozumiane systemowo i relacyjno-funkcjonalnie; synchronicznie i diachronicznie³ – składają się specyficzne typy procesów, artefakty, podmioty (np. wspomniani aktorzy społeczni), narzędzia, infrastruktura, w tym kanały i technologie komunikacji oraz instytucje. O ile kluczowym zadaniem informatorów

¹ M. Lisowska-Magdziarz, *Metodologia badań nad mediami – nurty, kierunki, koncepcje, nowe wyzwania*, „Studia Medioznawcze” 2013, nr 2(53), s. 27–4.

² A. Ogonowska, *Typy eksperta: koegzystencja starych i nowych ekspertów we współczesnej sferze publicznej i przestrzeniach medialnych*, „Kultura Współczesna” 2023, nr 2(122), s. 120–134.

³ Por. też tab. 1. w niniejszym artykule.

i obserwatorów jest dostarczanie informacji oraz powiązanych z nimi artefaktów, o tyle do funkcji tłumaczy należy ich konceptualne ramowanie, przypisywanie im istotności, poszukiwanie w ich obrębie relacji i badanie ich uwarunkowań. W dalszej kolejności – i często z pomocą badacza, np. jako moderatora dyskusji – następuje kolektywne przekładanie „treści” z języka praktyki i indywidualnego, często afektywnego doświadczenia medialnego na myślenie systemowe w odniesieniu do całego pola mediasfery, jego poszczególnych obszarów czy części składowych⁴. Ów przekład może dotyczyć także zapisu konkretnego doświadczenia w „języku” różnych mediów, a zatem kwestii intermedialnych i intersemiotycznych. Poszczególne role – informatora, obserwatora, tłumacza, moderatora – mogą się ze sobą łączyć i przenikać.

Celem artykułu jest ukazanie zalet i ograniczeń projektów kolaboracyjnych na gruncie kulturoznawstwa medialnego w odniesieniu do bardziej aktywnego, prosumpcyjnego, partycypacyjnego użycia nowych mediów. To z kolei pociąga za sobą konieczność wypracowania nowych, bardziej adekwatnych i efektywnych metod badawczych w odniesieniu do użytkowników mediów: sieciowych, mobilnych, internetowych, społecznościowych. Sam projekt kolaboracyjny jest rozumiany jako inkluzywne postępowanie badawcze, którego aktywnymi uczestnikami są sami użytkownicy wykazujący wolę współpracy oraz chęć dzielenia się swoimi doświadczeniami medialnymi. To oni współdzielą – wedle przyjętego modelu współpracy (od słabszego do mocnego, o czym w dalszej części artykułu) – prerogatywy badacza akademika, uczestnicząc w kluczowych procesach zarządzania projektem (por. il. 1) zgodnie z „wynegocjowanym” stopniem i zakresem tej partycypacji.

Tło teoretyczne

Zmiana paradygmatu badawczego w ramach *media studies* i kulturoznawstwa medialnego zbiegła się z kryzysem paradygmatu pozytywistycznego w etnografii i antropologii, który narastał do lat 90. XX wieku, kiedy to coraz dobitniej akcentowano różnice pomiędzy samym badaniem tekstów kultury a badaniem ich twórców i użytkowników oraz między badaniem konkretnych przedstawiń (czyli ukonstytuowanych reprezentacji rzeczywistości) a badaniem umiejscowionych praktyk społeczno-kulturowych, których efekty

⁴ Nawiązuję tutaj oczywiście do słynnego rozróżnienia poczynionego przez Zygmunta Baumana (idem, *Prawodawcy i tłumacze*, przeł. A. Ceynowa, J. Giebułtowski, Warszawa 1998).

mogą być zmaterializowane. Na kanwie tych przewartościowań zaczęto coraz mocniej akcentować refleksyjność, subiektywność i konstrukcyjny charakter wiedzy etnograficznej, która zawsze jest naznaczona określoną pozycją podmiotową⁵.

Projekty badawcze oparte na kooperacji są także motywowane cechami współczesnej kultury. Atrybuty te są opisywane poprzez takie metafory jak kultura partycypacji czy Web 3.0, a także powiązane z funkcjami samych mediów cyfrowych oraz aktywnością sieciowych neoplemion⁶. Media społecznościowe zaczęły odgrywać coraz większą rolę w procesach autoafirmacji, autopromocji i autokreacji, tworząc nowe zjawiska kulturowe (kultura *selfie*), a „stare” naznaczając nowym kontekstem (np. społeczeństwo spektaklu, voyeuryzm i ekshibicjonizm medialny)⁷. Ich potencjał performatywny systematycznie wzrasta, przy czym performatywność jest rozumiana jako „sprawczość” (*performativity as agency*) danego fenomenu (lub przedmiotu). Oznacza to, że przypisana mediom siła do aktywnego kształtowania otoczenia społecznego staje się realnością, obserwowanym faktem. Jednocześnie różne grupy tzw. przeciętnych użytkowników mediów są coraz bardziej świadome skali tego wpływu, choć w odniesieniu do nich samych często pojawia się zjawisko tzw. złudzenia odporności własnej⁸.

W związku z koncentracją na użytkowniku i rzeczywistych strategiach użycia mediów (*media user centered approach*) współczesne medioznawstwo oraz kulturoznawstwo medialne otworzyły się zatem na nauki społeczne, głównie socjologię, antropologię, etnografię i psychologię⁹. Budowanie mostów między *media studies* a wcześniej wymienionymi nie było szczególnie trudne w XXI wieku, zwłaszcza w kontekście takich subdyscyplin jak odpowiednio: socjologia mediów, antropologia mediów, etnografia sieci, psychologia mediów i komunikowania czy cyberpsychologia¹⁰.

⁵ C. Geertz, *Opis gesty: w poszukiwaniu interpretatywnej teorii kultury*, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2003, s. 35–58.

⁶ M. Maffesoli, *The time of the tribes: the decline of individualism in mass society*, London 1996, s. 30–68.

⁷ A. Ogonowska, *Psychologia mediów i komunikowania*, Kraków 2018, s. 28–52.

⁸ A. Ogonowska, A. Walecka-Rynduch, *Młodzi dorośli wobec dezinformacji. Katalogi i rzeczywiste profile kompetencji cyfrowych*, Kraków 2024, s. 159–171.

⁹ M. Lisowska-Magdziarz, *Metodologia...*, op. cit., s. 27–41.

¹⁰ A. Ogonowska, *Psychologia...*, op. cit., s. 34–76.

Wszystkie te nowe praktyki działania kolaboratywnego wymagają oczywiście rewizji dominującego konceptu badacza akademika jako (jedyne) prawodawcy rzeczywistości, co jest zadaniem trudnym nie tyle w kontekście postulatycznym, ile przede wszystkim w odniesieniu do sfery *praxis*. Stąd też można mówić o różnych modelach badania opartego na współpracy – model mocny zakłada pełną symetrię relacji między uczestnikami, podczas gdy modele słabsze akcentują wciąż wiodącą pozycję profesjonalnego badacza, choćby jako osoby, która koordynuje poszczególne działania i stwarza instytucjonalne ramy niezbędne do realizacji projektu (por. il. 1). Symetryczność relacji w ramach projektów kolaboratywnych nie jest jednak budowana tak jak w strukturach i organizacjach hierarchicznych, czyli na bazie sztywno przypisanych funkcji i prerogatyw związanych z zakresem sprawowanej władzy, lecz na upełnomocnieniu i uprawomocnieniu różnych typów kompetencji i doświadczeń. Zasoby te są niezbędne do efektywnej realizacji konkretnego projektu przez zespół. Przy czym:

zespół stanowił coś znacznie więcej niż tylko namiastkę współpracujących ze sobą jednostek. [...] Ponieważ rzeczywistość społeczna jest zbyt złożona dla pojedynczego badacza, musi on „polegać na innych specjalistach i spróbować uformować wraz z nimi grupę koncepcyjną, element bojowy, taktyczną jednostkę badawczą, w której każda osoba, zachowując swoje osobiste przymioty, będzie świadoma faktu, że staje się myślącym trybem maszyny, dla której funkcjonowania jest niezbędna, lecz bez której jest niczym”¹¹.

Właśnie autorytet doświadczenia osobistego w odniesieniu do mediasfery jest podkreślany na każdym kroku, we wszystkich kluczowych fazach realizacji badania, w odniesieniu do wszystkich uczestników. Współtworzenie wiedzy oddziałuje pozytywnie na uczestników projektu, daje im bowiem poczucie podmiotowego wpływu na uzyskane rezultaty. „Insiderstwo” medialne, jeśli powiązane jest z aktywnym wykorzystaniem mediów oraz pewnym poziomem autorefleksyjności, może stanowić fundament dla nowego typu (post)eksperta. Choć nie jest on akademikiem, to jednak wie i potrafi, bo ma praktykę

¹¹ J. Clifford, *O autorytecie etnograficznym*, w: idem, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. J. Iracka i S. Sikora, Warszawa 2020, s. 63.

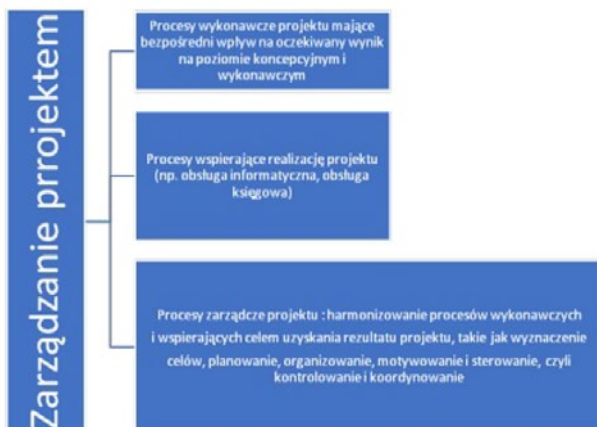
i doświadczenie medialne¹². Uczestnictwo w projektach kolaboratywnych wyzwała również szereg istotnych umiejętności społecznych: nastawienie na dialog/polilog i postawę konsensualną, (auto)refleksyjność, decentrację oraz empatię (rozumianą na poziomie emocjonalnym i poznawczym), zaangażowanie w sprawy publiczne, konstruktywne wyrażanie krytyki, asertywne artykułowanie swoich potrzeb, ograniczeń, oczekiwań w odniesieniu do kolektywnego działania. Determinuje także rozwój umiejętności transwersalnych, do których zalicza się m.in. krytyczne i innowacyjne myślenie, umiejętności intra- i interpersonalne, poczucie globalnego obywatelstwa, umiejętność korzystania z mediów i informacji oraz rozwiązywania problemów, przywództwo¹³. Zadaniem badacza akademika jest zatem stworzenie warunków do ujawniania się owej wielogłosowości oraz swoiste zestrojenie w jej ramach. Działanie to nie jest jednak *a priori* nastawione na wymuszony kompromis, lecz stwarza przestrzeń dla wyłaniających się naturalnie i spontanicznie różnic oraz wieloperspektywiczności. Badacz wyzwała – poprzez swoją aktywność oraz inicjowane procesy grupowe – efektywnie skupia oraz ukierunkowuje energię twórczą. Przedmiotem analizy (np. ewaluacji typu *ex post*) mogą być zatem zarówno efekty działania powiązane z tematyką projektu, jak i sama dynamika grupowa oraz jej rezultaty.

Udział insiderów medialnych jest zdecydowanie największy w odniesieniu do procesów wykonawczych projektu. Skład osobowy grupy, która nad nim pracuje, może ulegać zmianie w trakcie realizacji poszczególnych faz zgodnie z logiką relacji w ramach płynnej ponowoczesności oraz ekonomią afektywną charakterystyczną dla sieciowych neoplemion¹⁴. Ta dynamika musi być jednak w pewnym zakresie kontrolowana, np. poprzez zobowiązanie kontraktowe, które reguluje pole wzajemnych zależności w ramach zespołu. W ramach dyskursu emancypacyjnego dominuje programowa antyelitarność oraz wspomniana wcześniej inkluzywność.

¹² Por.: A. Bard, J. Soderquist, *Netokracja. Nowa elita władzy i życie po kapitalizmie*, przeł. P. Cypriański, Warszawa 2006, s. 56–78; A. Ogonowska, *Typy eksperta: koegzystencja starych i nowych ekspertów we współczesnej sferze publicznej i przestrzeniach medialnych*, „Kultura Współczesna” 2023, nr 2(122), s. 120–134, 128–132.

¹³ *Transversal Skills*, <https://unevoc.unesco.org/home/TVETipedia+Glossary/show=term/term=Transversal+skills#start> (dostęp 15.02.2024).

¹⁴ M. Maffesoli, *The Time...*, op. cit., s. 46–48; H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007, s. 57–98.



Il. 1. Kluczowe procesy składające się na zarządzanie projektem, oprac. M. Trocki

Z kolei wybór konkretnego modelu badania uwarunkowany jest celami i cechami zadania, zakładanym czasem trwania projektu oraz poziomem kompetencji jego uczestników. Ponadto poziom „dyrektywności” badacza może ulegać zmianom w trakcie trwania danego projektu oraz pod wpływem czynników związanych z dynamiką grupową i efektami poszczególnych faz projektu (od fazy koncepcyjnej po fazę finalną).

Nie ulega wątpliwości, że wykorzystanie modeli kolaboratywnych obarczone jest sporym ryzykiem. Krytycznie i sceptycznie odnośnie do różnych wspólnotowych działań, głównie na polu współczesnej sztuki, odnosili się jej teoretycy i kulturoznawcy medialni. W swoich opiniach podnosili m.in. kwestie ich etycznego statusu i politycznej skuteczności¹⁵. Jeśli chodzi natomiast o praktyki badawcze na polu kulturoznawstwa medialnego, badania kolaboratywne mogą być narażone na brak postępu w sytuacji, gdy wszyscy uczestnicy nieustannie ze sobą negocjują, a brak konkluzyjności sprawia,

¹⁵ Szczegółowe rozważania na ten temat wraz z odniesieniami do konkretnych praktyk artystycznych i sieciowych można znaleźć w: pracach E. Wójtowicz (np. eadem, *Re-using the user? Od współpracy do eksploatacji w kulturze sieciowej*, „Kultura Współczesna” 2013, nr 2 (77), s. 127–137), innych artykułach naukowych zgromadzonych w monograficznym tomie „Kultury Współczesnej” 2013, nr 2(77) poświęconym sztuce współpracy oraz znanej nie tylko w środowisku naukowym książce C. Bishop (eadem, *Sztuczne piekła. Polityka partycypacyjna i polityka widowni*, przeł. J. Staniszeński, Warszawa 2015).

że nie można przejść do kolejnego etapu badań. W takich przypadkach badacz akademik musi rozważyć, przynajmniej czasowe, przejście od modelu mocnego do modelu słabszego badania, by odzyskać utraconą dynamikę i efektywność pracy.

Opis metody: w stronę projektów opartych na współpracy

Założenia antropologii opartej na współpracy mogą być wykorzystywane we wszystkich projektach związanych z badaniem mediów i ich użytkowników niezależnie od typu medium, co przełamuje ograniczenia np. antropologii wizualnej czy audialnej z jednej strony, a z drugiej – takich metod badawczych, jak obserwacja systematyczna czy obserwacja uczestnicząca. Te ostatnie bowiem – niezależnie od świadomości etycznej i metodologicznej badacza – zakładają dychotomiczny podział na obserwujących i obserwowanych, a więc wyraźną asymetrię relacji społecznych, władzy i powiązanych z nią prerogatyw¹⁶. Metody oparte na współpracy mają więc z gruntu charakter antropocentryczny, a nawet autobiograficzny i egocentryczny – zawsze bowiem: 1. ktoś mówi, 2. o czymś, 3. do kogoś, 4. z perspektywy własnego doświadczenia i 5. indywidualnych uwarunkowań socjodemograficznych. Dzięki temu jest możliwa relatywnie większa efektywność zastosowanej procedury badawczej, co ma pozytywny wpływ na poziom zaangażowania i motywacji wśród jego uczestników, a to z kolei przekłada się na jakość i kompletność uzyskiwanych danych. Zaangażowanie w projekt jest oczywiście uzależnione od sposobu definiowania, dostrzegania i waloryzowania różnych typów korzyści przez poszczególnych „graczy”. O ile ich opisanie nie jest przesadnie trudne w odniesieniu do badaczy akademików, o tyle ich określenie w stosunku do pozostałych uczestników nie jest już takie łatwe, a jest szczególnie istotne – także w kontekście efektywnego zarządzania projektem, adekwatnej alokacji zasobów i podtrzymywania motywacji do uczestnictwa poszczególnych osób. W kontekście projektów opartych na współpracy podkreśla się np. takie nagrody społeczne jak: upodmiotowienie, uznanie rangi doświadczenia pozanaukowego, możliwość zdobywania i doskonalenia kompetencji specjalistycznych czy poczucie

¹⁶ Por.: C. Fluehr-Lobban, *Collaborative Anthropology as Twenty-first-Century Ethical Anthropology*, „Collaborative Anthropologies” 2008, no. 1, s. 175–182; J. Rappaport, *Beyond Participant Observation: Collaborative Ethnography as Theoretical Innovation*, „Collaborative Anthropologies” 2008, no. 1, s. 1–31.

wyjatkowości. Ważną kwestią jest także ustalenie, w jaki sposób wkład pracy poszczególnych uczestników będzie zaznaczony, jeśli chodzi o wyniki badań, tak by nikt nie poczuł się ostatecznie uprzedmiotowiony, a w sytuacjach spornych i budzących wątpliwości – by można było odwołać się do wcześniej zawartego „kontraktu”¹⁷. Ambiwalentną sprawą jest natomiast ocena owej współpracy przez innych uczestników sieci społecznej, w której na co dzień uczestniczą informatorzy, obserwatorzy i tłumacze. Z uwagi na nowe role odgrywane w projekcie mogą być oni postrzegani nie jako informatorzy, lecz donosiciele, nie jako obserwatorzy, lecz jako podglądacze i inwigilatorzy, nie jako tłumacze, lecz jako mistyfikatorzy i manipulatorzy.

Coraz bardziej istotne miejsce zaczęły zajmować także – przez analogię do psychologii stosowanej czy etnografii stosowanej – medioznawstwo/kulturoznawstwo stosowane i wytwarzanie tzw. wiedzy społecznie użytecznej¹⁸. Badacze mediów, także ci o profilu filologicznym, zaczęli wychodzić poza badanie samych przekazów (tekstów kultury) w stronę rozpoznawania czynników (np. psychologicznych, kognitywnych, kulturowych, politycznych) odpowiedzialnych za ich rozumienie, interpretację, potencjał performatywny i afektywny, pozycję i znaczenie w określonych grupach dyskursywnych/wspólnotach wyobraźniowych. Istotnym aspektem medioznawstwa stosowanego jest wypracowanie nowych metod/metodyk badania pokoleń nowomediálních oraz zarządzania takimi projektami w odniesieniu do triady praktyka 1 – metadyskurs – praktyka 2 oraz ewentualne pętle, które mogą stanowić kontynuację takich badań na wyższym poziomie złożoności, szczególności (np. praktyka 2 – metadyskurs – praktyka 3). Metadane w poszczególnych fazach obejmują informacje związane z tematem projektu (np. częściowe wyniki badań), jak również dotyczące jego realizacji (np. dynamiki grupowej, efektywności komunikacji, właściwej alokacji indywidualnych zasobów w odniesieniu do realizowanych zadań *etc.*).

¹⁷ Ustalenie czytelnych reguł takiej współpracy jest szczególnie istotne w przypadku młodszych „współpracowników”, np. przedstawicieli pokolenia Alfa, co – z uwagi na złożoność sprawy – zostanie przedstawione w osobnym artykule w związku z realizacją autorskiego projektu badawczego pt. *Cyfrowy uczeń – cyfrowy użytkownik. Kompetencje cyfrowe i medialne pokolenia Alfa* (WPBU/2024/03/00031).

¹⁸ A. Ogonowska, M. Stoch, *Kulturoznawstwo medialne, czyli o wytwarzaniu wiedzy społecznie użytecznej*, „Studia de Cultura” 2023, nr 1(15), s.113–126.

Wdrożenia wyników badań naukowych mają z kolei istotne znaczenie dla wzmocnienia relacji między nauką (w tym dyscyplinami społecznymi i humanistycznymi) a społeczeństwem, biznesem i gospodarką. Modele badań opartych na współpracy mogą przyjmować różną postać (por. tab. 1). Przyjęcie określonego modelu może dotyczyć wybranej fazy/etapu badania lub określać je całościowo. Istnieje także możliwość wyboru konkretnego modelu jako dominującego, a innych jako wspomagających cały proces.

Kluczową rolę w tym metodologicznym przewartościowaniu odegrały właśnie tzw. zwroty: somatyczny, afektywny oraz performatywny, a także badanie recepcji czy odbioru ucieleśnionego¹⁹. Istotne były także postmodernistyczne przewartościowania, np. te związane z kryzysem wielkich narracji, jak również osłabienie znaczenia dyskursów wartościujących na rzecz (systemowego) opisu różnych zjawisk oraz ich powiązań, dynamiki, funkcji, przypisywanych znaczeń i wartości (ujęcie relacyjno-funkcjonalne). Na gruncie tych przewartościowań istotny stał się (wielogłos osób mających autentyczne, „na bieżąco” aktualizowane doświadczenie kulturowe, „nieskażonych” w swoich sądach i postawach wiedzą naukową. Choć ich sądy mogą być naiwne, to jednak informacyjnie ważne, bo odzwierciedlają perspektywę tzw. przeciętnego użytkownika. Na rolę postmodernistycznej antropologii w tych procesach zwrócił uwagę także Luc E. Lassiter, konstatując:

Podczas gdy nowoczesny rozwój antropologii w pierwszych trzech czwartych XX wieku posunął naprzód zachodniocentryczny projekt Oświecenia, kładący nacisk na naukę i rozum, autorytet i obiektywizm, pozytywizm i realizm, antropologia postmodernistyczna ponownie umieściła cele antropologii w obrębie bardziej skomplikowanego świata wielokulturowego (poza



Il. 2. Kolejne poziomy badań – ujęcie „kaskadowe”

¹⁹ F. Varela, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge 2017, s. 34.

Tab. 1. Modele badań opartych na współpracy

Typ modelu i słowa-kлючe	Charakterystyka
Model spiralny Słowa-kłucze: cykliczność, powtarzalność	Ustalenie dominant, priorytetów w badaniu poszczególnych elementów pola medialnego i powrót do tych dominant na kolejnych etapach, aż do finału
Model przyczynowo-skutkowy Słowa-kłucze: chronologia, sekwencyjność, linearność	Ustalenie etapów, celów cząstkowych projektu w sekwencji linearnej, chronologicznej; wyniki każdego etapu są początkiem kolejnego
Model achronologiczny/retrospektywny Słowa-kłucze: rekonstrukcja uprzednich uwarunkowań powstania wybranego elementu pola	Początek badań wyznacza wybrany element bieżącego pola medialnego, np. artefakt, który staje się punktem wyjścia do analiz retrospektywnych
Model funkcjonalno-relacyjny Słowa-kłucze: potrzeby, funkcje mediów w ujęciu antropocentrycznym, socjocentrycznym	Analiza elementu pola medialnego w odniesieniu do aktualnych potrzeb użytkowników oraz w relacji do ich charakterystyki socjodemograficznej

podziałem między Zachodem a resztą), zamiast tego kładąc nacisk na władzę i głos, podmiotowość i dialog, złożoność i krytykę²⁰.

Sporo uwagi poświęcił również roli antropologii interpretatywnej²¹ (kryzys reprezentacji) i antropologii krytycznej²² ufundowanej na koncepcjach neomarkistowskich oraz dorobku szkoły frankfurckiej. Jednocześnie uruchomienie w tych projektach wiedzy, głównie z zakresu psychologii (np. poznawczej, społecznej czy rozwojowej), umożliwiło także uwzględnienie ujęć kognitywno-rozwojowych. Dzięki temu zabiegowi z kolei stało się możliwe całościowe, a zarazem funkcjonalne spojrzenie na kwestie kompetencji medialnych czy

²⁰ L.E. Lassiter, *Collaborative Ethnography and Public Anthropology*, „Current Anthropology” 2005, no. 1, vol. 46, s. 9.

²¹ Antropologia interpretatywna – jeden z nurtów współczesnej antropologii kulturowej, bliski antropologii refleksyjnej. Charakteryzuje się położeniem nacisku na osobę badacza, jego przeżycia i jego „nieprzezroczystość”.

²² Por. M. Songin-Mokrzan, M. Mokrzan, *Efekt ślepej plamki: antropologia krytyczna wobec neoliberalizmu*, „Kultura i Społeczeństwo” 2020, nr 2, s. 119–137.

cyfrowych w powiązaniu z kompetencjami językowo-komunikacyjnymi, poznawczymi czy społecznymi (jako bazowymi)²³.

Równoległe pojawienie się nowych generacji cyfrowych już w XXI wieku (pokolenie Z, pokolenie Alfa) z jednej strony, a rozwój mediów społecznościowych z drugiej wymogły na badaczach radykalne zmiany w projektowaniu i wdrażaniu metod analizowania ich aktywności. Modyfikacji uległy także procesy zbierania danych czy budowania wstępnych hipotez/pytań badawczych. Okazało się to szczególnie ważne w kontekście realizowanego aktualnie przez autorkę artykułu projektu badawczego nt. *Cyfrowy uczeń – cyfrowy użytkownik. Kompetencje cyfrowe i medialne pokolenia Alfa*²⁴. Jak pokazały doświadczenia własne, dystans międzypokoleniowy – np. między badaczem reprezentującym pokolenie X a użytkownikiem nowych mediów z pokolenia Alfa – wymaga ustalenia priorytetowych punktów, dominant, na których będzie się koncentrowała uwaga informatorów, tłumaczy czy obserwatorów. Owe dominanty dotyczą wszystkich kluczowych elementów pola medioznawczego, czyli procesów, produktów, zdarzeń, podmiotów indywidualnych i zbiorowych w roli aktorów społecznych czy instytucji. Ustalenia te dotyczyć muszą także „języka” opisu oraz powiązanych z nim mediów (metody dyskursywne, ikoniczne, polimodalne). Chodzi także o sposoby porządkowania danych, swoistą architekturę informacji oraz narzędzia ich zapisu w bazie danych (przykładowo: linearne vs hipertekstualne; linearno-sekwencyjne vs holistyczne; analogowe vs cyfrowe). Określenie owych dominant, języków i preferowanych mediów pozwala również przyjrzeć się – już na etapie pozyskiwania pierwszych danych czy artefaktów – różnicom między stanowiskami poszczególnych informatorów oraz określić ich uwarunkowania. Jest to szczególnie ważne w kontekście odpowiedzi na pytanie, czy insiderzy występujący w trzech „tytułowych” rolach stanowią, np. z uwagi na przynależność generacyjną, grupę jednorodną, czy też inne czynniki środowiskowe, kulturowe wpływają znacząco na ich wewnątrzgrupową odmiennosc? Niejako zatem przy okazji głównego badania można również podjąć studia medioznawcze (np. obserwację uczestniczącą) z wykorzystaniem metod etnograficznych, psychologicznych czy socjologicznych. Jednorodność grupy „współpracowników” łączy się pośrednio z zagadnieniem reprezentatywności wyników

²³ A. Ogonowska, A. Walecka-Rynduch, *Młodzi...*, op.cit., s. 36–89.

²⁴ Por. też przypis 17 w tym artykule.

badań. Pojawia się bowiem pytanie, czy dostarczone przez nich informacje, ale także „punkty widzenia” są np. reprezentatywne dla kohory/generacji medialnej, do której oni przynależą²⁵?

„Transgresje” metodologiczne i ich konsekwencje

Od lat 90. XX wieku na terenie badań medioznawczych systematycznie zatem dojrzewała idea współpracy między badaczem a badanymi na każdym etapie procedury, czyli od projektowania badań aż do opracowania ich wyników z ciągłym, aktywnym podmiotowym wykorzystaniem kooperacji z użytkownikami mediów, którzy tradycyjnie stoją „po drugiej strony barykady”. Kluczowymi ideami nowych badań stały się: elastyczność, otwartość, kreatywność, zaufanie, szacunek, tolerancja jako wyznaczniki charakteru relacji między uczestnikami projektu. Ich efektywne wdrożenie wpływa na wytwarzanie, negocjowanie oraz uzgadnianie wspólnego pola działania i współpracy, a także pola uwagi. Wymienione idee nie mogą mieć wyłącznie charakteru postulatycznego, lecz powinny być odzwierciedlane w konkretnych praktykach badawczych. Dla przykładu, elastyczność może oznaczać możliwość rozszerzenia/zawężenia pola badań lub „asortymentu” środków badawczych (metod, narzędzi) pod wpływem bieżących doświadczeń, potrzeb i ograniczeń zgłaszanych przez uczestnika projektu. Z kolei otwartość i tolerancja mogą dotyczyć gotowości do akceptacji alternatywnych punktów widzenia, kryteriów oceny opisywanych zjawisk zgłaszanych przez poszczególnych uczestników. Kreatywność natomiast oznaczać może przyzwolenie na zgłaszanie nowatorskich, oryginalnych, dotąd niestosowanych metod, narzędzi, strategii badania w pozyskiwaniu nowych danych, np. od grup tzw. trudnego dostępu.

Zgłoszone wcześniej idee są możliwe do implementacji z uwagi na kolektywny charakter samej procedury, który nieustająco wymaga systematycznego uzgadniania, negocjowania poszczególnych działań i ich efektów, a także swobodnego przyzwolenia na dysonans poznawczy, który jest efektem owej wielogłosowości, wieloperspektywiczności. Chodzi o uppełnomocnienia wszystkich uczestników projektu do ujawniania indywidualnej perspektywy

²⁵ O problemie reprezentatywności w odniesieniu do badań *online* por. np. P. Siuda, *Ankieta internetowa: zalety i wady – rekapitulacja*, w: *Metody badań online*, red. idem, Gdańsk 2016, s. 53–59.

i specyficznych doświadczeń w odniesieniu do badanych zjawisk oraz tematów aktualnie podejmowanych w zespołowych dyskusjach.

W tym kontekście zaczęto dostrzegać ograniczenia metod tradycyjnych – eksperymentalnych, obserwacyjnych ankietowych czy testowych, w których użytkownik mediów odgrywał głównie rolę uprzedmiotowionego obiektu informacji, źródło *a priori* „znormalizowanej wiedzy”, którą wydobywa się przy wykorzystaniu standardowych technik. Jako uczestnik określonej i wcześniej zaprojektowanej procedury badawczej musiał w jakiś sposób dostosować się do ram narzuconej mu sytuacji, co często przekładało się na jakość uzyskiwanych danych oraz informacji, ich kompletność, prawdziwość i autentyczność. Istotna w tej sytuacji była również – znana głównie antropologii kulturowej czy etnografii – różnica perspektyw między insiderem (np. przedstawicielem pokolenia Alfa) a outsiderem (np. badaczem należącym do innej kohorty, np. pokolenia X)²⁶ oraz – wskazywana przez psychologów i socjologów – różnica między aktorem a obserwatorem²⁷. Aktor społeczny, by przypomnieć to rozróżnienie, to osoba, która bierze udział w określonych aktywnościach, sytuuje się zatem w centrum wydarzeń, podczas gdy obserwator może przyjmować pozycję zdystansowaną. Wybór lub przypisanie do określonej pozycji podmiotowej wpływa na ogląd zjawisk, zakres posiadanej wiedzy, dostęp do informacji, sposób percepcji określonej sytuacji, wpływ na jej dynamikę *etc.*

Kooperacja, o której tu mowa, wymaga także ustalenia precyzyjnych zasad dotyczących reguł takiej współpracy. Przedmiotem refleksji powinny być takie zagadnienia, jak m.in.: 1. kluczowe pola i zakresy kooperacji poszczególnych podmiotów na różnych etapach badania; 2. kluczowe cele i wartości, które określają kierunki i ramy badania; 3. korzyści i zobowiązania uczestników projektu; 4. formy kooperacji oraz reguły dzielenia się informacjami, artefaktami, ideami; 5. prawo własności intelektualnej względem uzyskanych wyników częściowych i finalnych; 6. metody i media służące dystrybucji i upublicznianiu wytworzonych artefaktów (takich jak fotografie, filmy) i sposobów/zakresów ich wykorzystywania np. po zakończeniu realizacji projektu; 7. kwestie prawno-etyczne (np. ochrona wizerunku uczestników projektu, zarządzanie wrażliwymi danymi osobowymi oraz formy ich przechowywania

²⁶ C. Geertz, *Opis gęsty...*, op. cit., s. 35–58.

²⁷ M. Lewicka, *Aktor czy obserwator: psychologiczne mechanizmy odchyień od racjonalności w myśleniu potocznym*, Warszawa–Olsztyn 1993.

i katalogowania); 8. sposób dysponowania informacjami dotyczącymi osób trzech powiązanych z informatorami; 9. zakres ingerencji uczestników badania w przestrzeń intymną, osobistą i społeczną uczestników; 10. instrumentalna rola mediów jako narzędzi zapisu, przechowywania i upubliczniania danych, a także media jako „kotwice pamięci”, „inkubatory idei”; „wyzwalacze komunikacji”; 11. dystraktory i inne czynniki ryzyka, które mogą utrudniać lub nawet uniemożliwiać realizację zadania na poszczególnych etapach oraz strategię niwelującą skalę ich wpływu; 12. metody kolektywnego egzekwowania realizacji przydzielonych zadań i dostarczania wsparcia (np. informacyjnego, rzeczowego, emocjonalnego); 13. metody ewaluacji projektu, przedmioty i zakresy tej ewaluacji (np. w odniesieniu do takich elementów jak: proces, osoby, efekty) i wiele innych.

Choć w tych projektach badacz nie jest już dyrektywnym i dominującym prawodawcą, to niezależnie od stopnia zakładanej i realizowanej symetryczności w relacji z innymi uczestnikami projektu pełni on nadal funkcję zarządzającą. Wybór modelu zarządzania konkretnym projektem pozostaje zatem w jego gestii, choć – zgodnie z założeniami badań kooperatywnych – powinien również podlegać dyskusji z innymi uczestnikami projektu oraz być przez nich akceptowany.

Na tym etapie można określić również zadania, które mają być delegowane, współdzielone oraz powiązane z nimi zakresy odpowiedzialności, sposoby weryfikacji rzetelności uzyskanych wyników, wymagane kompetencje i inne zasoby niezbędne do realizacji projektu. Przedmiotem gruntownej analizy powinny być takie zagadnienia jak zakres tematyczny projektu, czas na wykonanie projektu (harmonogram), koszty projektu (budżet) czy jakość. Ponadto cechy projektowe powinny spełniać założenia modelu SMART (skrót od słów: *specyficzny*, czyli jasno sprecyzowany, *mierzalny*; *ambitny*, *realny* i *terminowy*). Na tym wstępnym etapie istotne jest również opracowanie metod zaradczych w sytuacji, gdy projekt stanie w „martwym punkcie” z uwagi na różne kategorie czynników – osobowe, środowiskowe, finansowe, psychologiczne *etc.* Nie ulega również wątpliwości, że kolaboratywny model badań sprzyja rozwiązywaniu problemów bieżących związanych z aktualną fazą realizacji danego projektu, co jest szczególnie istotne w odniesieniu do kwestii motywacji i zaangażowania poszczególnych uczestników. Być może jest to nowa rola do obsadzenia przez badacza akademika, który powinien dbać o właściwy

poziom subiektywnej satysfakcji poszczególnych „graczy” i mieć na uwadze ich rozwój, także w odniesieniu do kompetencji społecznych i transwersalnych.

Dyskusja i perspektywy dalszych badań

Metody tradycyjne, np. eksperyment laboratoryjny, zapewniają większy stopień proceduralnej kontroli, natomiast wpływają znacząco na trajektorię rzeczywistych zachowań osób badanych. Problem podobnej natury pojawia się w odniesieniu do metod ankietowych, które są zwykle mało angażujące dla uczestników badania, co wpływa na jakość uzyskiwanych danych. Cechy nowych mediów, takie jak interaktywność, hipertekstualność czy sieciowość, wyzwoliły w użytkownikach potrzebę większej kontroli i upodmiotowienia w odniesieniu do badań, które dotyczą ich samych. Poza tym – jako twórcy treści oraz członkowie cyfrowych plemion – dysponują oni innymi kompetencjami medialnymi²⁸ w stosunku do pozostałych uczestników komunikacji masowej, którzy reprezentują wcześniejsze generacje medialne, a także specyficznym doświadczeniem medialnym odnośnie do cyfrowych technologii. Starsi użytkownicy są lub byli przyzwyczajeni do zgoła innego, np. XX-wiecznego, dominującego paradygmatu uczestnictwa w kulturze medialnej. Wyznaczały go często media jednostronnie zwektorowane, pedagogiczny model komunikacyjny czy też modernistyczna wizja twórcy/nadawcy medialnego, którego intencję należało odkryć. Nie ulega wątpliwości, że aktywność kulturowa w epoce cyfrowej ponowoczesności wymaga uruchomienia bardzo specjalistycznych kompetencji wykonawczych, np. związanych z tworzeniem od podstaw lub „obróbką” obiektów cyfrowych, a nawet wzrostem poziomu tzw. gotowości technologicznej. „Separatystyczne” postrzeganie mediów w XX wieku sprzyjało natomiast rozwojowi kompetencji określonego rodzaju ześrodkowanych na konkretne medium, np. filmowych czy telewizyjnych. Z kolei kompetencje wykonawcze były wpisane w tradycyjny układ komunikacyjny, w którym prerogatywy nadawców i odbiorców indywidualnych oraz zbiorowych były ściśle przypisane do jednej dominującej roli: odbiorcy treści. W epoce cyfrowej konwergencji i postmediów użytkownicy są przyzwyczajeni do mediów mobilnych, interaktywnych, wielofunkcyjnych, haptycznych, umożliwiających kontakt/komunikację przez dwadzieścia cztery godziny na

²⁸ Komponenty kompetencji medialnych to wiedza, umiejętności, postawy. Por. A. Ogonowska, A. Walecka-Rynduch, *Młodzi...*, op. cit., s. 48–72.

dobę²⁹. Pojawia się myślenie w kategoriach systemowych i konwergentnych, użytkownicy odgrywają zaś różne, często zmienne role. Funkcjonują oni jednocześnie jako odbiorcy, obserwatorzy, a zarazem twórcy treści w ramach jednego medium i pomiędzy różnymi (przez analogię do multitaskingingu inter- i intramedialnego). Ta mediamorfoza oraz oczekiwania nowych generacji medialnych motywują, a często wręcz obligują współczesnych badaczy do zmiany stosowanych metod na bardziej angażujące poznawczo, upodmiotawiające uczestników, czyniące z amatorów ekspertów i „tłumaczy” rzeczywistości nowomiedialnej, a nawet „agentów” zmiany. Przewartościowania, o których tu mowa, dokonują się zgodnie z założeniami kultury prefiguratywnej opisywanej przez Margaret Mead³⁰.

Kierunek budowania metawiedzy także się zmienił – od konkretnych praktyk medialnych w stronę budowania ram konceptualnych, które są w stanie je objąć i wprowadzić konkretne prawidłowości na poziomie nomotetycznym, np. odnoszące się do konkretnej kohorty, generacji medialnej, grupy społecznej czy nawet wspólnoty dyskursywnej/wyobrażeniowej (por. il. 2).

Badania oparte na współpracy z jednej strony są zatem odpowiedzią na współczesne przemiany kulturowe, w tym na rozwój interaktywnych mediów cyfrowych, z drugiej – na pojawienie się całkowicie nowych generacji użytkowników, którzy funkcjonują od początku swojej egzystencji w nowomiedialnej cywilizacji sieciowej. „Nic o nas bez nas” jest istotnym hasłem ukazującym rolę nowych pokoleń medialnych w aktualnych projektach badawczych. Jest to świat, którego główne parametry i dynamika rozwoju są wyznaczone przez logikę i estetykę mediów społecznościowych oraz wyzwania sztucznej inteligencji. To przypisanie generacyjne przekłada się także na wybór dominujących mediów komunikacji, a także na preferencje w zakresie „języka” komunikacji społecznej, a zatem na określone oprogramowanie poznawcze (np. przedkładanie komunikatów wizualnych nad językowe czy polimodalne). Ta relacja między wpływem dominującego medium na określony „software poznawczy” jest zresztą zgodna z ideami deterministów technologicznych, ale także możliwa do zweryfikowania w ramach badań empirycznych³¹. Wszystkie

²⁹ H. Jenkins, *Kultura...*, op. cit., s. 67–89.

³⁰ M. Mead, *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*, przeł. J. Hołowska, Warszawa 1978.

³¹ A. Ogonowska, A. Walecka-Rynduch, *Młodzi...*, op. cit., s. 68–71.

przemiany kulturowe, o których mowa była wcześniej w tym artykule, obligują akademików do podjęcia namysłu i wysiłków na rzecz nowych metodologii badań uwzględniających użytkowników mediów jako uczestników w sposób bardziej podmiotowy, dialogiczny i aktywny.

Bibliografia

- Bard Alexander, Soderquist Jan, *Netokracja. Nowa elita władzy i życie po kapitalizmie*, przeł. P. Cypriański, WAIp, Warszawa 2006.
- Bauman Zygmunt, *Prawodawcy i tłumacze*, przeł. A. Ceynowa, J. Giebułtowski, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1998.
- Bishop Claire, *Sztuczne piekła: sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przeł. J. Staniszewski, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- Ciechowska Magdalena, *Autoetnografia w badaniach pedagogicznych*, w: eadem, M. Szymańska, *Wybrane metody jakościowe w badaniach pedagogicznych*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum w Krakowie, Kraków 2018.
- Clifford James, *O autorytecie etnograficznym*, w: idem, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. J. Iracka i S. Sikora, Wydawnictwo KR, Warszawa 2020.
- Creswell John W., *Projektowanie badań naukowych. Metody jakościowe, ilościowe i mieszane*, przeł. J. Gilewicz, Wydawnictwo UJ, Kraków 2013.
- Ćwikła Małgorzata, *Zarządzanie projektami w kulturze. Co nowego? Potrzeba demystyfikacji, automatyzacja zadań i ekologia*, w: *Zarządzanie w kulturze. Teoria i praktyka*, red. A. Pluszyńska, A. Konior, Ł. Gaweł, PWN, Warszawa 2020.
- Fluehr-Lobban Carolyn, *Collaborative Anthropology as Twenty-first-Century Ethical Anthropology*, „Collaborative Anthropologies” 2008, no. 1.
- Geertz Clifford, *Opis gęsty: w poszukiwaniu interpretatywnej teorii kultury*, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny, E. Nowicka, PWN, Warszawa 2003.
- Jenkins Henry, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, WAIp, Warszawa 2007.
- „Kultura Współczesna” 2013, nr 2(77).
- Lassiter Luc E., *Etnografia współpracująca i antropologia publiczna*, przeł. A. Kościańska, M. Petryk, w: *Badania w działaniu. Pedagogika i antropologia zaangażowane*, red. H. Červinková, B.D. Gołębiak, Wydawnictwo Naukowe DSW, Wrocław 2010.
- Lassiter Luc E., *Collaborative Ethnography and Public Anthropology*, „Current Anthropology” 2005, no. 1, vol. 46.
- Lewicka Maria, *Aktor czy obserwator: psychologiczne mechanizmy odchylenia od racjonalności w myśleniu potocznym*, Polskie Towarzystwo Psychologiczne, Warszawa–Olsztyn 1993.
- Lisowska-Magdziarz Małgorzata, *Metodologia badań nad mediami – nurty, kierunki, koncepcje, nowe wyzwania*, „Studia Medioznawcze” 2013, nr 2(53).
- Maffesoli Michael, *The time of the tribes: the decline of individualism in mass society*, Sage Publications, London 1996.

- Mead Margaret, *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*, przeł. J. Hołówka, PWN, Warszawa 1978.
- Ogonowska Agnieszka, *Psychologia mediów i komunikowania*, Impuls, Kraków 2018.
- Ogonowska Agnieszka, *Typy eksperta: koegzystencja starych i nowych ekspertów we współczesnej sferze publicznej i przestrzeniach medialnych*, „Kultura Współczesna” 2023, nr 2(122).
- Ogonowska Agnieszka, Stoch Magdalena, *Kulturoznawstwo medialne, czyli o wytwarzaniu wiedzy społecznie użytecznej*, „Studia de Cultura” 2023, nr 1(15).
- Ogonowska Agnieszka, Walecka-Rynduch Agnieszka, *Młodzi dorośli wobec dezinformacji. Katalogi i rzeczywiste profile kompetencji cyfrowych*, WUJ, Kraków 2024.
- Pietrowiak Kamil, *Etnografia oparta na współpracy. Założenia, możliwości, ograniczenia*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2014, nr 4.
- Rappaport Joanne, *Beyond Participant Observation: Collaborative Ethnography as Theoretical Innovation*, „Collaborative Anthropologies” 2008, no. 1.
- Sedgwick Eve, Parker Andrew (ed.), *Performativity and Performance*, Routledge, New York 1995.
- Siuda Piotr, *Ankieta internetowa: zalety i wady – rekapitulacja*, w: *Metody badań online*, red. idem, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2016.
- Wójtowicz Ewa, *Re-using the user? Od współpracy do eksploatacji w kulturze sieciowej*, „Kultura Współczesna” 2013, nr 2(77).
- Varela Francisco J., Thompson Evan, Rosch Eleanor, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, MIT Press, Cambridge 2017.

Źródła internetowe

Transversal Skills, <https://unevoc.unesco.org/home/TVETipedia+Glossary/show=term/?term=Transversal+skills#start> (dostęp 15.02.2024).

Źródła ilustracji

- Il. 1. Oprac. Trocki Michał, *Miejsce i rola projektów w zarządzaniu*, w: *Społeczna odpowiedzialność działalności projektowej*, red. idem, Oficyna Wydawnicza SGH, Warszawa 2019.
- Il. 2. Oprac. własne.

Informants, Translators and Observers: Collecting (Meta)Data and Implementing Research in Digital Postmodernity. Towards Collaborative Methods

Contemporary media studies are opening up to methods developed in social sciences, which results from the dynamic development of the mediasphere, the attributes of new digital media and the (network) activities of their users. The latter, within the framework of collaborative media anthropology, actively participate in all phases of the research project, which, on the one hand, makes them inclusive and, on the other hand, imposes new ethical

and methodological obligations on the academic researcher. This approach is a specific materialization of Margaret Mead's idea related to the transfer of knowledge and learning strategies in prefigurative societies, in the 21st century from digital natives, and refers to the collaborative ethnography of Luc Eric Lassiter. New ideas and challenges in applied media studies, collaborative research models and related methodological "transgressions" are also important in changing the philosophy of thinking regarding the obligations of media studies and rules of media literacy 4.0.

Keywords: collaborative anthropology, digital media, research project management, applied media studies

Słowa kluczowe: antropologia oparta na współpracy, media cyfrowe, zarządzanie projektem badawczym, medioznawstwo stosowane

Data przesłania tekstu: 20.02.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 10.04.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 18.06.2024

PO OBU STRONACH MURU BERLIŃSKIEGO. POETYKA PRZEKŁADU WYBRANYCH OPOWIADAŃ JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA W JĘZYKU NIEMIECKIM

ANNA FIMIĄK-CHWIŁKOWSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Adam Mickiewicz University in Poznań
afimiak@amu.edu.pl
ORCID 0000-0001-9804-3890

„System dwupaństwowy faktycznie działał
na korzyść literatury polskiej”

Henryk Bereska¹

1. Wstęp

Jak słusznie skonstatował wybitny tłumacz przekładający literaturę polską na język niemiecki Henryk Bereska, istnienie dwóch państw niemieckich, pomimo wielu trudności w relacjach polsko-niemieckich na poziomie instytucjonalnym i formalnym, w dużym stopniu przyczyniło się do rozpowszechnienia rodzimej literatury za Odrą, po obu stronach muru. Wydawać by się mogło, że to raczej w NRD, czyli państwie ściśle kontrolowanym przez socjalistyczne władze, z ogromnym przecież aparatem inwigilującym obywateli, dostęp do literatury z zagranicy będzie nie tylko ściśle reglamentowany, ale również skrupulatnie poddawany filtrowaniu² treści niestosownych, godzących w system. Tymczasem mimo tych ograniczeń oraz zakazu obejmującego z oczywistych

¹ H. Bereska, *Jarosław Iwaszkiewicz aus der Sicht eines DDR-Übersetzers* [typoskrypt], Archiwum Karla Dedeciusa, HB1-1-24, s. 5 (oryg. „[...] die Zweistaatlichkeit eigentlich zu Gunsten der polnischen Literatur ausschlug”). Wszystkie fragmenty literatury niemieckojęzycznej przywołane w niniejszym tekście po polsku zostały przetłumaczone przeze mnie.

² Jak słusznie zauważa Marek Rajch, w NRD skutecznie zaprzeczano istnieniu cenzury, czego rzekomym dowodem miał być brak stosownej instytucji powołanej w tym celu. W Polsce funkcjonował Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w PRL. Por. M. Rajch, *Czy w NRD istniała cenzura literacka? Przekształcenia i biurokratyczno-organizacyjne umocowanie urzędu kontroli literatury w NRD*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica”

względów tłumaczenie polskich pisarzy emigracyjnych oraz „ideologicznie nieulubianych”³, których „na szczęście tłumaczono w RFN”⁴, w repertuarze NRD-owskim obok literatury tendencyjnej można znaleźć autorów, których twórczość cechowała wysoka jakość literacka. Jednym z nich był Jarosław Iwaszkiewicz, który szczególnie w NRD doświadczył niezwyklej akceptacji, choć tłumaczenia jego utworów ukazywały się niezmiennie po obu stronach muru berlińskiego.

Celem niniejszego artykułu, którego rozważania koncentrują się wokół wydań opowiadań Iwaszkiewicza w NRD i RFN, jest wskazanie na zmiany stylistyczne w tekstach niemieckojęzycznych w następujących po sobie tłumaczeniach i przedstawienie ich krytycznej analizy w kontekście poetyki przekładu. Tekst składa się z czterech części: pierwszej – poświęconej kategorii poetyki przekładu i jej korelacji z serią translatorską; drugiej – przedstawiającej recepcję Iwaszkiewicza; trzeciej – wzmiankującej poszczególnych tłumaczy i konteksty mogące mieć wpływ na przekład oraz czwartej – zawierającej właściwą analizę wybranych przykładów. Do zilustrowania kategorii poetyki przekładu posłużą fragmenty opowiadań *Panny z Wilka*, *Brzezina* oraz *Matka Joanna od Aniołów*.

2. „Tłumaczenia literatury wzbogacają mapę literatury własnej”⁵

Na kategorię poetyki przekładu dość wcześnie zwrócił uwagę Edward Balcerzan⁶, postulując wówczas rozpatrywanie jej jako odrębnej dyscypliny humanistyki. Podkreślał, że przekład jest co prawda „normalnym” dziełem literackim, ale funkcjonuje zupełnie inaczej niż utwory literatury rodzimej, z czym należy się zgodzić. Jako jedną z kategorii definiujących poetykę przekładu wskazał wielokrotność i powtarzalność utworu tłumaczonego w opozycji do jednokrotności utworu oryginalnego. Dzieło oryginalne, rodzime jest

2017, nr 3(41), s. 95–103; G. Herzberg, *Anpassung und Aufbegehren. Die Intelligenz der DDR In den Krisenjahren 1956/58*, Berlin 2006, s. 275.

³ Oryg. „ideologisch unliebsame Autoren”, H. Bereska, *Jarosław...*, op. cit., s. 5.

⁴ H. Bereska, *Jarosław...*, op. cit., s. 5 (oryg. „Ausgenommen die ideologisch unliebsamen Autoren. Aber diese wurden zum Glück in der Bundesrepublik verlegt”).

⁵ H. Bereska, *Jarosław...*, op. cit., s. 4 (oryg. „Übersetze Literatur bereichert die Landkarte der eigenen Literatur”).

⁶ E. Balcerzan, *Poetyka przekładu artystycznego*, „Nurt” 1968, nr 8, s. 23–26; przedruk w: idem, *Literatura z literatury. Strategie tłumaczy*, Katowice 1998, s. 17–31.

niepowtarzalne, powstaje raz i w toku procesów interpretacyjno-recepcyjnych zostaje ulokowane w kulturze rodzimej. Z tłumaczeniami jest odwrotnie. Stanowią jedną z wielu możliwych wypowiedzi, właśnie z tendencją do wielokrotności i powtarzalności, z zastrzeżeniem, że to przekład jest uzależniony od obcojęzycznego, oryginalnego pierwowzoru. Pomimo podnoszonych w późniejszych nurtach przekładoznawczych postulatów, które – jak w koncepcjach dekonstruktywistycznych – podważają paradygmat nadrzędności oryginału i subsydialności przekładów⁷, należy się zgodzić z Balcerzanem w kwestii prymatu oryginału w obszarze poetyki. Postulowana konieczność wyprowadzenia w pierwszej kolejności poetyki normatywnej z dzieła oryginalnego prowadzi do jej realizacji w przekładzie. A zatem tłumaczenie tekstu literackiego staje się każdorazowo interpretacją oryginału, w której przed tłumaczem postawione zostają dwie powinności: po pierwsze – wobec tekstu oryginalnego, a po drugie – wobec samego autora. Ponadto należy uwzględnić czynniki pozatekstowe, takie jak np. kompetencje językowe tłumacza, uwarunkowania kultury docelowej, istnienie i znaczenie wcześniejszych przekładów czy też – kategoria najbardziej niejednolita – potencjalni implikowani odbiorcy z ich indywidualnym horyzontem oczekiwań. To tylko niektóre z kryteriów, jednak pozostają nie bez znaczenia dla ostatecznego kształtu poetyki przekładu.

Równie ważnym aspektem jest fakt, że poetyka przekładu z zasady zakłada potencjał zaistnienia serii translatorskiej⁸, gdyż każdy z tłumaczy ma prawo do wyprowadzenia z utworu oryginalnego swojej poetyki. Niesie to z sobą oczywiście pewne zagrożenia, takie jak niebezpieczeństwo rywalizacji w serii translatorskiej, tzw. wojny światów, czy też ryzyko kalki, kiedy kolejny tłumacz w wyprowadzonej od nowa poetyce stara się oddalić od poprzednika, kreując niejako własny układ stylistyczny, który staje się obcy. Czasem jednak poetyka alternatywna również może odnieść sukces. Tłumacz ma zatem prawo do różnego rodzaju transformacji, które są efektem jego swobody kształtowania tekstu na nowo. Wyłania się tu również kwestia motywacji tłumacza – kategoria dość subiektywna, którą należy interpretować w powiązaniu z czynnikami pozaliterackimi, takimi jak chociażby elementy

⁷ Por. m.in. A. Adamowicz-Pośpiech, *Seria w przekładzie. Polskie warianty prozy Josepha Conrada*, Katowice 2013, s. 10.

⁸ Więcej o kategorii serii translatorskiej por. A. Adamowicz-Pośpiech, *Seria...*, op. cit., s. 10.

biograficzne. Nowe tłumaczenie, z odrębną poetyką, może być motywowane chęcią polemiki z autorem, ale i niezależnie – polemiką z poprzednim tłumaczem. Może wyrażać również chęć nadania nowego sensu, kiedy utwór literacki, wskutek kolejnych interpretacji, można odczytać inaczej, niż miało to miejsce w momencie powstawiania wcześniejszego przekładu. Agnieszka Adamowicz-Pośpiech⁹, odnosząc się do badań francuskojęzycznych m.in. Antoine’a Bermana i Yves’a Gambiera, zwraca w tym kontekście uwagę na fakt, że nowy przekład może otwierać przestrzeń dla jego doskonalenia, ale – jak z kolei zastrzega za Lawrenceem Venutim – może stanowić potencjalne zagrożenie dla oryginału z powodu jego zbytnej domestykacji. Nie ulega jednak wątpliwości, że poetycka interpretacja translatorska tego samego tekstu jest niekiedy koniecznością, wynikającą z potrzeby powrotu do danego utworu, jego reinterpretacji czy wyłonienia się w toku badań nieznanymi kontekstów, na tle których konieczne staje się ich odczytanie na nowo. Centralna staje się rola samego tłumacza, którego decyzje „utrwalone w tekście”¹⁰ znajdują się w bezpośredniej relacji z poetyką przekładu.

3. „Powitał nas [...] wielki poeta”¹¹ – Iwaszkiewicz w recepcji niemieckiej

Twórczość Iwaszkiewicza tłumaczona na język niemiecki spotkała się w latach powojennych z licznymi interpretacjami translatorskimi¹², najpierw w NRD, później także w RFN. Jak podaje Ingrid Kuhnke¹³, mimo dość nieudanej próby wystawienia komedii *Lato w Nohant* w 1949 roku (100-lecie śmierci Chopina, Nationaltheater Weimar) zainteresowanie Iwaszkiewiczem stale wzrastało¹⁴. Sukcesem okazała się wydana w 1954 roku w przekładzie Kurta Harrera powieść historyczna *Czerwone tarcze* (*Die roten Schilde*)¹⁵. Bardzo szybko

⁹ Ibidem, s. 10.

¹⁰ E. Balcerzan, *Poetyka...*, op. cit., s. 26.

¹¹ H. Bereska, *Jarosław...*, op. cit., s. 3 (oryg. „Uns empfing [...] ein großartiger Dichter”).

¹² Analizę ograniczam do lat 1945–1989, kiedy istniały dwa państwa niemieckie z odrębną polityką wydawniczą.

¹³ I. Kuhnke, *Jarosław Iwaszkiewicz in der DDR*, „Zeitschrift für Slavistik” 1968, Nr. 1(13), s. 594–600.

¹⁴ Pomimo wydanych jeszcze przed wojną przekładów wierszy Iwaszkiewicza ten obszar jego twórczości nie był szerzej znany (ibidem, s. 594).

¹⁵ Recenzję wydawniczą przygotowała Krystyna Harrer, córka Kurta. Archiwum Federalne RFN, sygn. akt: DR 1/5005 s. 408–410.

ukazała się ona w ponownym wydaniu, ponadto pojawiło się aż dziewięć recenzji, a sukces *Czerwonych tarcz* otworzył drogę do kolejnych przekładów prozy Iwaszkiewicza w NRD. Należy tu jednak podkreślić za Kuhnke, że obok formułowanych w niektórych recenzjach opinii o jakości przekładu wypowiedzi te nie są jednoznaczne, a niekiedy nawet są sprzeczne ze sobą. Tłumaczenie Harrera oceniano pozytywnie¹⁶, wskazując jednak na „nieudane przesunięcia w kierunku języka potocznego, niezgodnego z duchem poety”¹⁷, za sprawą których „urok poetyckich obrazów, zwłaszcza w opisach przyrody i krajobrazu, tak charakterystycznych dla Iwaszkiewicza, został utracony w tłumaczeniu”¹⁸. Zarzuty wobec jakości przekładu Harrera znajdują również potwierdzenie w wypowiedziach innego tłumacza z NRD, Henryka Bereski. Na krytyczne stanowisko wskazuje biografka Bereski Agata Paluszek, zwracając uwagę na czynniki obiektywne, jak chociażby brak w wydawnictwie w latach 50. pracownika kompetentnego na polu literatury polskiej¹⁹. Tę bezpośrednią krytykę należy zatem koniecznie uwzględnić jako przesłankę do przygotowania przez Bereskę przekładu w tonie polemicznym²⁰.

Do roku 1965 w Niemczeniach ukazało się łącznie sześć pozycji książkowych autorstwa Iwaszkiewicza, trzy powieści – pośród nich *Sława i chwala* – oraz trzy tomy ze zbiorami opowiadań – łącznie 16 nowel oraz kolejnych pięć wydanych w antologiach.²¹ Co ciekawe – Iwaszkiewicz był wydawany częściej w NRD²². Wynikało to zarówno z zamierzeń polityki kulturalnej tego państwa,

¹⁶ *Patriotische Kraft aus der nationalen Vergangenheit*, „Brandenburgische Neueste Nachrichten” 23.02.1956.

¹⁷ G. Dittmann, *Die roten Schilde*, „Sächsische Zeitung” 20.05.1955 (oryg. „Entgleisungen in die Umgangssprache nicht im Sinne des Dichters“).

¹⁸ I. Kuhnke, *Jarosław...*, op.cit. s. 597 (oryg. „Der Reiz der poetischen Bilder, besonders in den Natur- und Landschaftsbeschreibungen, die für Iwaszkiewicz so charakteristisch sind, geht in der Übersetzung verloren”).

¹⁹ A. Paluszek, *Henryk Bereska als Vermittler polnischer Literatur in der DDR (1949–1990)*, Leipzig– Berlin 2007, s. 102 (oryg. „Das Fehlen eines auf dem Gebiet der polnischen Literatur sachkundigen Mitarbeiters im Verlag blieb nicht ohne Einfluss auf die Qualität dieser Übersetzungen”).

²⁰ Na temat przekładu polemicznego zob. I. Szymańska, *Przekłady polemiczne w literaturze dziesięcjej*, „Rocznik Przekładoznawczy” 2014, nr 9, s. 193–208.

²¹ I. Kuhnke, *Jarosław...*, op. cit., s. 594.

²² Kuhnke twierdzi, że większość polskich autorów była znana w NRD najpierw z działalności na rzecz pokoju, a dopiero potem jako literaci. Wskazuje, że w okresie od zakończenia II wojny światowej aż do lat 50. pojawiały się jedynie nieliczne publikacje o literaturze

aby zapoznać się z twórczością sąsiada, jak i z poszukiwania ciekawych motywów w samej twórczości autora oraz za sprawą podejmowanych prób zestawiania go chociażby z Thomasem Mannem²³. Kontrowersje wokół Iwaszkiewicza, wynikające z jego zaangażowania w życie publiczne kraju po 1945 roku, oraz otwarta krytyka zawarta w takich sformułowaniach jak *zdrada* (Gustaw Herling-Grudziński), *prywatnie motywowany oportunist* (Czesław Miłosz) czy *bohaterska maska Wallenroda* (Konstanty Jeleński)²⁴ nie zmniejszały jego popularności w Niemczech, a czasami wzbudzały zdziwienie. Wspomina o tym również Henryk Bereska, zauważając, że „współcześni Iwaszkiewiczowi mieli mu za złe bliskość władzy”. Wskazuje jednocześnie, że autor potrafił też porozumieć się z wysoko postawionymi członkami partii, „zwracając się do Gomułki per »panie Wiesławie«, a do szefa partii per »panie Jarosławie«”²⁵. Nie był to „zwykły ton w kontaktach z władzą” i w tym aspekcie, z perspektywy warunków wydawniczych w NRD, Iwaszkiewicz – w opinii Bereski – miał z pewnością większe możliwości i większą swobodę chociażby w kształtowaniu swojego czasopisma „Twórczość”, w którym publikowano anonimowo nie tylko teksty autorów wykluczonych jako tłumaczenia lub recenzje, ale również pamiętniki Witolda Gombrowicza²⁶. Tłumacz uwypukla pozycję

polskiej, które miały charakter informacyjny – Iwaszkiewicz znany był jako delegat rady na rzecz pokoju (przedruk przemówienia Iwaszkiewicza – Abdruck der Rede Iwaszkiewicz’ auf der internationalen Deutschlandkonferenz „Deutschlands und Polens nationale Interessen stimmen überein”, „Neues Deutschland” 1952, Nr. 271, s. 3).

²³ W.J., *Schicksale und Konflikte*, „Sonntag” 12.05.1957.

²⁴ G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz. Ein Grenzgänger der Moderne*, Bern–Berlin et al. 1996, s. 14 (oryg. „Die unbestreitbare Ambivalenz der Teilnahme am offiziellen Polen wird den seit 1945 tobenden Streit, ob es sich dabei um Verrat (G. Herling-Grudziński), privat begründetem Opportunismus (Miłosz) oder heroische Wallenrod-Maske (K. Jeleński) handelt”; pol. „Niezaprzeczalna ambiwalencja uczestnictwa w oficjalnej Polsce będzie kontynuacją toczącego się od 1945 r. sporu, czy jest to zdrada (G. Herling-Grudziński), prywatnie motywowany oportunist (Miłosz) czy bohaterska maska Wallenroda (K. Jeleński)”).

²⁵ H. Bereska, *Jarosław...*, op. cit., s. 3 (oryg. „Er konnte auch mit hohen Parteileuten umgehen, »Herr Wieslaw« sprach er Gomulka an, »Herr Jaroslaw« redete der Parteichef ihn an. Das war sonst nicht der Ton im Umgang mit der Macht”).

²⁶ Ibidem, s. 6 (oryg. „Iwaszkiewicz konnte seine Zeitschrift »Twórczość« nach Gusto leiten und die Verfemten, mit Druckverbot Belegten als Übersetzer oder Rezensenten anonym drucken. Ja, er veröffentlichte sogar, aus der DDR-Sicht unvorstellbar, die Tagebücher von Witold Gombrowicz und blieb auch in wahren ideologischer Eiszeiten mit ihm befreundet. Aber Polen galt ja als die fröhlichste Baracke im Lager”; pol. „Iwaszkiewicz mógł prowadzić

Iwazskiewicza jako pośrednika między władzą a literaturą, który – w jego opinii – starał się zachować równowagę między obu stronami. Było to swego rodzaju „balansowanie, być może ograniczanie szkód. Żadnego poddaństwa. Nie na równi z czcicielami i apologetami despotyzmu na Zachodzie”²⁷.

W tekstach krytycznych dotyczących twórczości Iwazskiewicza w języku niemieckim znajdziemy twierdzenia jednoznacznie pozytywne na tle przedstawionych powyżej opinii. German Ritz konstatuje, że taka „koncepcja literatury odpowiadała przede wszystkim jego własnej [Iwazskiewicza – A.F.Ch.] twórczości, a mianowicie literaturze z pogranicza nowoczesności, na pograniczu estetycznego słowa między pamięcią a utopią, przy czym pamięć z trudem pozwala na utopię”²⁸. To, co fascynowało odbiorców niemieckich, to nie tylko tematyka, ale i styl, zdominowany przez „wiarę w tradycję języka literackiego”²⁹. „Poetyka skamandryty była poetyką wierności, a autor w swoim rozumieniu literatury pozostał związany z XIX wiekiem. Wierność ta nie oznaczała jednak naśladownictwa, ale raczej pamięć o utraconej sztuce; zachodziła w wymiarze estetyki, a nie treści”³⁰. Bereska dodaje również, że literatura Iwazskiewicza była po prostu inna od rodzimej, fascynująca

swoje pismo »Twórczość«, jak mu się podobało, i anonimowo drukować ostracyzowanych, zakazanych autorów jako tłumaczy lub recenzentów. Tak opublikował nawet dzienniki Witolda Gombrowicza – co było niewyobrażalne w NRD – i przyjaźnił się z nim nawet w prawdziwie zideologizowanych epokach lodowcowych. Ale Polska była uważana za najbardziej wesoły barak w obozie”).

²⁷ H. Bereska, *Jarosław...*, op. cit., s. 5 (oryg. „Manche Zeitgenossen haben Iwazskiewicz die Nähe zur Macht verübelt. Andere wissen seine auf Ausgleich bedachte Mittlerstellung zwischen Macht und Literatur zu würdigen. Es war eine Balanceakt, ein Akt womöglich der Schadensbegrenzung. Keine knechtische Unterwerfung. Nicht gleichsetzbar den Anbetern und Apologeten der Despotie im Westen”; pol. „Niektórzy współcześni mieli Iwazskiewiczowi za złe trzymanie się blisko władzy. Inni doceniali jego pozycję pośrednika między władzą a literaturą, dążącego do równowagi. Było to balansowanie, być może ograniczanie szkód. Żadnej służalczej uległości. Nie na równi z czcicielami i apologetami despotyzmu na Zachodzie”).

²⁸ G. Ritz: *Jarosław...*, op. cit., s. 54–55.

²⁹ Ibidem, s. 13.

³⁰ Ibidem, s. 14 (oryg. „Seine Poetik ist die der Treue, er bleibt in seinem Verständnis von Literatur dem 19. Jh. verbunden. Diese Treue bedeutet nicht Nachahmung, sondern ist Erinnern an eine verlorene Kunst, sie vollzieht sich in der Dimension des Ästhetischen und nicht des Inhaltlichen. Sie verschließt sich jedoch gegen die veränderte Zeit, ist kein Elfenbeinturm des L'art pour l'art, sondern ist immer auch Reaktion auf die veränderte Zeit”; pol. „Jego poetyka jest poetyką wierności, pozostaje związany z XIX wiekiem w swoim rozumieniu literatury. Ta wierność nie oznacza naśladownictwa, ale jest pamięcią o utraconej sztuce; odbywa się

i kusząca, zapewniała zachwycające doświadczenie czytelnicze³¹, z odczuwalnym jednocześnie napięciem między krajobrazem, czasem i człowiekiem³².

4. „Zawód jako powołanie”³³ – tłumacze Iwaszkiewicza

Niezwykła otwartość niemieckich czytelników na twórczość Iwaszkiewicza oraz wspomniana powyżej sytuacja geopolityczna stały się czynnikami sprzyjającymi zaistnieniu serii translatorskiej. Poszczególne wydania kolejnych tłumaczeń niektórych tekstów dzielił niekiedy niewielki, zaledwie kilkuletni odstęp czasowy. I o ile zasadne wydawać się mogło powstawanie dwóch przekładów – po jednym w NRD i RFN, co wynikało częściowo z polityki wydawniczej³⁴ – o tyle zastanawiające jest właśnie powstawanie dwóch tłumaczeń w samym NRD. Nie zaistniały w tym czasie nowe przesłanki do koniecznej reinterpretacji utworów sytuowanych w obrębie jednej serii. Należy zatem spojrzeć na tę kwestię szerzej w kontekście poetyki przekładu i rozważyć, czy motywacją do przedłożenia kolejnego tłumaczenia mogła być

w wymiarze estetycznym, a nie treściowym. Zamyka się jednak na zmieniające się czasy, nie jest więź z kości słoniowej *l'art pour l'art*, ale zawsze jest też reakcją na zmieniające się czasy”).

³¹ Ibidem, s. 4 (oryg. „Polnische Literatur, besonders die Prosa Iwaszkiewicz's, waren das Andere, das Faszinierende und Lockende, das zu Hause nicht Anzutreffende. Daher das beglückende Leseerlebnis. Das waren meine Gedanken, sich ich bei jener Begegnung im offiziellen Kreis bei einem Toast äußerte. Zum Befremden meiner Landsleute, wie ich merkte, und freundlich akzeptiert vom Gast”; pol. „Polska literatura, zwłaszcza proza Iwaszkiewicza, była czymś innym, czymś fascynującym i pociągającym, czymś, czego nie można znaleźć w domu. Stąd zachwyty nad lekturą. Takie myśli wyraziłem podczas toastu na tamtym spotkaniu w oficjalnym gronie. Ku zdumieniu moich rodaków, z czego zdawałem sobie sprawę, i życzliwemu przyjęciu przez gościa”).

³² Ibidem, s. 2 (oryg. „Das Spannungsverhältnis zwischen Landschaft, Zeit und Menschen”; pol. „Napięcie między krajobrazem, czasem i ludźmi”).

³³ *Beruf als Berufung* – w tłumaczeniu ginie podwójne znaczenie niemieckiego słowa *Beruf*, oznaczającego ‘zawód’, ale z sufiksem *-ung* oznacza ‘powołanie, motto’, którym kierował się w pracy translatorskiej m.in. Bereska. U Staemmlera było to *Lebensaufgabe* (‘zadanie życiowe’), u Harrera – *aufholen* (‘nadrobienie zaległości’).

³⁴ Zob. S. Lokatis, *Nimm den Elefanten – Konturen einer Verlagsgeschichte*, w: *Fenster zur Welt. Eine Geschichte des DDR-Verlages Volk&Welt*, Hg. S. Barck, S. Lokatis, Berlin 2003, s. 15–30. Siegfried Lokatis zwraca uwagę na fakt, że po okresie odwilży pod koniec lat 50. nie tylko wzmożono w NRD zabiegi cenzorskie, ale również skreślono budżet dewizowy, co skutecznie uniemożliwiło publikowanie prac autorów zagranicznych oraz kupowanie licencji na dzieła wydane w RFN (ibidem, s. 20). Konieczne było zatem zamawianie przekładów na wyłączny użytek NRD.

chęć własnego zinterpretowania Iwazskiewicza przez kolejnych tłumaczy, czy mogła ona być podyktowana chęcią polemiki z wcześniejszym tłumaczeniem lub/i tłumaczem.

Po analizie nazwisk tłumaczy, którzy zajmowali się twórczością Iwazskiewicza, wyłaniają się trzy: Kurta Harrera i Henryka Bereski w NRD oraz Klaus Staemmler w RFN. Bereska i Staemmler urodzili się w Polsce – pierwszy w rodzinie na Śląsku, drugi w niemieckiej rodzinie w Bydgoszczy. Obaj znali dobrze język polski i niemiecki. Obaj byli też wybitnymi tłumaczami literatury polskiej, upatrującymi w swojej działalności drogi do pojednania obu narodów. Bereska, wyemigrowawszy do Berlina, podjął po studiach pracę w wydawnictwie Aufbau, w którym tłumaczem był Harrer. To właśnie wtedy Bereska otrzymał do korekty lektorskiej m.in. przekłady Harrera³⁵. Ten³⁶ natomiast był Niemcem, który nie odebrał wielokulturowego wychowania w dzieciństwie, języka polskiego nauczył się nieco później. Jego debiut translatorski był podyktowany względami pragmatycznymi – jako chemik nie mógł dalej pracować w zawodzie z powodów zdrowotnych, więc w wieku 40 lat zadebiutował jako tłumacz. Zbiegło się to w czasie z zainicjowaniem w NRD polityki kulturalnej i wydawniczej wynikającej z narzuconej odgórnie przez ZSRR normalizacji stosunków między krajami bloku wschodniego. Swoją rolę w przekonaniu Harrera do podjęcia pracy przekładowej odegrała również jego córka Krystyna, późniejsza profesor Pisarkowa, znana językoznawczyni z Uniwersytetu Jagiellońskiego. Co istotne (dopiero niedawno na ten fakt zwrócił uwagę Przemysław Chojnowski)³⁷, tłumacz w grudniu 1958 roku uciekł do RFN, a już w styczniu 1959 zmarł w niewyjaśnionych

³⁵ H. Bereska: *Porträt eine Lektorin – Jutta Janke*, w: ibidem, *Fenster...*, op. cit., s. 81–86 (oryg. „Dem flotten Übersetzer der polnischen Klassik ging es um rasches Geld. Er diktierte die Romane in die Schreibmaschine, gab sie unbesehen einer pensionierten Deutschlehrerin zum Redigieren, die kein Polnisch konnte, und so musste ich die Romane Satz für Satz mit dem Original vergleichen und sie fast neu schreiben”); pol. „Zwinny tłumacz polskiej klasyki chciał szybko zarobić. Dyktował powieści na maszynie do pisania, dawał je niepostrzeżenie do redakcji emerytowanej nauczycielce niemieckiego, która nie mówiła po polsku, więc musiałem porównywać je zdanie po zdaniu z oryginałem i niemal przepisywać na nowo”).

³⁶ E. Worbs, *Kurt Harrer, 1902–1959*, <https://uelex.de/uebersetzer/harrer-kurt/> (dostęp 6.03.2024).

³⁷ P. Chojnowski: *Czy Kurt Harrer (1902–1959) to tłumacz zapomniany?*, w: *Język „okrągły” jak pomarańcza. Pamięci Profesor Krystyny Pisarkowej w 90. rocznicę Jej urodzin*, red. T. Szczerbowski, Kraków 2021, s. 115–126.

okolicznościach. Ten kontekst wydaje się również ważny z perspektywy włączenia do serii translatorskiej przekładów Bereski.

5. „Niekończąca się zabawa dla komparatystów”³⁸

Z obszernej twórczości Iwaszkiewicza w przekładach na język niemiecki do analizy w niniejszym tekście zaproponowane zostały trzy następujące opowiadania: *Panny z Wilka*, *Brzezina* oraz *Matka Joanna od Aniołów*. Wszystkie należą to serii translatorskiej, dzięki czemu możliwe jest zobrazowanie za ich pomocą kategorii poetyki przekładu. Poniżej zamieszczone jest zestawienie poszczególnych wydań wraz z datami ich publikacji, tytułem zbioru, w którym się ukazały oraz nazwiskiem tłumacza.

Tab. 1. Zestawienie wydań opowiadań *Panny z Wilka*, *Brzezina* i *Matka Joanna od Aniołów*

<i>Panny z Wilka, 1932</i>				
Rok wydania	Tytuł	Tłumacz	Tytuł zbioru	Wydawnictwo
1956 (NRD)	<i>Die Mädchen vom Wilkohof</i>	Kurt Harrer	<i>Die Mädchen vom Wilkohof</i> ³⁹	Volksverlag Weimar ⁴⁰
1985 (RFN)	<i>Die Fräulein von Wilko</i>	Klaus Staemmler	<i>Die Fräulein von Wilko. Drei Novellen</i> ⁴¹	Suhrkamp Frankfurt am Main
<i>Brzezina, 1932</i>				
1956 (NRD)	<i>Das Birkenwäldchen</i>	Kurt Harrer	<i>Die Mädchen vom Wilkohof</i>	Volksverlag Weimar
1963 (NRD)	<i>Der Birkenhain</i>	Henryk Bereska	<i>Die Mädchen von Wilko</i>	Aufbau Verlag Berlin Weimar
1985 (RFN)	<i>Das Birkenwäldchen</i>	Klaus Staemmler	<i>Die Fräulein von Wilko. Drei Novellen</i>	Suhrkamp Frankfurt am Main
<i>Matka Joanna od Aniołów, 1946</i>				

³⁸ H. Bereska, *Jarosław...*, op. cit., s. 3 (oryg. „Endloses Spiel für vergleichende Philologen”).

³⁹ Tom zawierał następujące opowiadania: *Die Mädchen vom Wilkohof*, *Das Birkenwäldchen*, *Die Schlacht auf der Sedgemooreebene* oraz *Mutter Johanna von den Engeln*.

⁴⁰ W roku 1964 wydawnictwo Volksverlag zostało połączone z wydawnictwem Aufbau.

⁴¹ Tom zawierał opowiadania: *Die Fräulein von Wilko*, *Das Birkenwäldchen*, *Mutter Johanna von den Engeln* (to ostatnie po raz pierwszy zostało wydane w RFN w roku 1970 w wydawnictwie Langen Müller München–Wien).

Rok wydania	Tytuł	Tłumacz	Tytuł zbioru	Wydawnictwo
1956 (NRD)	<i>Mutter Johanna von den Engeln</i>	Kurt Harrer	<i>Die Mädchen vom Wilkoha⁴²</i>	Volksverlag Weimar
1979 (RFN)	<i>Mutter Johanna von den Engeln</i>	Klaus Staemmler	Wydane jako pojedyncze opowiadanie ⁴³	Langen-Müller Verlag München

Do analizy zaproponowane zostały fragmenty, które obrazują sugestywność opisów przyrody oraz takie, w których obcojęzyczna realizacja umożliwia przesłanie zmian i konstrukcji poetyki przekładu. W pierwszym z fragmentów, pochodzącym z opowiadania *Panny z Wilka*, przedstawiony został powrót Wiktora do Wilka. Ponowne pojawienie się tam bohatera wyzwała w nim wspomnienia. Czytelnik podąża najpierw za myślami protagonisty, czuje to samo co on rozrzewnienie, tę samą nostalgię za utraconym młodym wiekiem i minionymi latami, aby następnie przenieść się do realnie istniejących okoliczności. Podążając za Wiktorem, odbiorca rekonstruuje zakodowany obraz wspomnień w postaci emocji, a dalej – zupełnie namacalnie – zakodowane obrazy miejsc odwiedzanych przed laty. I mimo upływu czasu wszystko wydaje się takie samo. Autor w specyficzny dla siebie sposób kreśli przed czytelnikiem – jak w ujęciu kamery – obraz stacji, na którą przybył Wiktor, i jej bezpośredniej okolicy. Personifikacja stacji i opuszczonego żydowskiego zajazdu, rozmawiających ze sobą, umożliwia wyobrażenie sobie dawnej atmosfery zgiełku i kurzu. W ten sposób wzrok kierowany jest na niedaleki dwór i jego otoczenie, dobitnie dowodzące upływu czasu. Pierwszy z przekładów na język niemiecki – Kurta Harrera – oznaczony jako tłumaczenie autoryzowane⁴⁴, ma na celu zapoznanie czytelników z polskim autorem, dopiero co poznanym w *Czerwonych tarczach*. Należy przypomnieć, że przekład *Panien z Wilka* powstał zaledwie dwa lata później. Zniemczenie pod kątem wartości informacyjnej nie odbiega od oryginału, jest zrozumiałe, a jednak w trakcie lektury uwidacznia się spora trudność w płynności czytania. Tłumaczenie

⁴² Wydane ponownie w roku 1979 (już po śmierci Harrera) jako pojedyncze opowiadanie w oficynie Aufbau-Verlag z adnotacją „Ausgabe für die sozialistischen Länder mit Genehmigung der Albert Langen Georg Müller Verlag GmbH”.

⁴³ W roku 1985 wydane ponownie w tomie *Die Fräulein von Wilko. Drei Novellen*.

⁴⁴ Iwaszkiewicz sam był tłumaczem, znał również język niemiecki.

jest prawie interlinearnym odzwierciedleniem pierwowzoru. Budowane po niemiecku przez Harrera na wzór Iwaszkiewicza długie zdania nie oddają tej samej atmosfery nostalgii i swobody w przemieszczaniu się mentalnie pomiędzy poszczególnymi, wykreowanymi w tej scenie obrazami, utkanymi z tych wspominanych i tych widzianych przez przybyłego Wiktora. Skrupulatność w oddaniu każdego, nawet najmniejszego szczegółu na poziomie zarówno leksykalnym, jak i składniowym, staje się elementem poetyki przekładu Harrera.

Drugi z tłumaczy – Henryk Bereska – dystansuje się w każdym zdaniu od wcześniejszego przekładu, co da się zauważyć już przy dość pobieżnym porównaniu obu tekstów. Wyjątek stanowi zaledwie kilka słów obecnych w obu tekstach, stanowiących jakby trzon kreowanego obrazu. Analizując frazy po kolei, trudno znaleźć podobieństwa na poziomie nawet najkrótszych sformułowań i pojedynczych słów. Przekład Bereski jest jednocześnie bardziej swobodny, narracja prowadzona płynnie, bez zawichości zdań uwarunkowanych mało elastyczną strukturą gramatyczną języka niemieckiego w odniesieniu do szyku wyrazów w zdaniu, jak to ma miejsce u Harrera. Dominantą poetyki Bereski staje się przywrócenie obecności stylu Iwaszkiewicza w tekście. Rozumieć ją jednak należy nie jako gorliwe podążanie za przekazywaniem informacji w kolejności ich występowania i zachowanie ich pełnej ekwiwalencji, ale raczej jako uformowanie estetyki opowiadania poprzez lekkość składniową i płynność w podążaniu za przekazywanymi obrazami wspomnień oraz ich konfrontacji z nową rzeczywistością.

Trzecie tłumaczenie – Klaus Staemmler – powstało dwadzieścia dwa lata po przekładzie Bereski i aż dwadzieścia dziewięć po wersji Harrera. Uwidacznia się tu przede wszystkim tendencja do zapewnienia jeszcze większej płynności w czytaniu. Staemmler rezygnuje w wielu miejscach z wyrażen rzeczownikowo-czasownikowych na rzecz samych czasowników, dzieli zdania wielokrotnie złożone na krótsze. Obrona poetyka przekładu nadaje narracji więcej swobody, tym samym podążanie za mentalnymi obrazami wspomnień i ich aktualnymi realizacjami staje się łatwiejsza.

Zestawienie 1. Porównanie trzech przekładów *Panien z Wilka*, fragm. 1**Oryginał**

Tym sposobem znalazł się w podróży. Dawno myślał, aby odwiedzić te strony, ale to były takie westchnienia, jak postanowienia dalekich podróży, które robimy patrząc na piękne fotografie, wystawione w oknach magazynów. Nie, nie myślał nigdy o tamtych czasach ani o realizacji tego; nie spotkał nikogo, nikogo z owych wakacyj, i nie wiedział nic o miejscu, do którego teraz szedł. Oczywiście, wszystko po drodze było takie samo. Przy stacji tylko, która dawniej gwarzyła samotnie przez drogę z opuszczonym żydowskim zajazdem, wyrosło teraz z dziesięć domów, gdzie roily się kolejowe interesy. Dalej był płot, zamykający skład węgla i drzewa, i dopiero potem, na prawo, zaczynała się ta szosa, która – ta już oczywiście – nic się nie zmieniła. Świeżo wybudowany wówczas dwór-willa z czerwonej cegły postarzał się, ogródek naokoło niego podrosł. Ale daleko przy szosie stały tak olbrzymie białodrzewy, że czas już nie mógł ich powiększyć mógł je tylko obalićA (s. 6).

Przekład Harrera

So befand er sich unterwegs. Schon früher hatte er wohl daran gedacht, diese Gegend wieder einmal aufzusuchen. doch das war nurmehr so ein Seufzer gewesen wie etwa der Entschluß, den wir fassen, eine weite Reise zu unternehmen, wenn wir die schönen Fotos betrachten, die in den Schaufenstern zu sehen sind. Nein, ernsthaft hatte er nie die Absicht gehabt, jene Zeiten wieder aufleben zu lassen, einen solchen Gedanken zu verwirklichen. Er war niemandem wieder begegnet, niemandem seit jener Ferienzeit, und er hatte nichts wieder über den Ort erfahren, dem er nunmehr zustrebte. Freilich, am Wege war alles noch das gleiche. Nur neben der Station, die sich früher ganz allein über die Straße hinweg mit der verlassenen jüdischen Herberge unterhalten hatte, waren jetzt gegen zehn Häuser erstanden, in den meisten hatte Eisenbahnerläden aufgemacht. Weiter war da ein Zaun, der das Kohlen- und Holzlager abschloss, und erst danach, zur Rechten, begann jene Chaussee, die sich – wie konnte es auch anders sein – in nichts verändert hatte. Das damals neuerbaute villenartige Palais aus roten Ziegeln war älter geworden, der Garten ringsum herangewachsen. Doch weiterhin, an der Chaussee, standen diese riesige Silberpappeln, dass sie die Zeit nicht noch höher wachsen lassen, sondern nur stürzen konnten (s. 9–10).

Przekład Bereski

So fuhr er denn. Schon lange hatte er sich mit dem Gedanken getragen, jene Gegend aufzusuchen, aber das waren nur Seufzer gewesen, so wie man sich Reisen vornimmt, wenn man vor Schaufenstern mit schönen Landschaftsphotographien verweilt. Nein, er hatte niemals an jene Zeit gedacht, niemals ernstlich erwogen, dorthin zu fahren. Er war seit jenen Ferien nie wieder jemandem von dort begegnet und hatte nie wieder von dem Ort gehört, dem er zustrebte. Unterwegs hatte sich natürlich nichts verändert. Nur neben der Bahnstation, die früher einsam über den Weg hin mit der jüdischen Herberge geschwätzt hatte, waren jetzt an die zehn Häuser entstanden, in denen das Bahnholfsleben geschäftig pulsierte. Dann kam der Zaun, der Kohlen- und Holzhandlung abgrenzte, und erst hier stieß man rechter Hand auf die Landstraße, die sich natürlich überhaupt nicht verändert hatte. Das seinerzeit neuerbaute villenartige Herrenhaus aus roten Ziegeln war älter geworden, der Garten ringsum hochgewachsen. Doch die Weißpappeln an der Landstraße schon damals so riesig gewesen, daß die Zeit sie nicht noch höher wachsen lassen, sondern nur noch fällen konnte (s. 7–8)

Przekład Staemmlera

So war er nun unterwegs. Er hatte bereits früher daran gedacht, diese Gegend aufzusuchen, doch waren das nur Seufzer gewesen, Entschlusses zu weiten Reisen, die wir uns vornehmen, wenn wir schöne Photographien in Schaufenstern sehen. Nein, er hatte nicht an jene Zeiten und nicht an die Verwirklichung derartiger Träume gedacht. Er war keinem Bekannten begegnet, seit jenen Ferien niemandem, und er wußte nichts Neues über den Ort, auf den er jetzt zuging. Selbstverständlich war alles wie immer. Bei der Station jedoch, die früher über den Weg hinweg nur mit dem jetzt verlassenen jüdischen Ausspann hatte plaudern können, war nun ein Dutzend Häuser entstanden, in denen Bahnpersonal wohnte. Dann kam der Zaun, der das Kohlen- und Holzlager umschloss, und dahinter erst zur Rechten die Chaussee, die sich ganz und gar nicht verändert hatte. Das damals neu errichtete Herrenhaus aus roten Ziegeln war älter geworden, der Garten rundherum gewachsen. Ein Stück weiter aber standen an der Chaussee Silberpappeln, so riesengroß, dass die Zeit sie nicht vergrößern, sondern höchstens fällen konnte (s. 11).

Drugi fragment tego samego opowiadania przedstawia opis części dworu w Wilku oraz słynnej spizarni. W tekście oryginalnym znów odnajdziemy dokładną prezentację sekwencji obrazów, jakby w spowolnionym ujęciu

kamery. Przechodzimy za narratorem od przedpokoju po ganek, widząc kuchnię i w oddali spiżarnię. Następnie przemieszczamy się dzięki autorowi do jej środka, przyglądając się bardzo dokładnie zawartości każdej z półek. Tłumacze tekstu na język niemiecki ponownie realizują odrębną od siebie poetykę. Harrer rekonstruuje tekst akrybicznie, ze wszystkimi ekwiwalentami leksykalnymi oraz składniowymi. Przekład staje się kalką tekstu polskiego, która co prawda przekazuje wartość na poziomie informacyjnym, brak jej jednak stylistycznej swobody. W tłumaczeniu Bereski uwidacznia się ponownie negacja przekładu poprzednika. Jako niegdysiejszy korektor tekstów Harrera Bereska oddała się, na ile to tylko możliwe, od jego stylu, ciągle poszukując synonimii na poziomie leksykalnym, aby nie przejąć sformułowań swojego poprzednika. Jednocześnie modyfikuje tekst na poziomie struktur gramatycznych, tworząc w miejscu zdań pojedynczych – złożone. Z tak wyprowadzonej poetyki wyłania się tekst bliższy niemieckiemu. Trzeci z tłumaczy nadaje tekstowi większą dynamikę, dzięki redukcji zbędnych konstrukcji gramatycznych. Język narracji jest uproszczony, bez niepotrzebnego stylistycznego wysublimowania, przedstawiając jednak podobną do oryginału sekwencję obrazów i zapewniając rekonstrukcję wizualną opisywanej przestrzeni.

Zestawienie 2. Porównanie trzech przekładów Panien z Wilka, fragm. 2

Oryginał

Dom w Wilku przecinał z przedpokoju idący ogromny korytarz. Na końcu tego korytarza był mały ganeczek, potem rodzaj krytego, drewnianego przejścia prowadził do osobnego, sporego budynku, gdzie mieściła się kuchnia i jej przyległości. Tam się też mieściła słynna wilkowska spiżarnia. Był to wielki pokój, cały obramiony dębowymi półkami, ogromny stół stał w pośrodku. Wiktor śmiał się, że zastępowała ta spiżarnia bibliotekę, której w Wilku wcale nie było. Za stołem znajdowało się zejście do piwnicy, większej od całego domu. Na półkach stało nieprzebrane mnóstwo słoików i słoików podług hierarchii dat, każdy z odpowiednim napisem i notatką, były to konfitury i soki; osobna półka była poświęcona grzybom i marynatom, osobna wreszcie preparatom Weka, mały zakątek szczególnie ulubiony w swoim czasie przez Wiktora i Jolę zawierał suche konfitury, gruszki w miodzie, rożenki i tym podobne przysmaki (s. 35).

Przekład Harrera

Das Wilkoer Haus wurde durch einen von der Diele ausgehenden riesigen Korridor geteilt. Am Ende dieses Korridors war eine kleine Galerie, dann führte eine Art überdachter, holzverkleideter Verbindung zu dem alleinstehenden, ziemlich großen Wirtschaftsgebäude, in dem die Küche und die Nebenräume untergebracht waren. Dort lag auch die berühmte Wilkoer Vorratskammer. Es war dies ein großer Raum mit Regalen aus Eichenholz ringsum und einem schweren Tisch in der Mitte. Wiktor hatte oft gespottet, dass dieser Vorratsraum die Bibliothek vertrete, die es in Wilko nicht gab. Hinter dem Tisch führte eine Treppe in den Keller herunter, der grösser war als das ganze Haus. Auf den Regalen standen unübersehbare Mengen von Gläsern, hierarchisch nach dem Datum geordnet, ein jedes mit entsprechender Aufschrift und Notiz versehen. Es waren dies Konfitüren und Fruchtsäfte. Ein besonderer Regal war Pilzen und Sauereingemachtem vorbehalten und am Ende noch ein besonderes Fach dem Eingeweckten. Eine kleine Ecke, die Wiktor und Jola seinerzeit besonders gern mochten, enthielt Konfitüren, Birnen in Honig, kandierte Nüsse auf Spießen und dergleichen Leckerbissen (s. 54).

Przekład Bereski

Das Haus wurde von einem riesigen Korridor durchschnitten, der vom schmalen Flur, und von dort führte ein verdeckter Durchgang in ein anderes, großes Gebäude, in dem die Küche und die dazugehörigen Nebenräume lagen. Dort befand sich auch die berühmte Wilkoer Vorratskammer, ein großer Raum, an dessen Wänden sich Eichenholzregale entlangzogen. In der Mitte stand ein riesiger Tisch. Wiktor spöttelte, dass dieser Vorratsraum die Bibliothek vertrete, die in Wilko fehlte. Hinter dem Tisch befand sich der Eingang zum Keller, der grösser war als das ganze Haus. Auf den Regalen standen ungezählte kleine und größere Gläser, nach Datum geordnet und mit Aufschrift und Notiz versehen, das waren Konfitüren und Fruchtsäfte. Auf einem anderen Regal standen Pilze und Marinaden, auf einem weiteren Eingeweckten; eine kleine Ecke die Wiktor und Jola seinerzeit besonders bevorzugten, enthielt eingezuckerte Früchte, Birnen in Honig, Rosinen und ähnliche Leckerbissen (s. 52–53).

Przekład Staemmlera

Ein breiter, vom Flur ausgehender Korridor teilte das Haus. An seinem Ende gab es eine kleine Vorlaube, dahinter führte so etwas wie ein gedeckter

hölzerner Gang zu einem ansehnlichen Sondergebäude, wo die Küche und ihre Nebenräume lagen. Dort befand sich auch die berühmte Speisekammer von Wilko. Das war ein großes, rings mit Eichenregalen umgebenes Zimmer; in der Mitte stand ein riesiger Tisch, Wiktor hatte immer lachend gesagt, die Speisekammer ersetze in Wilko fehlende Bibliothek. Hinter dem Tisch ging es hinunter in den Keller, der grösser war als das ganze Haus. In den Regalen standen unzählig viele Gläser und Gläschen, nach Daten geordnet, jedes mit Aufschrift und Notiz. Das waren die Konfitüren und Säfte. Ein besonderes Regal war den Pilzen und Marinaden gewidmet, ein anderes den Weckgläsern, eine kleine, seinerzeit von Wiktor und Jola besonders geschätzte Ecke enthielt kandierte Früchte, Birnen in Honig, Johannesbrot und ähnliche Leckerbissen (s. 52).

Kolejnym opowiadaniem, którego fragmenty zostały poddane analizie, jest *Brzezina*. Nowela ta w języku niemieckim została wydana w tomie wraz z przekładem *Panien z Wilka*. Pierwszy z cytatów przedstawia charakterystyczny dla Iwaszkiewicza opis wnętrza i znajdującego się w nim bohatera. Obecny w tej scenie Bolesław, siedząc na łóżku, kontempluje widok za oknem, kiedy nad lasem wstaje słońce i inicjuje dzień. Czytelnik znów przemierza tę scenę jak okiem kamery, spoglądając najpierw na bohatera, a potem, zgodnie z jego perspektywą, odtwarzając obraz na zewnątrz. Kurt Harrer w Niemczeniach tekstu rekonstruuje fragment za pomocą jednego niemieckiego zdania – dokładnie tak, jak napisał go Iwaszkiewicz. Podstawowa motywacja wyprowadzonej przez niego poetyki uwidacznia się ponownie we wręcz interlinearnym odwzorowaniu oryginału. Podobnie jak wcześniej, nic nie umyka tłumaczowi z wartości informacyjnej, zagubiona jednak zostaje lekkość i nostalgia przedstawionego opisu. Henryk Bereska również oddaje urywek w postaci jednozdaniowej. Analizując jego przekład, można ponownie dostrzec tendencję poetyki do unikania podobieństwa na poziomie leksykalnym (*unterdessen – indessen, Flur – Korridor, schaute – blickte, Landschaftsbild mit Kiefern – Kiefernlandschaft* itd.). Klaus Staemmler wprowadza z poetyki oryginału lekkość narracji i delikatność rzeczywistości na granicy oniryczności i według tych wytycznych kształtuje przekład. Jego Niemczeni jest stonowane, lekkie jak opisywana mgła podnosząca się z dna sosnowego zagajnika. Co znamienne, tylko Staemmlerowi udaje się nawiązać leksykalnie do „wysuszonej koronki drzew”, interpretuje ją jako coś ulotnego, kruchego niczym sztuka koronkarstwa (*Spitzenwerk*), podczas gdy pozostali tłumacze interpretują słowo *koronka* jako zdrobienie od korony drzew

(Harrer – *Wipfeln des Waldes* – dosł. ‘wierzchołki lasu’) oraz jako wyschniętą ściółkę (Bereska – *der ausgedörrte Untergrund des Waldes* – dosł. ‘wyschnięte podłoże lasu’).

Zestawienie 3. Porównanie trzech przekładów *Brzeziny*, fragm. 1

Oryginał

Tymczasem Bolesław siedział po drugiej stronie sieni, na łóżku, i patrzył na ten sam mniej więcej pejzaż sosnowy, na dym między pniami i na pierwsze blaski, ożywające na mokrych liściach poszycia, które dopiero owe promienie słoneczne odkrywały w wysuszonej koronce boru (s. 64)⁴⁵.

Przekład Harrera

Bolesław saß unterdessen auf der anderen Seite des Flurs auf dem Bett und schaute auf ungefähr dasselbe Landschaftsbild mit den Kiefern, mit dem Dunst zwischen den Stämmen und dem ersten belebenden Glanz auf dem nassen Laub des Jungholzes, den erst jene Sonnenstrahlen zwischen den vertrockneten Wipfeln des Waldes weckte (s. 100).

Przekład Bereski

Bolesław indessen saß im Zimmer auf der anderen Seite des Korridors auf dem Bett und blickte auf dieselbe Kiefernlandschaft, auf die Dunstschwaden zwischen den Stämmen und auf das erste Aufleuchten der nassen Blätter, die durch die Sonnenstrahlen aus dem ausgedörrten Untergrund des Nadelwaldes hervorgeholt wurden (s. 96).

Przekład Staemmlera

Währenddessen saß Bolesław jenseits des Flurs auf seinem Bett und betrachtete ungefähr dieselbe Kiefernlandschaft, den Dunst zwischen den Stämmen und die

⁴⁵ Wszystkie polskie cytaty z tego opowiadania pochodzą z: J. Iwaszkiewicz, *Brzezina*, w: idem, *Opowiadania*, Gazeta Wyborcza, Kraków 2004.

ersten Sonnenflecken auf den nassen Blättern des Unterholzes, das erst durch die Strahlen im trockenen Spitzenwerk des Nadelwaldes sichtbar wurde (s. 96).

Następny cytat z tego samego opowiadania zawiera opis przyrody towarzyszącej bohaterom w trakcie wycieczki nad jezioro, a następnie ich powrotu do leśniczówki, kiedy to zmieniają się warunki atmosferyczne, które – dzięki wprowadzeniu elementu personifikacji – zaczynają przypominać dźwiękonaśladowczy dialog między kroplami deszczu a dachem. Pierwsze zdanie – z powodu obiektywnie ograniczonego zasobu synonimów użytych we fragmencie leksemów – zostaje ukształtowane przez wszystkich tłumaczy bardzo podobnie. Różnice można zauważyć na poziomie zastosowanego czasu gramatycznego: *Plusquamperfekt* u Harrera i *Präteritum* u Bereski oraz Staemmlera. Odmienne są również nieliczne wyrazy użyte przez Harrera i Bereskę (np. *umgeben* – *umsäumt*, *Tümpel* – *Pfütze*). W dalszej części tekstu, w opisie zachmurzenia i początku deszczu, tłumacze w zdecydowany sposób akcentują swoją poetykę. Harrer nie oddala się od oryginalnej konstrukcji zdaniowej, pozostaje wierny także na poziomie leksykalnym. Za szczególnie udany należy uznać fragment, w którym deszcz przypomina utwór muzyczny – zastosowane przez autora przekładu dźwiękonaśladowcze odpowiedniki umożliwiają mentalną rekonstrukcję dźwięków opisywanych przez Iwazskiewicza. W translacji Henryka Bereski, począwszy od drugiego zdania, znowu widać tendencję do odcięcia się od wersji Harrera. Tłumacz celnie formułuje również część onomatopeiczną triady *Klopfen* – *Trommeln* – *monotonen Geräusch* ('pukanie – bębnienie – monotonny szmer'), zastępując jednak i tu wyraz *Trommeln* poprzez *einförmiges Rauschen* ('monotonny szum'). Staemmler w drugim zdaniu także realizuje zasady własnej poetyki, stosując więcej konstrukcji czasownikowych i nadając tekstowi łagodny ton, gwarantujący odtworzenie w wyobraźni sceny w trakcie lektury wraz ze specyficzną atmosferą ulotności. Porównanie do „beznamiętnego utworu muzycznego” realizuje Staemmler za pomocą sformułowań *Pochen* ('pulsowanie – bicie serca') i „*einförmiges Geräusch*” ('monotonny szum'). Ciekawą realizacją różnych poetyk w tym fragmencie jest także wyrażenie *niebieska siatka deszczu*. U Harrera nazwane w ten sposób zjawisko atmosferyczne przypomina welon (*Nebelschleier*), u Bereski siatkę lub sieć (*Regennetz*), a u Staemmlera kurtynę (*Regenvorhang*).

Zestawienie 4. Porównanie trzech przekładów *Brzeziny*, fragm. 2

Oryginał

Pojechali do jeziora, które płaskie, czarne, otoczone niskimi brzegami, podobne raczej było do wielkiej kałuży, im się jednak bardzo podobało; przy brzegu stało rozwalone czółno, ale Staś nie chciał ryzykować spaceru pomimo serdecznej namowy Janka. Gdy wracali, niebo się znowu okryło chmurami i zaczął kropić deszcz, nie bardzo zresztą gwałtowny, ciepły i zapowiadający długą niepogodę. Staś otulił w swą pelerynę małą bratanicę i patrzył na mroczny pejzaż, drzewa zielone i rozgrzane za niebieską siatką deszczu. Konie mokre lśniły i wieczór robił się dymny i niebieski, gdy zajechali do leśniczówki. Igły sosnowe pachniały i krople, spadając z gałęzi i liści na zbutwiały dach werandy, stukwały cicho, jak gdyby rozmawiały. Stukanie było coraz gęstsze i zmieniało się od czasu do czasu w jednolity szmer, który potem znowu ustawał i wracał znowu, jak pasaż jakiś w beznamiętnym utworze muzycznym (s. 77–78).

Przekład Harrera

Sie waren an den See gefahren, der, flach, schwarz, von niedrigen Ufern umgeben, viel eher wie ein großer Tümpel aussah, ihnen aber trotzdem gefiel. Am Ufer lag ein halb zerfallener Nachen, aber Staś wollte trotz der freundschaftlichen Überredungskünste Janeks keine Fahrt riskieren. Auf der Heimfahrt hatte sich der Himmel von neuem mit Wolken bezogen, und es fing an zu regnen; der Regen war warm und verhieß für lange Zeit schlechtes Wetter. Staś hüllte die kleine Nichte in seine Pelerine und blickte auf das düstere Landschaftsbild, die grünen, hinter dem blauen Nebelschleier dampfenden Bäume. Die nassen Pferde glänzten, und es war dunstiger, fahlblauer Abend geworden, als sie am Forsthaus anlangten. Die Kiefernadeln duftet, und die Tropfen, die von den Zweigen und Blättern auf das morsche Verandadach fielen, klopfen leise, als ob sie miteinander sprächen. Das Klopfen wurde hin und wieder zum Trommeln und verwandelte sich in eine monotonen Geräusch, das ab und zu nachließ, um von neuem lauter zu werden, wie eine Passage aus einem leidenschaftslosen Musikstück (s. 121–122).

Przekład Bereski

Sie fuhren an den See, der, flach, schwarz und von niedrigen Ufern umsäumt, eher einer großen Pfütze glich; doch ihnen gefiel es sehr. Am Ufer lag ein Kahn,

aber Stach wollte – trotz Janeks freundschaftlichen Zuredens – keine Bootsfahrt riskieren. Als sie zurückfuhr, hatte der Himmel wieder bezogen, und es fing an zu regnen, ein leichter, warmer Regen, der eine längere Schlechtwetterperiode ankündigte. Stach hüllte die kleine Nichte in seinen Umhang und sah auf die dämmerige Landschaft, auf die grünen, erhitzten Bäume hinter dem blauen Regennetz. Die nassen Pferde glänzten, und der Abend war dunstig und bläulich geworden, als sie vor der Försterei anlangten. Die Kiefernadeln dufteten, und die Regentropfen, die von Ästen und Blättern auf das morsche Verandadach fielen, klopfen leise, als unterhielten sie sich miteinander. Das Klopfen verdichtete sich immer mehr und verwandelte sich zuweilen in ein einförmiges Rauschen, wie eine Passage in einem leidenschaftslosen Musikstück (s. 117).

Przekład Staemmlera

Sie fuhr an den See, der flach und schwarz und von niedrigen Ufern umgeben, mehr einer großen Pfütze glich, ihnen jedoch sehr gefiel. Am Ufer lag ein beschädigter Kahn, aber Staś wollte trotz Janeks eifrigem Zureden keine Kahnpartie riskieren. Als sie heimfuhr, hatte sich der Himmel wieder bezogen. Es fing an zu regnen, nicht heftig, sondern warm und eine Schlechtwetterperiode ankündigend. Staś hüllte die kleine Nichte in eine Pelierine und betrachtete die verdämmernde Landschaft, die grünen, erhitzten Bäume hinter dem blauen Regenvorhang. Die Pferde glänzten feucht, der Abend wurde dunstig und bläulich, als sie die Försterei erreichten. Die Kiefernadeln dufteten, und die Tropfen, die von Zweigen und Blättern auf das morsche Verandadach fielen, pochten leise, als unterhielten sie sich. Das Pochen wurde immer dichter und verwandelte sich hin und wieder in ein einförmiges Geräusch, das aufhörte und wieder einsetzte, wie eine bestimmte Passage in einem leidenschaftslosen Musikstück (s. 115–116).

Ostatnia z omawianych nowel – *Matka Joanna od Aniołów* – powstała już po II wojnie światowej i tematyzuje zajścia odnoszące się do autentycznych wydarzeń we francuskim miasteczku Loudon. Zawiera, podobnie jak wcześniejsze teksty, liczne rozbudowane i obrazowe opisy miejsc, w których rozgrywa się akcja. Opowiadanie zostało przetłumaczone dwukrotnie na język niemiecki – przez Kurta Harrera i Klauza Staemmlera. W przedstawionym poniżej fragmencie odnajdziemy opis pierwszego spotkania księdza Suryna z matką Joanną. Sugestywny szkic klasztoru przedstawiony przez Iwaszkiewicza koresponduje z wyobrażeniami przeciętnego czytelnika o tym

miejscu – pełnym przenikającego światła, z białymi ścianami i specyficzną mieszanką zapachów. Odbiorca podąża za Surynem, omiata wzrokiem korytarz klasztoru i przemierza go aż do refektarza. Tam zatrzymuje się, aby prześledzić ascetyczne wyposażenie tego pomieszczenia i skoncentrować spojrzenie na drzwiach, którymi wchodzi matka Joanna. Z poetyki Harrera można wyprowadzić adekwatny obraz wraz z jego specyficzną atmosferą. Tłumacz nie interpretuje oryginału, ale kroczy za autorem na poziomie dosłowności i adekwatności w konstrukcjach gramatycznych. Z poetyki przekładu Klaus Staeemmlera wyłania się tymczasem obraz analogiczny z oryginalnym. Czytelnik niemieckojęzyczny otrzymuje to samo wrażenie atmosfery miejsca, w którym rozgrywa się akcja. Autor tłumaczenia konstruuje narrację w oparciu o podobne słownictwo, buduje jednak swobodniejszy w odczytaniu i mentalnym zrekonstruowaniu obraz.

Zestawienie 5. Porównanie dwóch przekładów *Matki Joanny od Aniołów*, fragm. 1

Oryginał

Księżda Suryna oblało białe światło klasztoru. Bielone ściany, czyste i pachnące podłogi tworzyły przejrzyste i wonne powietrze, w którym unosiły się mnisze zapachy. Czuć było trochę kadzidłem, trochę jakby balsamem kojącym. Na jasnych oknach stały gdzieś doniczki kwiatów. Korytarzem przeszli do parlatorium, siostra Małgorzata otworzyła drzwiczki w kracie rozdzielającej parlatorium na dwie części i wprowadziła ojca Suryna do niedużego refektarza, położonego dalej.

– Dam zaraz znać matce przełożonej – powiedziała ze swoim pachnącym uśmiechem i znikła z drzwiami.

Pokój był biały i jasny, na ścianie wisiał czarny krzyż, pośrodku stał nieduży stół. Ojciec Suryn ogarnął to wszystko wzrokiem jak wspomnienie, jak stan miniony, i westchnął ciężko. Na rozmyślanie nie miał czasu. Drzwi się otwarły i weszła matka Joanna od Aniołów (s. 146)⁴⁶.

⁴⁶ Wszystkie polskie cytaty z tego opowiadania pochodzą z: J. Iwaszkiewicz, *Matka Joanna od Aniołów*, w: idem, *Opowiadania*, Gazeta Wyborcza, Kraków 2004.

Przekład Harrera

Weißes Klosterlicht überflutete Pater Suryń. Die gekalkten Wände, die sauberen, harzduftenden Dielen schufen eine klare und angenehme Atmosphäre. Es roch ein wenig nach Weihrauch, ein wenig nach linderndem Balsam. In den hellen Fenstern standen hier und da Blumentöpfe. Durch einen Gang betraten die beiden das Parlatorium. Schwester Margareta öffnete die kleine Tür in dem Gitter, das das Parlatorium in zwei Hälften teilte, und führte Pater Suryń in das dahinter gelegenen Refektorium.

„Ich will die Mutter Oberin gleich benachrichtigen“, sagte sie mit ihrem duftenden Lächeln und verschwand hinter der Tür.

Der Raum war weiß und hell. An der Wand hing ein schwarzes Kruzifix, in der Mitte des Zimmers stand ein kleiner Tisch. Pater Suryń übersah dies alles wie mit einem Blick der Erinnerung an etwas Vergangenes, und er seufzte schwer. Er fand jedoch keine Zeit zu Betrachtungen. Die Tür öffnete sich, und Mutter Johanna von den Engeln trat ein (s. 146–147)⁴⁷.

Przekład Staemmlera

Das weiße Licht des Klosters überflutete Pater Suryń. Gekalkte Wände, saubere Fußböden atmeten eine durchsichtige, wohlriechende Luft aus, durch die sich klösterliche Düfte zogen. Es roch ein bisschen nach Weihrauch, ein bisschen nach linderndem Balsam. Vor den hellen Fenstern standen hier und da Blumentöpfe. Durch einen Korridor kamen sie in das Parlatorium, Schwester Małgorzata öffnete das Türchen in dem Gitterwerk, das den Raum in zwei Hälften teilte, und führte Pater Suryń in das dahinter gelegene kleine Refektorium.

»Ich benachrichtige gleich die Mutter Oberin«, sagte sie mit ihrem lieblichen Lächeln und verschwand hinter der Tür.

Das Zimmer war weiß und hell, an der Wand hing ein schwarzes Kreuz, in der Mitte stand ein kleiner Tisch. Pater Suryń erfasste das alles mit einem Blick wie eine Erinnerung, wie einen vergangenen Zustand und seufzte tief auf. Zum Nachdenken blieb ihm keine Zeit. Die Tür öffnete sich, und Mutter Joanna von den Engeln trat ein (s. 60–61)⁴⁸.

W drugim przykładzie przedstawiony został czas przygotowań do odpustu. W trakcie deszczowej pogody rozpoczynają się przygotowania logistyczne,

⁴⁷ Do analizy korzystam z wydania z roku 1979.

⁴⁸ Do analizy korzystam z wydania z roku 1970.

które utrudniają warunki atmosferyczne. Iwaszkiewicz projektuje obraz zmiełczony tym deszczem, a czytelnik rekonstruuje po kolei wszystkie elementy – rozkładające się kramy, gwar pomiędzy handlującymi, pośród których rysują się wytyczone gałązkami jodły dwie drogi: jedna stanowić będzie przejście dla procesji, druga – drogę dla królewicza. Obraz ten zbudowany został na zasadzie podwójnej opozycji: *sacrum* – *profanum* oraz władza boska – władza ziemską. Narracja pod koniec koncentruje się na szczególe prozaicznym, a więc ogromnej kałuży, do której ominięcia posłuży prowizoryczna kładka. Obaj tłumacze realizują swoją poetykę. Kurt Harrer trzyma się ściśle narracji oryginalnej, oddając poprawnie poszczególne zdania. Jego poetyka zakłada odwzorowanie tekstu wyjściowego na poziomie informacyjnym, leksykalnym oraz składniowym. Staemmler tymczasem skupia się na walorach estetycznych tekstu. Poprzez dostosowanie narracji do czytelnika niemieckojęzycznego, z zachowaniem warstwy informacyjnej, adekwatnie buduje poszczególne obrazy tej sceny. Oddala się od przesadnej dosłowności (jak chociażby w sformułowaniu *ludność katolicka* – *katholische Bevölkerung* – *Katholiken*) na rzecz zarysowania sprzeczności i atmosfery miejsca.

Zestawienie 6. Porównanie dwóch przekładów *Matki Joanny od Aniołów*, fragm. 2

Oryginał

Wrzesień był brzydki. Pogoda na odpust wypadła nieszczególna, chociaż deszcz nie padał, i ludzi zjechało się nie tak dużo, jak się spodziewano w miasteczku. Ludyń zresztą leżał tak na uboczu, daleko od głównych traktów, pomiędzy lasami i błotnistymi drogami; ludności katolickiej wokoło nie było wiele. Ale jednak trochę ludzi przyjechało – na rynku rozłożył się jarmark, furmanki i stragany mieszały się razem, ludzie w zabłoconych butach, kłócili się i targowali, baby, z głowami w wełnianych chustkach, spoglądały pożądliwie na spiętrzone na straganach materiały – jednym słowem, odpust. Środkiem rynku szła szeroka droga oczyszczona z wiecznego błota, o ile się dało, i wysypana piaskiem i gałązkami jodłowymi. Drogę tę w środku przecinała kałuża, która się nie dawała wyczerpać i błyszczała gęstą, tłustą wilgocią. Procesja z klasztoru miała tą drogą przejść do fary – położono więc przez tę kałużę parę wąskich desek dla księży i siostrzyczek. Inną stroną rynku ciągnęła się taka sama droga przeznaczona dla karety królewicza Jakuba (s. 161).

Przekład Harrera

Der September war unfreundlich. Es regnete zwar nicht, aber zur Kirchweih blieb der Himmel verhangen, und darum waren wohl auch nicht so viele Menschen im Städtchen zusammengekommen, wie man erwartet hatte. Überdies lag Ludyn abseits, weitab von den Hauptstraßen, inmitten von Wäldern und sumpfigen Wegen, und die katholische Bevölkerung in der Umgebung war gering an der Zahl. Dennoch hatte sich ein wenig Volk eingefunden – auf dem Ring bereitete sich ein Jahrmarkt aus, Fuhrwerke und Buden vermischten sich untereinander, und die Menschen in ihren kotigen Stiefeln stritten und feilschten. Die Weiber mit den wollenen Tüchern auf den Köpfen schauten begehrlig nach den Waren, die sich auf den Verkaufsständen türmten. Mit einem Wort, es war Kirchweih. Mitten über den Marktplatz verlief eine breite, vom ewigen Schlamm halbwegs gesäuberte Straße, die man mit Sand und Tannenzweigen bestreut hatte. Diese Straße wurde in der Mitte von einer breiig und ölig glänzenden Pfütze durchquert, die sich nicht ausschöpfen ließ. Die Prozession aus dem Kloster mußte zum Pfarrhaus über diese Straße kommen, darum hatte man ein paar schmale Bohlen für die Geistlichen und die Schwestern über jene Pfütze gelegt. Auf der anderen Marktseite lag die zweite, für die Karosse des Prinzen Jakob bestimmte Straße (s. 73).

Przekład Staemmlera

Der September war unfreundlich. Auch am Ablassstag herrschte kein günstiges Wetter, obwohl es nicht regnete. Es waren weniger Leute gekommen, als man im Städtchen erhofft hatte. Zudem lag Ludyń abseits, fern von den Hauptstraßen, zwischen Wäldern und Mooren. Katholiken gab es in jener Gegend wenig. Dennoch waren einige Menschen gekommen, auf dem Marktplatz breitete sich Jahrmarktstrubel aus, Fuhrwerke und Bretterbuden mischten sich, Männer mit verschmutzten Stiefeln stritten und feilschten, Weiber mit wollenen Kopftüchern betrachteten gierig die in den Buden aufgestapelten Stoffe – mit einem Wort, ein richtiger Ablass. Mitten über Platz führte ein, so gut es ging, vom ständigen Schlamm gereinigter und mit Sand und Tannenzweigen bestreuter Weg. Diesen Weg unterbrach eine Pfütze, die sich nicht hatte ausschöpfen lassen und die in dichter, fetter Nässe schillerte. Die Prozession vom Kloster zur Pfarrkirche sollte diesen Weg nehmen, also hatte man für die Priester und Nonnen ein paar schmale Bretter über die Pfütze gelegt. Über die andere Markthälfte zog sich ein zweiter, gleichartiger Weg für die Karosse des Prinzen Jakob (s. 91).

Przedstawiona w niniejszym tekście ukontekstualizowana analiza porównawcza wybranych opowiadań Jarosława Iwaszkiewicza w języku niemieckim (należących do serii translatorskiej) wskazuje na istnienie różnych czynników mogących wpływać na ukształtowanie poetyki tłumacza. Zobrazowane tu serie uwarunkowane były nie tylko czasem ich powstania, ale również miejscem (NRD i RFN) oraz wzajemnymi zależnościami między tłumaczami. Z całej trójki – jak można stwierdzić – to Klaus Staemmler miał największą swobodę w podejmowaniu translatorskich decyzji, nieograniczonych chociażby aparatem państwowym. Trudno jednak dowieść, że wzmozżona polityka wydawania Iwaszkiewicza w NRD była podyktowana jedynie jego osobistymi kontaktami z władzą. I choć wskazano na pewne dokumenty, w których dzieła autora mogły być wykorzystywane do realizowania polityki, to teksty oferowane czytelnikom niemieckim po obu stronach muru stanowiły jednak szeroką paletę literackich dokonań Iwaszkiewicza. Jednocześnie również Henryk Bereska miał spore możliwości, skoro mimo krótkiego odstępu czasowego dzielącego jego przekłady od tych samych utworów w tłumaczeniu Harrera dano wiarę jego umiejętnościom, uznając, że jest w stanie zapewnić jeszcze lepsze zniemczenia na potrzeby czytelników wschodnioniemieckich. Zdecydowanie najtrudniejsze zadanie postawiono Kurtowi Harrerowi, co – uwzględniając zarówno tamtą sytuację polityczną, jak i nacisk na poprawę relacji polsko-niemieckich, przy jednoczesnym braku wsparcia w formie chociażby profesjonalnego lektoratu w wydawnictwie – mimo wszystko dało wymierne efekty w postaci wzrostu zainteresowania twórczością autora. Nie należy zatem podnosić jako zarzut jakości jego tłumaczeń w porównaniu z przekładami Bereski i Staemmlera. Każdy z tłumaczy konsekwentnie realizował własną poetykę, budując ją wokół innych czynników i w innych warunkach. Jak wskazano, tylko niektóre z przesłanek były zależne wyłącznie od tłumaczy i ich kompetencji.

Bibliografia

- Adamowicz-Pośpiech Agnieszka, *Seria w przekładzie. Polskie warianty prozy Josepha Conrada*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2013.
- Balcerzan Edward, *Poetyka przekładu artystycznego*, „Nurt” 1968, nr 8.
- Balcerzan Edward, *Poetyka przekładu artystycznego*, w: eadem, *Literatura z literatury. Strategie tłumaczy*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 1998.
- Barck Simone, Lokatis Siegfried (Hg.), *Fenster zur Welt. Eine Geschichte des DDR-Verlages Volk&Welt*, Ch. Links, Berlin 2003.

- Bereska Henryk, *Jarosław Iwaszkiewicz aus der Sicht eines DDR-Übersetzers* [typoskrypt], Archiwum Karla Dedeciusa, HB1-1-24.
- Chojnowski Przemysław, *Czy Kurt Harrer (1902–1959) to tłumacz zapomniany?*, w: *Język „okrągły” jak pomarańcza. Pamięci Profesor Krystyny Pisarkowej w 90. rocznicę Jej urodzin*, red. T. Szczerbowski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, Kraków 2021.
- Dittmann Georg, *Die roten Schilde*, „Sächsische Zeitung” 20.05.1955.
- Doschek Jolanta, *Jarosława Iwaszkiewiczza Matka Joanna od Aniołów. Krótka historia o opętaniu*, w: *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich. Literatura. Język. Kultura. Historia*, seria V: *Monastycyzm i mistycyzm w literaturze, kulturze i języku Słowian*, red. L. Citko, J. Ławski, K. Rutkowski, Prymat, Białystok 2021.
- Harrer Krystyna, Gutachten, Archiwum Federalne RFN, sygn. akt: DR 1/5005.
- Hermann Alois, Gutachten, Archiwum Federalne RFN, sygn. akt: DR 1/5005.
- Herzberg Guntolf, *Anpassung und Aufbegehren. Die Intelligenz der DDR In den Krisen Jahren 1956/58*, Ch. Links, Berlin 2006.
- Hirschberg Ulrike, Bräuer Margit, *Verlagsgutachten*, Archiwum Federalne RFN, sygn. akt: DR 1/5005.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Brzezina*, w: idem, *Opowiadania*, Gazeta Wyborcza, Kraków 2004.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Das Birkenwäldchen*, Übertr. K. Harrer, w: idem, *Die Mädchen vom Wilkohof*, Volksverlag, Weimar 1956.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Das Birkenwäldchen*, Übertr. K. Staemmler, w: idem, *Die Fräulein von Wilko. Drei Novellen*, Suhrkamp, Frankfurt Main 1985.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Der Birkenhain*, Übertr. H. Bereska, w: idem, *Die Mädchen von Wilko*, Aufbau, Berlin–Weimar 1963.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Die Mädchen vom Wilkohof*, autoris. Übertr. K. Harrer, w: idem, *Die Mädchen vom Wilkohof*, Volksverlag, Weimar 1956.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Die Mädchen von Wilko*, Übertr. H. Bereska, w: idem, *Die Mädchen von Wilko*, Aufbau, Berlin–Weimar 1963.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Die Fräulein von Wilko*, Übertr. K. Staemmler, w: idem, *Die Fräulein von Wilko. Drei Novellen*, Suhrkamp, Frankfurt Main 1985.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Matka Joanna od Aniołów*, w: idem, *Opowiadania*, Gazeta Wyborcza, Kraków 2004.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Mutter Johanna von den Engeln*, Übertr. K. Harrer, w: idem, *Die Mädchen vom Wilkohof*, Volksverlag, Weimar 1956.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Mutter Johanna von den Engeln*, Übertr. K. Harrer, Aufbau, Berlin–Weimar 1979.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Mutter Joanna von den Engeln*, Übertr. K. Staemmler, Langer Müller, München–Wien 1970.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Panny z Wilka*, w: idem, *Opowiadania*, Gazeta Wyborcza, Kraków 2004.
- Kuhnke Ingrid, *Jarosław Iwaszkiewicz in der DDR*, „Zeitschrift für Slawistik” 1968, Nr. 1(13).
- Lokatis Siegfried, *Nimm den Elefanten – Konturen einer Verlagsgeschichte*, w: *Fenster zur Welt. Eine Geschichte des DDR-Verlages Volk&Welt*, Hg. idem, S. Barck, Ch. Links, Berlin 2003.

- Paluszek Agata, *Henryk Bereska als Vermittler polnischer Literatur in der DDR (1949–1990)*, Kirchhof & Franke, Leipzig–Berlin 2007.
- Patriotische Kraft aus der nationalen Vergangenheit*, „Brandenburgische Neueste Nachrichten” 23.02.1956.
- Rajch Marek, *Czy w NRD istniała cenzura literacka? Przekształcenia i biurokratyczno-organizacyjne umocowanie urzędu kontroli literatury w NRD*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2017, nr 3(41).
- Ritz German, *Jarosław Iwaszkiewicz. Ein Grenzgänger der Moderne*, Peter Brang, Bern–Berlin et al. 1996.
- Szymańska Izabela, *Przekłady polemiczne w literaturze dziecięcej*, „Rocznik Przekładoznawczy” 2014, nr 9.
- W.J., *Schicksale und Konflikte*, „Sonntag” 12.05.1957.

Źródła internetowe

Worbs Erika, *Kurt Harrer, 1902–1959*, <https://uelex.de/uebersetzer/harrer-kurt/> (dostęp 6.03.2024).

On Both Sides of the Berlin Wall. Poetics of Translation of Selected Short Stories by Jarosław Iwaszkiewicz in German

The consideration of this article focuses on the short stories of Jarosław Iwaszkiewicz published in the GDR and FRG in the period from 1946–1989. Its purpose, after pointing out the translations of Iwaszkiewicz’s works into German in both publishing markets, is to emphasize the role of the category of the poetics of translation. The analysis, preceded by a discussion of the author’s reception on both sides of the Berlin Wall, focuses on successive translations of the same text within the translation series. Silhouettes of individual translators are also included, as well as special contexts that may have influenced the final shape of the translation. Excerpts from the short stories *Panny z Wilka*, *Brzezina* and *Matka Joanna od Aniołów* will be used to illustrate the category of translation poetics.

Keywords: poetics of translation, Jarosław Iwaszkiewicz, short stories, translation series, Kurt Harrer, Henryk Bereska, Klaus Staemmler

Słowa kluczowe: poetyka przekładu, Jarosław Iwaszkiewicz, opowiadania, seria przekładowa, Kurt Harrer, Henryk Bereska, Klaus Staemmler

Data przesłania tekstu: 4.04.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 25.06.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 16.07.2024

„...TESTAMENT ZAPISANY NA ZDJĘCIU: OTO TAK WSZYSTKO POWINNO WYGLĄDAĆ”: FOTOGRAFIA MIĘDZY NARRACJĄ O KATASTROFIE A KATASTROFĄ NARRACJI – NA PRZYKŁADZIE OPOWIADANIA SAVYON LIEBRECHT *ALBUM MAMY*

MAGDALENA
SZCZYPIORSKA-CHRZANOWSKA

Instytut Badań Literackich PAN
Institute of Literary Research,
Polish Academy of Sciences in Warsaw
magdalena.szczypiorska@ibl.waw.pl
ORCID 0000-0002-9847-3185

Oglądając zdjęcie, możemy wyłącznie powiedzieć: „to zostało odegrane”, oznajmiając przez to, że scena została zainscenizowana i odegrana przed aparatem i fotografem. Nie jest ona ani odbiciem, ani dowodcyem rzeczywistości. Wydaje się być. Wszyscy zostaliśmy ograni. Zbyttno potrzebując wiary, popadliśmy w iluzję, której dowód istnieje dzięki fotografii¹.

„Wyjaśniając, czym była Zagłada, trzeba wymyślać nowe sposoby określania rzeczy, ponieważ kryteria, wedle których oceniamy wydarzenia w normalnych warunkach, nie mają zastosowania w odniesieniu do ocalałych”² – pisze w eseju *Wpływ Holokaustu na moją pracę* pisarka Savyon Liebrecht³, przedsta-

¹ F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007, s. 21–22.

² S. Liebrecht, *Wpływ Holokaustu na moją pracę*, przeł. Joanna Stöcker-Sobelman, w: idem, *Cięcie*, przeł. M. Sobelman, J. Stöcker-Sobelman, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2018, s. 11.

³ Savyon Liebrecht urodziła się w 1948 roku w Monachium jako Sabina Sosnowska. Jest córką polskich Żydów, którzy przeżyli Zagładę. W 1950 roku rodzina przeprowadziła się do Izraela. Liebrecht debiutowała jako autorka opowiadań, ale pisze także sztuki teatralne, tłumaczone na wiele języków i wystawiane również poza Izraelem. Pisarka eksploruje m.in. tematykę doświadczenia Zagłady z perspektywy drugiego pokolenia oraz problematykę izraelskiej tożsamości. Autorka m.in.: *Po chińsku do ciebie mówię*, *Ruchele wychodzi za mąż*, *Pustynnych jabłek*, *Soni Muszkat*, *Rzeczy o banalności miłości* i *Przypadku Freuda*.

wielka drugiego pokolenia, córka ocalałych z Zagłady. Liebrecht wspomina: „W naszym domu milczało się o Holokaucie”⁴. Wiąże milczenie rodziców z późniejszą własną twórczością: „Pozbawiona historii oraz przodków miałam potrzebę tworzenia fikcyjnych tożsamości”⁵ i konkluduje: „skoro należę do pokolenia, które nie miało opowiadających dziadków, a rodzice milczeli, sama musiałam wymyślać sobie opowieści”⁶.

Efraim Sicher w swojej analizie opowiadań Liebrecht, przywołuje stwierdzenie izraelskiej psycholożki Ilany Kogan, podkreślającej, że „wiedza o miłości jest konieczna dla pracy żałoby”⁷. Jeśli tak jest, zaznacza Sicher, to „poszukiwanie bliskości w tych opowiadaniach otwiera inny wymiar przerwania milczenia na temat stłumionej traumy”⁸. Według Sichego „odkrycie straszliwej tajemnicy czyjegoś życia w opowiadaniach Liebrecht wyzwala katharsis samopoznania, co prowadzi do decyzji uwolnienia się z psychologicznej czy emocjonalnej pułapki”⁹. Często mroczna tajemnica, która odgrywa rolę katalizatora, jest – jak wskazuje Sicher – nieoczekiwanym powrotem do przeszłości z czasów Holocaustu¹⁰. Przykładem jest tu dla Sichego opowiadanie Liebrecht *Album mamy*, w którym choroba i hospitalizacja matki sprawiają, że syn zostaje lekarzem i odkrywa nieznaną przeszłość ojca (tajemnicę istnienia jego pierwszej żony)¹¹.

Jak zauważa Iris Milner, badaczka literatury drugiej generacji: „Holokaust pozostaje częścią życia ocalałych i członków ich rodzin, nie jako wydarzenie historyczne, ale jako traumatyczne doświadczenie”, a jego złowrogi wpływ

⁴ S. Liebrecht, *Wpływ Holocaustu na moją pracę*, op. cit., s. 6.

⁵ Ibidem, s. 7.

⁶ Ibidem, s. 12.

⁷ I. Kogan, *The Cry of Mute Children. A Psychoanalytic Perspective of the Second Generation of the Holocaust*, London 1995, s. 29–45, cyt. za: E. Sicher, *The Return of the Past: The Intergenerational Transmission of Holocaust Memory in Israeli Fiction*, „Shofar” 2001, no. 2, vol. 19, s. 39. Zob. także: *Breaking Crystal. Writing and Memory After Auschwitz*, ed. E. Sicher, Urbana–Chicago 1998. Wszystkie fragmenty literatury anglojęzycznej przywołane w niniejszym tekście po polsku zostały przetłumaczone przeze mnie.

⁸ E. Sicher, *The Return...*, op. cit., s. 39.

⁹ Ibidem, s. 38.

¹⁰ Ibidem, s. 38.

¹¹ Ibidem, s. 38–39.

nie słabnie mimo upływu czasu¹². Dalia Ofer nawiązuje do refleksji Milner w swoich rozważaniach na temat psychologicznych i historycznych kontekstów badań nad fenomenem drugiego pokolenia i – zastanawiając się nad kategorią „normalności” – przywołuje fragment udzielonego Moshemu Granotowi przez Liebrecht wywiadu¹³, w którym pisarka odnosi się do motywów szaleństwa i obłąkania, często powiązanych w jej opowiadaniach z postaciami ocalałych z Zagłady. Liebrecht zaznacza, że nie jest sensowne i zasadne używanie tych kategorii w odniesieniu do „bohaterskich ocalałych z Holocaustu”, podkreśla jednak, że jej zdaniem „granice normalności mają nową definicję w odniesieniu do ocalałych z Holocaustu”, a „anormalność” wydaje się w ich świecie całkowicie normalna¹⁴. Ofer zwraca także uwagę na fakt, że w swoich opowiadaniach Liebrecht opisuje „przepaść między światem ocalałych a światem ich dzieci, przepaść, która jest formą odrzucenia”¹⁵.

Sama Liebrecht w eseju-przedmowie do tomu opowiadań *Cięcie* wyznaje:

W jakimś sensie dziecku ocalałych z Zagłady jest w życiu ciężiej niż samym ocalałym. [...] Statystyki podają, że większość ocalałych z Holocaustu miała więcej niż piętnaście lat, gdy wybuchła wojna. Moi rodzice mieli więc większe szanse osiągnąć stabilność emocjonalną niż ja. Oboje mieli normalne dzieciństwo i z horrorem Holocaustu zmierzyli się jako dorośli, podczas gdy ja urodziłam się po Zagładzie ludziom złamanym, którzy stracili wszystko – łącznie z językiem, korzeniami i optymizmem¹⁶.

Powroty do wydarzeń z czasów Zagłady, powroty tego, co wyparte, figury milczenia i krzyku, podejmowanie prób wyjścia z psychologicznego impasu i popadanie w szaleństwo, a także struktury relacji ocalałych z własnymi dziećmi i wnukami to motywy bardzo znaczące w analizie i interpretacji opowiadania *Album mamy*. Jednak równie ważne wydaje się jego odczytanie w perspektywie praktyk fotograficznych i fotografii jako narzędzia poznania,

¹² I. Milner, *Past Present: Biography, Identity and Memory in Second Generation Literature*, Am Oved, Tel Aviv 2003, s. 19, cyt. za: D. Ofer, *The Past That Does Not Pass: Israelis and Holocaust Memory*, „Israel Studies” 2009, no. 1, vol. 14, s. 10.

¹³ M. Granot, *Conversations with Writers*, Kavim, Tel Aviv 2007.

¹⁴ S. Liebrecht, cyt. za: D. Ofer, *The Past...*, op. cit., s. 15–16. Ofer odsyła do strony: <http://www.asimon.co.il/ArticlePage.aspx?AID=4927&AcatID=35> (dostęp 21.09.2022).

¹⁵ Ibidem, s. 16.

¹⁶ S. Liebrecht, *Wpływ Holocaustu...*, op. cit., s. 10.

depozytu pamięci, kreacji alternatywnej rzeczywistości, w perspektywie fotografii, która w opowiadaniu Liebrecht staje się opowieścią zawieszoną między narracją o katastrofie a katastrofą narracji.

W opowiadaniu *Album mamy* Liebrecht ukazuje nieoczywiste i niejednoznaczne strategie (nie)mówienia o Zagładzie, w centrum zdarzeń lokując album fotografii, który jest konstruktym kształtującym biografie bohaterów w trybie rzeczywistości życzeniowej, dziejącej się niejako obok, na obrzeżach tego, co najbardziej traumatyczne, bolesne, niemożliwe do przyjęcia. Lśniąca powierzchnia fotograficznej odbitki przesłania, ukrywa i zastępuje obrazy zachowane w pamięci dziecka pary ocalałych, wchodzi w skomplikowane relacje z milczeniem i cierpieniem matki, kreując świat taki, „jakim być powinien” – a jakim nie jest, nie był i nie będzie.

1. Album: „przekonać fotografa o swoim szczęściu”

„Z tych gorszych dni nie zachowała się żadna fotografia”¹⁷ – mówi o rodzinnym albumie doktor Jozua Hoszen, bohater opowiadania *Album mamy*, zwracając jednocześnie uwagę – jak podkreśla Liebrecht – „ze zdziwieniem”, że na każdym zdjęciu „ich trójka występuje w ładnych ubraniach i wyczyszczonych butach, naszyjnik mamy wisi dokładnie na środku dekoltu, a suknia spięta jest paskiem”¹⁸. Podobnie starannie ubrany i upozowany jest ojciec, a także sam Jozua, jako małe dziecko w objęciach mamy lub taty albo, już nieco większy, stojący między rodzicami i trzymający ich za ręce. „Cała trójka – podsumowuje narrator – jest uśmiechnięta, jakby starała się przekonać fotografa o swoim szczęściu”¹⁹.

Album fotograficzny jako konstrukt dokumentujący życie rodzinnej wspólnoty, jako szczególna forma opowieści jest narracją intencjonalnie ukształtowaną przez tego, kto układa tę prywatną historię, wybierając jedne zdjęcia, odrzucając inne. Gest ich wyboru, doboru obrazów w komponowaniu fotograficznej biografii rodziny, ma charakter nie tylko doraźny (nie służy wyłącznie ułożeniu opowieści przeznaczonej dla bohaterów zdjęć, którzy są świadomi relacji między zdarzeniami zachowanymi w albumie a odrzuconymi), ale ważny jest także w dłuższej, mikrohistorycznej perspektywie, jest

¹⁷ S. Liebrecht, *Album mamy*, w: Ibidem, *Cięcie*, op. cit. s. 47.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

bowiem źródłem informacji dla przyszłych pokoleń, dla tych, którzy już nie wiedzą, co pozostało poza kadrem, poza albumem, poza koncepcją opowieści rodzinnej historii. Dla każdego następnego pokolenia rodzinny album w coraz większym stopniu jest jedyną materią pamięci, depozytem obrazów opowiadających historię rodziny, a coraz mniej wyborem z wielu możliwych narracji. Ludzie, których nie ma w rodzinnym zbiorze fotografii, zdarzenia, miejsca i momenty, których nie ma w albumie – znikają z rodzinnej pamięci, z pamięci i świadomości następnych pokoleń.

Album fotograficzny, tytułowy motyw opowiadania Liebrecht, jest figurą organizującą konstrukcję fabuły i strukturę narracji, jest depozytem obrazów, z których dziewięć mniej lub bardziej dokładnie opisanych kadrów pełni funkcję jednocześnie świadectw przeszłości (Barthes'owskiego „to-było”²⁰) i kreacyjnej teatralizacji („tego, co zostało odegrane” François Soulages’a²¹), jest kopią świata i jego kreacją, poświadczaniem zdarzeń i konstrukcją fikcji.

W opowiadaniu Liebrecht mocno podkreślony jest aspekt kreowania opowieści na jeszcze innym etapie, wcześniejszym niż konstruowanie albumu: bohaterowie świadomie pozują do zdjęć, zawsze w najlepszym wariacie własnego wizerunku, kontrolowanego przede wszystkim przez matkę. Zbiór rodzinnych fotografii jest zatem formą alternatywnego życia, życia takiego, jakie – według wyobrażeń matki bohatera – powinni wieść, jakim powinni żyć.

Opowiadanie zaczyna się i kończy refleksją o fotografii, a sceny początku i końca rozgrywają się w szpitalu, w którym młody doktor Jozua Hoszen odbywa swój pierwszy lekarski dyżur. Między sceną pierwszą a ostatnią pojawiają się nawroty do przeszłości, do dzieciństwa, wczesnej młodości i dramatycznych wydarzeń związanych z rozpadem rodziny. Jozua, syn pary ocalałych z Zagłady, z perspektywy (nie)wiedzy dziecka próbuje rekonstruować swoją przeszłość, kurczowo trzymając się wątlej nici pamięci, jaką jest album rodzinnych fotografii. O tym, że nie jest to mocna lina ratująca przed

²⁰ Zob. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008.

²¹ Jak zauważa Soulages: „Barthes'owska doktryna »tego-co-było« wydaje się mitem. Trzeba by ją zastąpić pojęciem »tego, co zostało odegrane«, co pozwoliłoby lepiej naświetlić naturę fotografii. Oglądając zdjęcie, możemy wyłącznie powiedzieć: »to zostało odegrane«, oznajmiając przez to, że scena została zainscenizowana i odegrana przed aparatem i fotografem. Nie jest ona ani odbiciem, ani dowodem realności. Wydaje się być. Wszyscy zostaliśmy ograni. Zbyttno potrzebując wiary, popadliśmy w iluzję, której dowód istnieje dzięki fotografii» (F. Soulages, *Estetyka fotografii...*, op. cit., s. 21–22). Zob. też: ibidem, s. 80–83.

utrata własnej tożsamości i rodzinnej biografii, świadczą przewijające się przez całe opowiadanie refleksje nad relacją między życiem a fotografią, traktowaną jak narzędzie służące do kreowania autoopowieści.

Kiedy – w pierwszych scenach opowiadania – młody doktor Hoszen przyjeżdża na swój pierwszy dyżur, „ściskając pod pachą album”²², prosi pielęgniarkę o możliwość przejrzenia kart pacjentów. Bierze do ręki pierwszą i przygląda się „jakby znajomemu nazwisku”²³. Szpitalna dokumentacja przywołuje jednak nie – jak można by się spodziewać – refleksje na temat medycznych diagnoz i przebiegu leczenia zapisanego w karcie pacjenta, tylko „wspomnienie rodziców, którzy tak spieszyli się zarejestrować swoje dobre dni, zanim nadejdą te gorsze; jak przestępcy ukrywający swoje zamiary zapraszali fotografa, by ich uwiecznił na wypadek przyszłych trosk”²⁴.

Doktor Jozua Hoszen na swoim pierwszym szpitalnym dyżurze otwiera i przegląda dwie radykalnie różniące się od siebie opowieści: medyczną dokumentację swojej chorej psychicznie matki oraz rodzinny album ze zdjęciami, który ze sobą przyniósł. Opowieść zawartą w dokumentacji szpitalnej poznaje po raz pierwszy. Album – przeciwnie – zna, jak się wydaje, doskonale, przeglądał go bowiem niezliczoną liczbę razy od dzieciństwa przez całe swoje życie.

2. Cztery kadry: „testament zapisany na zdjęciu”

Przegląd wczesnych fotografii ujęty jest w pełnych ambiwalentnych odczuciach opisach, rejestrujących stopniowe narastanie rodzinnych problemów: oto zdjęcie pierwsze, z ostatniego dnia w przedszkolu, mały Jozua ma „błysk w oczach”²⁵ i papierowe serce przypięte do koszulki „dokładnie w miejscu, gdzie na rysunku w encyklopedii narysowane jest serce”²⁶. Na drugim zdjęciu zrobionym rok później chłopiec ma „zakłopotany wzrok”²⁷ i otacza go grupa śmiejących się dzieci. Trzecie zdjęcie – z wycieczki na plażę w Tel Awiwie – zrobione zostało tuż przed ulewą i „wybuchem płaczu matki”²⁸, choć jeszcze pokazuje słoneczny dzień. I wreszcie na czwartym zdjęciu – „być może po

²² S. Liebrecht, *Album...*, op. cit., s. 48.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem, s. 49.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

raz ostatni²⁹ – jak wskazuje narrator – ojciec niesie Jozuę na barana, mama „stoi na zbyt wysokich obcasach, a paski butów są za mocno zaciśnięte”³⁰.

Ten krótki przegląd czterech kadrów – a zwłaszcza ich opisów, bo uwagi o wybuchu płaczu matki i o tym, że ojciec niesie syna być może ostatni raz, nie należą do studium fotografii, raczej do *punctum* odsyłającego poza kadr – jest w konstrukcji oszczędnej narracji Liebrecht sposobem na wprowadzenie retrospekcji, której poetyka jest fotograficznie migawkowa, punktowa, niewymagająca snucia kompletnych opowieści o przeszłości rodziny. Cztery kadry są jak odpryski strzaskanego krzywego zwierciadła, w których rozpoznaje się i odnajduje Jozua, a za pomocą których Liebrecht zarysowuje kontur fabuły i sygnalizuje tok wydarzeń. Cztery kadry to migawki z życia rodziny z czasów, kiedy jeszcze się fotografowali, kiedy jeszcze starannie komponowali swój „testament zapisany na zdjęciu”³¹, pokazujący, jak „wszystko powinno wyglądać”³².

3. List z Ameryki: „ich ostatnie zdjęcie”

Pojawiające się w czterech kadrach oznaki nadchodzącego dramatu znajdują swój kontrapunkt w zdjęciu piątym, chronologicznie najpóźniejszym, zrobionym „po wielu latach, na długo po tym, jak przestali się już fotografować”³³ – jest na nim dorastający Jozua i matka patrząca na niego ze szpitalnego łóżka „zamglonym wzrokiem z rozczochranymi włosami i pomarszczoną skórą twarzy”³⁴.

Piąty kadr wprowadza wątek choroby matki. Jozua spotyka się z nią już jako student medycyny, podczas szpitalnego obchodu. To dramatyczne spotkanie po bardzo długim niewidzeniu powoduje, że chłopak na wykładach po obchodzie myśli tylko – jak podkreśla narrator – o kolorowym zdjęciu z ostatniej strony albumu. To zdjęcie, szóste zdjęcie, jest w konstrukcji narracji pretekstem do powrotu z przeszłości w fabularną „teraźniejszość”, w której doktor Jozua na swoim pierwszym dyżurze ogląda zdjęcia w albumie. Na

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem, s. 47.

³² Ibidem.

³³ Ibidem, s. 49.

³⁴ Ibidem.

zdjęciu szóstym – jak wskazuje narrator: „ich ostatnim zdjęciu”³⁵ – obejmujący się ojciec i matka „stoją za nim jak mur”³⁶, a chłopiec trzyma sadzonkę rośliny ze święta Tu bi-Szwat.

„Ich ostatnie zdjęcie” zamyka w jeszcze bezpiecznej rzeczywistości kadru rodziców i chłopca w momencie, gdy list z Ameryki – tajemniczy list z Ameryki – płynie przez ocean. Kiedy do nich dotrze, przestaną już „udawać przed aparatem fotograficznym”³⁷. Smutny ojciec i zapłakana matka będą zajęci swoimi problemami, a Jozua, pozostawiony sam sobie, będzie wciąż od nowa oglądał zdjęcia w albumie, skupiając się zwłaszcza na tych, na których „rodzice nie stali razem naprzeciw fotografa”³⁸, jak na siódmym zdjęciu: z sielankową sceną w plenerze, w towarzystwie sąsiadki Haliny. Zdezorientowany i przestraszony atmosferą w domu po nadejściu listu z Ameryki, chłopiec wydawał się znajdować pocieszenie w obrazach mniej formalnych, w większym stopniu pokazujących spontaniczne relacje i zachowania, odrobinę bardziej zbliżone do tego, jak było „naprawdę”. W konstrukcji opowiadania zdjęcie siódme, na którym pojawia się sąsiadka, jest dyskretną prefiguracją motywu „tej trzeciej” – choć nie jest nią Halina.

4. Album mamy: „zapamiętać ją taką, jaka była na zdjęciach”

Wkrótce po nadejściu listu z Ameryki matka Jozui popada w obłąd, zaczyna „w dziwnym rytmie”³⁹ mówić do siebie po polsku, zbiera wszystkie rzeczy ojca i podpala je, rozniecając w pokoju wielkie ognisko.

Po tym, jak ojciec wyjechał do Ameryki „załatwić swoje sprawy”⁴⁰, a matka trafiła do szpitala po podpaleniu mieszkania, Jozua został zabrany do kibucu – do spakowanej przez Halinę walizki „sam dodał album z fotografiami”⁴¹. Wybrał dziesięć najładniejszych zdjęć i powiesił je nad swoim łóżkiem⁴². Oglądane i podziwiane przez inne dzieci, pełniły funkcję manifestacji, w której poczuciu porzucenia, osamotnienia i rozchwiania własnej tożsamości miała

³⁵ Ibidem, s. 51.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem, s. 52.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem, s. 53.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem, s. 54.

przeciwdziałać publiczna demonstracja fotograficznej reprezentacji rodziny istniejącej już tylko w starannie skomponowanych kadrach, na lśniących odbitkach.

Dopiero nowa, przybrana matka Joszui, Nechama, namówiła chłopca, by zdjął fotografie ze ściany i wkleił je z powrotem do albumu, aby nie zostały zniszczone przez inne dzieci. Gest przeniesienia zdjęć z przestrzeni publicznej z powrotem w przestrzeń prywatną ma symboliczny wymiar – odbywa się w momencie, kiedy chłopiec przestaje być sam, zyskuje nową rodzinę i nie potrzebuje manifestowania jej symbolicznej reprezentacji.

Nechama, proponując ponowne umieszczenie zdjęć w albumie i nazywając kolekcję rodzinnych zdjęć „albumem mamy”⁴³, dokonuje symbolicznego rozdziału między biologiczną matką chłopca, której choroba psychiczna sprawiła, że stała się dla dziecka nieprzewidywalna, rozczarowująca i niedająca oparcia i której wizualna reprezentacja została zamknięta w albumie, a własną pozycją matki zastępczej, odpowiedzialnej, stabilnej emocjonalnie i wspierającej, realnie obecnej w życiu chłopca, a jednocześnie stwarzającej bezpieczną przestrzeń dla emocjonalnego przywiązania dziecka do jego biologicznej matki.

Gdy Joszua po raz kolejny odwiedza z Nechamą swoją matkę w szpitalu, a wizyta kończy się przerażającym dla dziecka atakiem, chłopiec mówi, że nie chce już nosić nazwiska matki, tylko nazwisko przybranych rodziców. Nechama odpowiada: „Powinieneś zapamiętać ją taką, jaka była na zdjęciach”⁴⁴, pomagając dziecku pomieścić w przestrzeni własnych emocji i elegancją „matkę ze zdjęć”, i przerażającą matkę ze szpitalnego łóżka.

5. Zdjęcie z plaży: „jakby razem bronili się przed czymś”

Kiedy po wielu latach od ostatniej szpitalnej wizyty z Nechamą Joszua – podczas urlopu z wojska – odwiedza matkę w szpitalu, przynosi jej paczkę fotografii wyjętych z albumu i pyta o postaci na zdjęciach. Matka, obojętna i nieobecna, patrzy na niego martwym wzrokiem, a ożywia się tylko na widok jednej fotografii, nazwanej przez Joszuę w rozmowie z Nechamą „zdjęciem z plaży”, na którym wszyscy troje siedzą, „obejmując się, jakby razem bronili się przed czymś. Ich stopy zakopane są w piasku, a ramiona błyszczą od

⁴³ Ibidem, s. 55.

⁴⁴ Ibidem, s. 57.

wody⁴⁵. To ósme zdjęcie w konstrukcji opowiadania jest pretekstem do wymiany zdań między Nechamą a Jozszą, relacjonującym jej przebieg odwiedzin u matki w szpitalu. Jozsza zwierza się, że przypomina sobie nagle o wielu sprawach („jakby budząca się pamięć matki poruszyła jego wspomnienia⁴⁶), o których nie pamiętał wcześniej, ponieważ zapamiętał „tylko to, co jest na zdjęciach⁴⁷. Zdjęcia pełnią tu – paradoksalnie – funkcję Barthes’owskiego „przeciwwspomnienia” blokującego wspomnienie wypierane przez fotograficzny obraz. Barthes pisał:

Zdjęcie – nie tylko nie jest nigdy, ze swej istoty, wspomnieniem (którego wyrazem gramatycznym byłby zwykły czas przeszły dokonany, podczas gdy czas zdjęcia oddaje raczej grecki aoryst), ono jeszcze blokuje wspomnienie, staje się szybko przeciwwspomnieniem. Pewnego dnia przyjaciele mówili o wspomnieniach z dzieciństwa. Mieli je. A ja, ponieważ oglądałem swoje dawne zdjęcia, już ich nie miałem⁴⁸.

W narracji opowiadania, zagarniającej wiele czasów i przestrzeni, wyznacznikami temporalnych i spacialnych zmian, a także przełącznikami między czasami i miejscami są kolejne z ośmiu opisanych kadrów. Początek i koniec opowiadania – rozgrywające się podczas pierwszego dyżuru młodego doktora Jozsui Hoszena, w szpitalu, w którym od lat leży jego matka (dla której skończył studia medyczne, idąc za początkowo odrzuconą sugestią Nechamy: „Jak dorośniesz, to może zostaniesz lekarzem i będziesz mógł pomóc swojej mamie⁴⁹) – eksponują motyw albumu fotograficznego jako jednocześnie figury poznania i poznawczej niepewności.

6. Dziewiąty кадр: „nie usuwać”

Teraz, w ostatnich scenach opowiadania, których pointa zbudowana jest wokół dziewiątej fotografii, Jozsza – dziecko ocalałych milczących o własnych doświadczeniach, młody człowiek nieznający przeszłości swoich rodziców, ich historii i historii ich rodzin, nieświadom tego, co właściwie wydarzyło się,

⁴⁵ Ibidem, s. 59.

⁴⁶ Ibidem, s. 58.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ R. Barthes, *Światło...*, op. cit., s. 162.

⁴⁹ S. Liebrecht, *Album...*, op. cit., s. 56.

kiedy przyszedł list z Ameryki, i dlaczego zniknął ojciec – dowiaduje się prawdy, choć prawda ta jest wersją wydarzeń opowiedzianą lekarzom przez matkę. Jak wskazuje zapis w karcie pacjentki: „chora nie ma w Izraelu rodziny, która mogłaby potwierdzić jej wersję, a wszystkie szczegóły zostały zapisane według wspomnień jej oraz sąsiadki Haliny Holtz”⁵⁰.

Z zapisanego przez lekarzy życiorysu matki Joszua dowiaduje się, że pod koniec wojny jako młoda dziewczyna ukrywała się wraz z bliskimi w wiejskim gospodarstwie pod Radomiem, ale jej rodzina, bojąc się donosu polskiego sąsiada, opuściła miejsce ukrycia, a gospodarz zdecydował, że przechowa tylko ją, szesnastoletnią dziewczynę. Prawdopodobnie została przez niego zgwałcona. Pozostali członkowie jej rodziny nie przeżyli wojny. Po jej zakończeniu poznała mężczyznę, również pochodzącego z Polski, i po ślubie wyjechała z nim do Izraela, gdzie urodziła syna Jozuę. List z Ameryki, w którym pierwsza żona jej obecnego męża (o istnieniu której obecna żona, matka chłopca, nie miała pojęcia) informowała, że przeżyła wojnę i mieszka w Stanach, spowodował załamanie nerwowe matki Joszui i gwałtowny wybuch choroby. Ojciec chłopca porzucił zarówno jego, jak i jego matkę, wyjechał do Stanów, do swojej pierwszej żony, i zerwał ze swoją drugą rodziną wszelkie kontakty.

Wśród kolejnych, zapisanych w dokumentacji medycznej, diagnoz były: depresja psychotyczna, ciężka trauma, strach przed opuszczeniem, strach przed gwałtem, chroniczna schizofrenia, zaburzone myślenie, apatia emocjonalna.

Suchy i oficjalny język opisu, kilka zdań umieszczonych dopiero w końcowych scenach opowiadania, przywołujących traumatyczne doświadczenie Zagłady, retroaktywnie wpływa na interpretację zachowań matki, wyjaśnia jej posttraumatyczne zamilknięcie i obsesyjną potrzebę kontroli fotograficznej autobiografii – fotograficznej, bo wiedziała już aż za dobrze, że prawdziwego życia nie da się kontrolować, że wszystko może się zdarzyć.

Medyczne diagnozy zawarte w opisie, przywołujące poprzednie sceny przeżających dla Joszui wizyt w szpitalu u matki, budują tło dla kluczowej sceny w opowiadaniu, w której doktor Hoszen wyjmuje z albumu zdjęcie – dziewięty kadr – wkłada je do teczki pacjentki i opatruje adnotacją „nie usuwać”⁵¹.

Jego ostatnie spojrzenie na zdjęcie umieszczone w medycznej dokumentacji matki przynosi dwie refleksje. Po pierwsze, Joszua czuje ulgę, „jakby

⁵⁰ Ibidem, s. 60.

⁵¹ Ibidem, s. 61.

wycięto z jego ciała guz, który przez całe lata wrósł we wszystkie narządy”⁵². Po drugie, patrzy na chłopca na zdjęciu, czyli na siebie, „jakby widział go po raz pierwszy”⁵³ – opis widzianego „na nowo” zdjęcia kończy się tak: „dwoje uśmiechniętych dorosłych stoi po jego obu stronach, a on chroniony przez nich czeka na przyszłość”⁵⁴.

Gest włożenia zdjęcia do dokumentacji medycznej matki, wykonany w przekonaniu, że taką właśnie jak na zdjęciu chciałaby zostać zapamiętana, wydaje się – wraz z wiedzą na temat jej przeszłości zawartą w dokumentacji – uwalniać Jozuę lub raczej dawać mu iluzję uwolnienia od przeszłości, poczucia winy, przytłaczających mechanizmów parentyfikacji i wysiłków „ratowania” matki. Nie mogąc jej pomóc, wyleczyć, naprawić, nie mogąc jej odzyskać, puszcza ją wolno, uwalnia ją, oddając jej utraconą godność i podmiotowość w sposób, który dla niej samej był ważny: przywraca jej taki wizerunek, którego pragnęła i który świadomie kształtowała. Wizerunek, który przetrwał tylko na fotografii, podczas gdy prawdziwe życie nie pozwoliło jej uciec od traumy Zagłady, choćby nie wiadomo, jak głośno o niej milczała, jak bardzo ją zagłuszała i wypierała.

Ocalała z Zagłady matka Jozui znalazła się w pułapce: chce milczeć o przeszłości, zatrzasnąć przeszłość, kreując jednocześnie fotograficzne, lakierowane życie, dopracowane w każdym szczególe. Ale jej nowe życie pęka i rozpada się, a ona sama wybucha niepowstrzymanym monologiem po polsku, w języku, który dla niej jest językiem grozy, gwałtu i śmierci, słowotokiem przemieszonym z płaczem – kiedy znów pojawia się widmo utraty, rozstania, porzucenia, kiedy dramatyczne wydarzenia uruchamiają przeszłość i oddają jej głos, głos, który krzyczy po polsku.

W tej dialektyce ciszy i krzyku szczególną rolę odgrywa fotografia – zawieszona między ciszą, zamknięciem, wyparciem a krzykiem, szlochem i gwałtowną ekspresją bólu, między wycofanym, wyciszonym „ja” a „ja” upożowanym, idealnym, teatralizowanym, między życiem, które jest pasmem nieprzewidywalnych tragedii, a wyreżyserowanym życiem na zdjęciach: życiem takim, jakie – według matki Jozui – życie powinno być.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem.

7. Życie z fotografii: „Jakby zadbali tylko o to, by uwiecznić wyłącznie lepsze dni, nim przeminą”

Na dziewięciu zdjęciach, które uruchamiają i prowadzą narrację w opowiadaniu Liebrecht, nie ma śladu Zagłady, choć na każdym z nich leży jej milczący cień – na każdym uśmiechu, wyprasowanym mankiecie, zaciśniętym pasku, kancie spodni, idealnie ułożonym naszyjniku, sztywnych klapach żakietu, równiutkim przedziałku, wyglansowanych butach. Opowiadanie Liebrecht nie jest opowiadaniem „o Zagładzie”, choć każda scena o niej krzyczy – każde milczenie i każde słowo, lakierowane życie po hebrajsku oraz krzyk grozy i rozpacz po polsku, starannie ułożone do zdjęcia fryzury matki i jej rozczochrane włosy na szpitalnym łóżku. Jej strach, jej krzyk, jej wycofanie w chorobę.

Cień Zagłady dźwiga Jozua, dziecko ocalałych – w zamknięciu i w działaniu, które ma coś naprawić, w przywiązaniu do trzymanego przez całe życie blisko, w zasięgu ręki, albumu mamy z jego fotograficzną opowieścią o szczęśliwej rodzinie, i wreszcie w ostatecznym geście rozstania ze zdjęciem matki, sklejenia w jedną opowieść faktów z jej życia (wydarzeń z czasu Zagłady poznanych dzięki dokumentacji medycznej) i jej fotograficznego autowizerunku, w którego ukształtowanie wkładała tyle energii.

Te dwa tryby istnienia matki ujawnione w ostatnich scenach opowiadania, złożone razem, scalone w jedno świadectwo życia – jej oficjalnie spisany przez lekarzy życiorys i jej fotograficzny portret pokazujący ją taką, jaką chciała być widziana i zapamiętana – są kulminacyjnym momentem gry napięć między biografią a jej fotograficzną reprezentacją, jaką jest album fotograficzny, gry, która odsłania wielopoziomowe relacje między milczeniem języka a narzucającym się zgiełkiem fotografii, między etycznym niedopowiedzeniem a estetycznym nadmiarem, między narracją o katastrofie a katastrofą narracji.

Kiedy w pierwszym zdaniu opowiadania Jozua Hoszen myśli: „Z tych gorszych dni nie zachowała się żadna fotografia”⁵⁵, natychmiast dodaje swoją interpretację, przepis na idealne życie, którego – jak się okazuje – nie udźwignęły nawet lakierowane albumowe odbitki: „Jakby zadbali tylko o to, by uwiecznić wyłącznie lepsze dni, nim przeminą, zachować na skrawku

⁵⁵ Ibidem, s. 47.

błyszczącego papieru tamte widoki, niczym testament zapisany na zdjęciu: oto tak wszystko powinno wyglądać⁵⁶.

Bibliografia

- Barthes Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008.
- Granot Moshe, *Conversations with Writers*, Kavim, Tel Aviv 2007.
- Kogan Ilana, *The Cry of Mute Children. A Psychoanalytic Perspective of the Second Generation of the Holocaust*, Free Association Press, London 1995.
- Liebrecht Savyon, *Album mamy*, w: idem, *Cięcie*, przeł. M. Sobelman, J. Stöcker-Sobelman, Austeria, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2018.
- Liebrecht Savyon, *Wpływ Holokaustu na moją pracę*, przeł. J. Stöcker-Sobelman, w: S. Liebrecht, *Cięcie*, przeł. M. Sobelman, J. Stöcker-Sobelman, Austeria, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2018.
- Milner Iris, *Past Present: Biography, Identity and Memory in Second Generation Literature*, Oved Am, Tel Aviv 2003.
- Ofer Dalia, *The Past That Does Not Pass: Israelis and Holocaust Memory*, „Israel Studies” 2009, no. 1, vol. 14.
- Sicher Efraim (ed.), *Breaking Crystal. Writing and Memory After Auschwitz*, Illinois University Press, Urbana–Chicago 1998.
- Sicher Efraim, *The Return of the Past: The Intergenerational Transmission of Holocaust Memory in Israeli Fiction*, „Shofar” 2001, no. 2, vol. 19.
- Soulages François, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Universitas, Kraków 2007.

“... a Will Recorded in a Photograph: Here’s how Everything Should Look”: Photography between a Narrative of the Disaster and a Narrative Disaster – Based on the Example of Savyon Liebrecht’s Short Story *Mother’s Photo Album*

“To explain the Holocaust, new ways of defining things should be invented, because the criteria we use to evaluate events in normal circumstances cannot be applied to survivors” – writes Savyon Liebrecht, a representative of the second generation, in her introductory note to the selection of short novels *Excision*. The short story *Mother’s Photo Album* from the *Excision* collection points to the entire inventory of strategies how (not) to talk about Holocaust, setting in the center of the events the photo album, understood as a construct shaping the biographies of the characters in the form of idealized, wishful reality, on the periphery of what is most traumatic, painful, impossible to accept. The smooth surface of the photographic print obscures, hides, replaces images retained in the memory of the child

⁵⁶ Ibidem.

born to a couple of survivors creating the world as “it should be” in opposition to the real world. The game of tensions between the biography and its supposedly photographic representation, the photo album, reveals multi-level relations between the imposing silence of the language and the hurly-burly of the photography, between the ethical understatement and the aesthetic excess, between a narrative of the disaster and a narrative disaster.

Keywords: Holocaust, trauma, photo album, photography, fiction

Słowa kluczowe: Holokaust, trauma, album fotograficzny, fotografia, fikcja

Data przesłania tekstu: 3.04.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 20.05.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 7.06.2024

ŁUDOWY BOHATER I ŁUDOWY WIDZ. SPOŁECZNO-KULTUROWE ŹRÓDŁA FILMOWYCH PREFERENCJI POLSKIEJ WIDOWNI

BARBARA GIZA

Institut Nauk o Komunikacji Społecznej
i Mediach UMCS w Lublinie
FilMOTEKA Narodowa – Institut Audiowizualny w Warszawie
Institute of Communication and Media Studies, UMCS in Lublin /
National Film Archive – Audiovisual Institute in Warsaw
barbara.glebicka-giza@mail.umcs.pl
ORCID 0000-0002-2207-0662

MICHAŁ WENZEL

Institut Nauk Społecznych,
Uniwersytet SWPS w Warszawie
Institute of Social Sciences,
SWPS University
mwenzel@swps.edu.pl
ORCID 0000-0002-2998-4934

Wstęp

Polskie społeczeństwo jest mocno zakorzenione we wsi zarówno pod względem pochodzenia, jak i nawyków kulturowych. Przyspieszona, zaplanowana przez władze PRL-u urbanizacja społeczeństwa w sposób nieunikniony spowodowała przeniesienie wiejskich wzorców kulturowych do miast. Do dnia dzisiejszego można obserwować ich pozostałości, takie jak np. pracownice ogródki działkowe, stanowiące dla robotników namiastkę utraconych gospodarstw. Migrujący do miast Polacy konstruowali wokół siebie otoczenie przypominające to, w którym wyrastali.

Nasz artykuł wpisuje się w nurt badań nad społecznymi źródłami praktyk kulturowych. Wychodzimy z założenia, że masowe praktyki kulturowe społeczeństwa polskiego (w odróżnieniu od zjawisk niszowych, takich jak sztuka uprawiana przez zawodowych artystów dla wąskiego kręgu wykwalifikowanych odbiorców) są wynikiem jego chłopskiego rodowodu. W opracowaniu skupiamy się na lekturze filmu jako praktyce kulturowej¹, poszukując relacji pomiędzy proveniencją polskiej widowni a jej preferencjami w zakresie

¹ Por. m.in. G. Turner, M.F. Duckham, *Film as Social Practice*, London 2006.

doboru oglądanych w telewizji polskich filmów². Zgodnie z naszą autorską tezą niesłabnąca popularność motywów wiejskich w filmie może być także jedną z form adaptacji do obcych, nieznanych warunków. Teza ta osadzona jest w nurcie rozważań nad filmem jako instrumentem komunikacji społecznej, w ramach którego – mówiąc najogólniej – następuje przesunięcie od perspektywy estetycznej ku badaniu relacji pomiędzy filmem a uwarunkowaniami społeczno-kulturowymi³. Wątki i nawiązania do życia wiejskiego są czytelne dla widza o korzeniach chłopskich i pozwalają na identyfikację ze światem przedstawionym.

Artykuł składa się z trzech części. Rozpoczynamy od skrótowego naszkicowania kontekstu socjologicznego, zawierającego genealogię ludności miejskiej w powojennej Polsce, kreślimy także zarys tematyki wsi i ludowości w polskim filmie po 1945 roku. Druga część ma charakter empiryczny – składają się na nią wyniki analiz ilościowych, których celem jest po pierwsze – ilościowe określenie nasycenia odbieranych przekazów telewizyjnych realiami wiejskimi (jaką część całego czasu poświęconego na film polski zajmuje kontakt z obrazami wsi), po drugie zaś – stworzenie profili widzów uwzględniających miejsce zamieszkania, aby określić specyfikę kulturowych preferencji mieszkańców

² Artykuł powstał w oparciu o wyniki badania zrealizowanego przez Filmotekę Narodową – Instytut Audiowizualny w Warszawie. Por. M. Cześniak et al., *Polacy o polskich filmach. Opinie Polaków o polskim kinie i ich postawy wobec polskiej produkcji filmowej. Badania społeczne*, Warszawa 2021. <https://fina.gov.pl/badania/polacy-o-polskich-filmach-raport-z-badan/> (dostęp 12.01.2024).

³ Podejście to skupia się na relacjach między filmem a społeczeństwem i obejmować może wiele kontekstów, np. ekonomiczny, antropologiczny, a także psychologiczny, w ramach którego rozważa się związki między sytuacją społeczno-polityczną w danym momencie historycznym a tematyką i formą realizowanych filmów, jak również możliwości filmu w obszarze filmoterapii. Właśnie ten ostatni aspekt wydaje się nam szczególnie interesujący w kontekście dalszych badań nad preferencjami polskiej widowni filmowej – opracowanie niniejsze z jednej strony stanowi podsumowanie wyników badawczych, z drugiej zaś otwiera pole do rozważań szerszej natury, odwołujących się do związków filmu i psychologii społecznej. Inspiracją jest przygotowywany obecnie grant psychologiczno-filmoznawczy dotyczący skuteczności filmoterapii. Wątek ten nie będzie tutaj szerzej rozwijany, wzmianka o nim wynika z dbałości o klarowność wyводу. Por. J. Chapman, *Cinemas of the World. Film and Society from 1895 to the Present*, London 2003; R.M. Niemiec, D. Wedding, *Positive psychology at the movies. Using films to build character strength and well-being*, California 2020; B. Wolz, *E-motion Picture Magic: A Movie Lover's Guide to Healing and Transformation*, Centennial 2005.

wsi. W trzeciej części opisujemy zjawisko popularności komediowych filmów „wiejskich” w kontekście społeczno-kulturowym

Socjologiczna refleksja na temat wiejskich źródeł społeczeństwa polskiego

Chłopskie czy wiejskie korzenie Polaków uwidaczniają się w kilku wymiarach. Są to: miejsce zamieszkania (wieś), zawód (rolnictwo), klasa czy też warstwa społeczna (właściciele gospodarstw rolnych), a także – najważniejsze dla nas – wymiar kulturowy oraz świadomość. Wyznaczniki powyższych wymiarów współlistnieją w różnych kombinacjach. Znaczna część mieszkańców wsi to osoby niezajmujące się rolnictwem, a osoby pracujące na roli wcale nie muszą uważać się za chłopów, lecz np. farmerów czy przedsiębiorców. Z drugiej strony za chłopów mogą uważać się członkowie rodzin rolników mający z formalnego punktu widzenia status emerytów lub rencistów. Mieszkańcy wsi mogą utrzymywać się z rolnictwa pośrednio, obsługując produkcję rolną. Dla niektórych rolnictwo jest jedynie dodatkowym źródłem utrzymania. Wreszcie, tożsamość chłopską można w sobie pielęgnować na długo po opuszczeniu wsi, wychodząc z założenia, że społeczne korzenie są kluczowym czynnikiem określającym obraz własnej osoby. Ekranową czy artystyczną ilustracją takiej postawy był np. Wojciech Siemion jako osoba publiczna.

Socjologowie polscy dobrze rozpoznali zarówno demograficzne, jak i kulturowe aspekty powojennych procesów urbanizacyjnych. Socjologia wsi jest i była istotną częścią nauk społecznych. W okresie PRL-u badania dotyczące tego zagadnienia prowadzili najwybitniejsi przedstawiciele tej dyscypliny. Warto tylko przykładowo wspomnieć o takich postaciach jak np. Józef Chałasiński⁴, Jan Szczepański⁵, później Maria Halamska⁶, Jacek

⁴ J. Chałasiński, *Społeczna genealogia inteligencji polskiej*, Warszawa 1946.

⁵ J. Szczepański, *Zmiany społeczeństwa polskiego w procesie uprzemysłowienia*, Warszawa 1973.

⁶ M. Halamska, *Wiejska Polska na początku XXI wieku: rozważania o gospodarce i społeczeństwie*, Warszawa 2013.

Wasilewski⁷ czy Krzysztof Gorlach i Zygmunt Seręga⁸. We współczesnych naukach społecznych powróciło zainteresowanie tą dziedziną. Badacze tacy jak Andrzej Leder⁹ czy ostatnio Adam Leszczyński¹⁰ podejmują temat wiejskości w sposób polemiczny, nacechowany aksjologicznie – starają się brać udział w kształtowaniu dyskursu publicznego. Zainteresowanie socjologów chłopstwem jest oczywiste z powodów czysto demograficznych. Przed II wojną światową przeszło 70% ludności Polski mieszkało na wsi¹¹, przy czym znaczną część mieszkańców miast stanowiły osoby narodowości żydowskiej, w dużej części wymordowane w czasie wojny (np. w Warszawie stanowiły one przed wojną około jednej trzeciej mieszkańców¹²), a wiele miast było niewielkimi ośrodkami mało różniącymi się od wsi i opartymi na rolnictwie. Po II wojnie światowej proporcja ludności wiejskiej w stosunku do ogółu była zbliżona (68% w 1946 roku), a spadła poniżej 50% dopiero pod koniec lat 60. XX wieku. Jak twierdził Jacek Wasilewski, „jedyną warstwą, która wyszła z wojny, zachowując swoją tożsamość i dotychczasowy stan posiadania, była ludność chłopska. Ofiar wojny wszędzie było bardzo dużo, ale wśród ludności chłopskiej, czy ogólniej: wiejskiej, było ich relatywnie najmniej. Zatem chłopci stali się bazą społeczną dla nowego systemu”¹³. Podsumowując wyniki badań empirycznych, autor pisze:

w latach 1946–1983, a więc w okresie krótszym niż dwa pokolenia, migracje ze wsi do miast objęły sześć milionów osób, co stanowi 42% przyrostu ludności miast w tym okresie. Dodajmy do tego wcale liczną kategorię ludności podmiejskich wsi, włączonych administracyjnie w granice miast (i z tego względu ujmowanych w statystykach jako ludność miejska), oraz ogromną liczbę mieszczan w pierwszym pokoleniu, synów i córek migrantów ze wsi, a będziemy mieli właściwy

⁷ J. Wasilewski, *Spółczesność polskie, społeczeństwo chłopskie*, „Studia Socjologiczne” 1986, nr 3; M. Duch-Dyngosz, J. Wasilewski, *Jesteśmy potomkami chłopów*, „Znak” 2012, nr 5(684), <https://www miesiecznik.znak.com.pl/6842012z-prof-jackiem-wasilewskim-o-genealogii-polskiego-spolesczenstwa-rozmawia-marta-duch-dyngoszjesteśmy-potomkami-chlopow/> (dostęp 12.01.2024).

⁸ K. Gorlach, Z. Seręga, *Chłopstwo jako kategoria społeczna: dwa ujęcia*, „Studia Socjologiczne” 1984, nr 3.

⁹ A. Leder, *Przeżniona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*, Warszawa 2014.

¹⁰ A. Leszczyński, *Ludowa historia Polski*, Warszawa 2020.

¹¹ *Polska 1918–2018. Ludność Polski w liczbach*, Warszawa 2018.

¹² A. Gawryszewski, *Ludność Warszawy w XX wieku*, Warszawa 2009, s. 182.

¹³ M. Duch-Dyngosz, J. Wasilewski, *Jesteśmy potomkami...*, op. cit.

obraz polskich miast. Badania ruchliwości społecznej pokazują, że w latach siedemdziesiątych z rodzin rolników i robotników rolnych rekrutowało się blisko 30% elity administracyjnej i gospodarczej, 33% inteligencji, 40% wyższej i średniej kadry kierowniczej, 50% robotników wykwalifikowanych, 61% robotników półwykwalifikowanych, 85% robotników rolnych i leśnych, 94% rolników. W okresach wcześniejszych, w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, udział osób pochodzących z rodzin rolników i robotników rolnych musiał być większy. Gdy za wskaźnik „wiejskości” przyjmiemy zamieszkiwanie na wsi w okresie dzieciństwa, odsetki będą wyższe; np. na wsi wychowywało się 35% elity gospodarczej i administracyjnej i ponad 60% robotników wykwalifikowanych. Dane demograficzne i z badań mobilności społecznej dostarczają informacji odnoszących się co najwyżej do dwóch pokoleń. Gdybyśmy uwzględnili pokolenie dziadków, okazałoby się z pewnością, że zaledwie ok. 15% współczesnych [pod koniec PRL-u – przyp. B.G., M.W.] polskich rodzin nie ma wiejskich bądź chłopskich korzeni¹⁴.

Jednak współczesna wieś się dezagraruje, co oznacza, że udział rolników wśród osób mieszkających na wsi maleje. Jak zauważa Maria Halamska, procesowi temu towarzyszy z jednej strony wejście wielu mieszkańców wsi na wyższe piętra struktury społecznej, z drugiej jednak proletaryzacja wsi¹⁵.

Wszegobecność elementów wiejskich i chłopskich w życiu powojennej Polski spowodowała, że zjawisko to stało się istotnym wymiarem analizy socjologicznej w wielu różnych subdyscyplinach – socjologii gospodarki (m.in. ze względu na liczebność chłopów jako grupy zawodowej), socjologii rodziny, religii *etc.* Dla nas najistotniejsze jest określenie specyfiki stylu życia ludności wiejskiej.

Badania stylów życia mają w Polsce długą historię – zapoczątkował je w latach 70. XX wieku Andrzej Siciński i z jego definicji korzystamy: „Proponujemy, aby przez określenie styl życia rozumieć zakres i formy codziennych zachowań jednostek lub grup, specyficzne dla ich usytuowania społecznego, tzn. manifestujące położenie społeczne oraz postrzegane jako charakterystyczne dla tego położenia, a dzięki temu umożliwiające szeroko rozumianą społeczną lokalizację innych ludzi”¹⁶.

¹⁴ J. Wasilewski, *Spółczesność polskie...*, op. cit., s. 362.

¹⁵ M. Halamska, *Zmiany struktury społecznej wiejskiej Polski* „Studia Socjologiczne” 2016, nr 1(220), 37–66.

¹⁶ A. Siciński, *Styl życia. Koncepcje i propozycje*, Warszawa 1976, s. 15.

Współcześnie styl życia ludności wiejskiej (szczególnie rolników) różni się w pewnych swoich przejawach od życia miejskiego. Halamska zauważa, że ludność wiejska jest słabo wyposażona w kapitały: kulturowy, społeczny i ekonomiczny. Podsumowując istniejące badania, stwierdza, że około połowy mieszkańców wsi jest w stanie normalnie funkcjonować w świecie konsumpcji, natomiast pozostali to konsumenci ułomni, co przekłada się na indywidualne i społeczne frustracje. Halamska zwraca np. uwagę na mniejszą dbałość o wygląd zewnętrzny, co przejawia się niższymi niż w mieście wydatkami na sport oraz higienę osobistą. Mieszkańcy wsi są często wykluczeni cyfrowo, rzadziej korzystają z nowoczesnych urządzeń telekomunikacyjnych. Osoby te, zwłaszcza rolnicy, w większości uskarżają się na nadmiar obowiązków i uważają, że ich praca jest brudna i niebezpieczna¹⁷.

Jest jednak i druga strona medalu. Obecność elementów premodernistycznych, życie zgodne z rytmem wyznaczonym przez przyrodę w świecie tradycyjnych wartości mogą skutkować pożądanym stylem życia: postkonsumpcyjnym, nastawionym na kontakt z naturą, ekologicznym. Przykładowo, znacznie łatwiejsze niż w mieście jest swobodne kształtowanie własnego rytmu dnia – w tym decydowanie o przerwach w pracy czy przeplatanie obowiązków zawodowych i osobistych. Na ten dualizm zwraca uwagę Hanna Podedworna:

W obiegu społecznym funkcjonują różne narracje wiejskości, które wyrażają dwa odmienne sposoby postrzegania wiejskiego świata. Jedna, określana jako sielankowa, post-modernistyczna, zawiera wysoko społecznie wartościowane elementy wiejskiego stylu życia. Zalicza się do nich współcześnie możliwość bliskiego kontaktu z przyrodą, brak zagrożeń ekologicznych, brak uciążliwości życia w wielkim mieście i różnorodne doznania estetyczne, jakich to obcowanie z przyrodą dostarcza. Druga narracja, premodernistyczna, obejmuje elementy negatywne, zapóźnienie, niedorozwój, zastój i towarzyszące im negatywne zjawiska społeczne, takie jak: bieda, bezrobocie, braki infrastruktury technicznej i ograniczony dostęp do usług publicznych. Pomiędzy tymi krańcowymi obrazami można skonstruować wiele różnych obrazów pośrednich, wśród których znajdzie się także wizerunek wsi jako oferenta wyższej jakości życia dla wybranych kategorii społecznych, takich jak twórcy, emeryci, osoby niepełnosprawne¹⁸.

¹⁷ M. Halamska, *Życie na wsi: elementy stylu życia*, „Wieś i Rolnictwo” 2013, nr 1(158), 25–43.

¹⁸ H. Podedworna, *Styl życia mieszkańców wsi*, w: *Polskie style życia. Między miastem a wsią*, red. B. Łaciak. Gdańsk 2010, s. 41.

Wieś i ludowość w filmie

Przedstawiony w filmie polskim okresu PRL-u wizerunek wsi i chłopskiego bohatera był elementem ówczesnej społecznej mitologii, tworzonej na potrzeby aktualnej polityki kulturalnej państwa¹⁹, która zakładała szereg postulatów, często – jak się okazywało – niemożliwych do spełnienia. W mitologii tej bardzo istotną rolę odgrywała kwestia ludowości, kultury ludowej i relacji pomiędzy kulturą wsi i miasta, w tym szczególnie kwestia awansu społecznego, który stanowił jedno z kluczowych pojęć powojennej ideologii. Narzucała ona wyobrażenia o konieczności zmiany ustrojowej, której wyraźnym rezultatem miał być właśnie awans. Miał on polegać na wyjeździe ze wsi do miasta, a następnie na osiągnięciu sukcesu najpierw na wielkich socjalistycznych budowach, potem zaś w administracji państwowej²⁰.

Trzeba podkreślić, że zasadniczo w okresie PRL-u kultura ludowa stała się jednym z ważniejszych pojęć, co wynikało z ideologicznej wizji świata narzuconej społeczeństwu po wojnie wraz z nowym systemem politycznym. Wieś miała się stać obszarem wielkich zmian społecznych o podłożu ideologicznym. Konsekwencją było wszak unicestwienie rzeczywistości kultury ludowej na rzecz wyobrażenia o niej, które miało służyć „uwiarygodnieniu politycznej mitologii. [Kultura ludowa – przyp. B.G., M.W.] jest rodzajem lustra, w którym przegląda się PRL, jest – jego obrazem”²¹. Obraz, pojęcie czy idea – nie zaś rzeczywistość – były przedmiotem działania polityki kulturalnej PRL-u, a w kulturze lat 70. mechanizm ten stał się dominujący.

Co jednak istotne:

romantycznej idealizacji wspierającej legitymizację systemu politycznego, towarzyszy [...] pozytywistyczna wizja zapóźnienia cywilizacyjnego wsi. [...] Ambiwalentny obraz wsi, zawieszenie między idealizacją jej tradycji i dowartościowaniem sztuki [...] a deprecjacją jej cywilizacyjnego dorobku, zawieszenie między zabytkiem a przeżytkiem, zrodziło poczucie wstydlivosti własnych zachowań i przekonań wśród jej mieszkańców. Zwykle ów wstyd wiąże się

¹⁹ Por. G. Pełczyński, *Dziesiąta Muza w stroju ludowym. O wizerunkach kultury chłopskiej w kinie PRL*, Poznań 2002; J. Hučková, *Od Wiertowa do Skoniecznego. „Chłopski los” według kronikarzy, pamiętnikarzy i dokumentalistów*, Kraków 2023.

²⁰ Por. W. Tomasiak, *Awansu społecznego temat*, w: *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasiak, Kraków 2004.

²¹ I. Topp, *Od przeżytku do zabytku. Szkic do obrazu kultury ludowej w PRL-u*, w: *Nim będzie zapomniana. Szkice o kulturze PRL-u*, red. S. Bednarek, Wrocław 1997, s. 123.

z konfrontacją kulturowych wzorów wiejskości i miejskości oraz dewaluacją wsi, zawartą w modelu społecznego awansu. Chłopskie ambicje mogły bowiem być realizowane zgodnie z tym modelem pod warunkiem, że chłop przestanie być chłopem (a zostanie urzędnikiem bądź pracującym inteligentem)²².

Pojęcie awansu społecznego – jakkolwiek ówczasie bardzo nośne – wiązało się zatem w konsekwencji ze szczególnego rodzaju tabu, odnoszącym się do kwestii zderzenia kultur, a w jego wyniku do zmiany tożsamości na tę „inną”, „lepszą”, przy czym zmiana ta mogła się dokonać pod warunkiem odrzucenia tożsamości poprzedniej jako gorszej i wstydlivej.

W wypadku filmu podejmującego tematykę społecznego awansu sprawa stawała się tym bardziej problematyczna, że medium filmowe jako żywioł obrazu zmuszone było szukać takich formuł, które jednocześnie odnosiłyby się do idei awansu społecznego jako wartości kulturowej, potwierdzając oficjalnie obowiązującą linię polityczną, i operowało realizmem, którego tak bardzo się od tego typu filmów wymagało. Efektem był brak w kinie polskim do końcówki lat 60. obrazów filmowych, które w przekonujący sposób odnosiłyby się do tematyki wiejskiej, a zwłaszcza do cywilizacyjnego exodusu ludności wiejskiej do miasta. Tworzyło to sytuację pewnego braku po stronie widowni i generowało potrzebę znalezienia sposobu na „wypowiedzenie się” w tej sprawie w formule artystycznej, aby ten problem najpierw nazwać, potem zaś „oswoić”.

W wypadku filmu podjęcie tematu wiejskiego wiąże się na ogół z przyjęciem specyficznego sposobu opowiadania, funkcjonującego zresztą do dzisiaj: wieś staje się ideą, pojęciem czy własnym obrazem, nie zaś światem ujętym w jakikolwiek realistyczny sposób. Zaludniają ją najczęściej postaci – symbole, typy – a nie prawdziwi ludzie, stanowi zamknięte, statyczne środowisko, w którym jednostka na ogół podporządkowana jest zbiorowości, a życie ludzi wyznaczają cyklicznie wpływający czas i magiczna wizja świata. Sytuacja ta istnieje w polskim filmie niezmiennie, nie zmienił jej upadek komunizmu ani inne przemiany społeczne, ludowość nadal stanowi temat, po który stosunkowo często sięga polskie kino po 2000 roku (*Ranczo23*, *Siedlisko*, *Dom zły to tylko kilka ostatnich wyrazistych przykładów tej „mody”*).

²² Ibidem, s. 127.

²³ Popularność serialu *Ranczo* jest tematem wnikliwego opracowania Łucji Demby (*O wyższości Rancza nad Małyszem? Fenomen serialu Wojciecha Adamczyka i jego recepcja w prasie*

Z punktu widzenia filmoznawczego mamy zatem do czynienia z wizjami określonymi przez ideologię czy sposób potraktowania tematu ludowego, podyktowany – jak nietrudno się domyślić – w przeważającej części inteligentnym pochodzeniem twórców filmowych (scenarzystów, reżyserów, aktorów itd.). Ludowość jest w polskim filmie rodzajem „koncepcji”, sposobu widzenia świata, zestawem określonych skojarzeń. Jednak w niniejszym artykule chcemy zapytać o postawy odbiorcze wobec tak ujętej ludowości, o to, jak na ową konceptualizację reagują widzowie i od czego ich preferencje zależą, tym bardziej że – jak wskazują wyniki przedstawionego poniżej badania – właśnie film o tematyce wiejskiej, ujętej w konwencji komediowej, zajmuje czołowe miejsce na liście preferencji polskiej widowni.

Widownia w świetle badań

Pytania badawcze i metodologia

W badaniu staramy się połączyć analizę przekazu (treści filmów) z wyjaśnieniami o charakterze socjologicznymi. Wychodzimy z założenia, że hierarchia popularności filmów ukształtowana jest przez genealogię społeczną, zwłaszcza chłopskie pochodzenie. Łączymy więc analizę treści filmów z socjologiczną analizą preferencji. Nasza podstawowa hipoteza dotyczy charakterystyki obrazu wsi uzyskującego najwyższe miejsca w rankingach popularności – naszym zdaniem jest to wizerunek znacznie bliższy sielskości niż podejściu krytycznemu. Wiążemy to zjawisko ze specyficznym charakterem wiejskiej genealogii Polaków – są oni pochodzenia chłopskiego, ale na wsi już w większości nie mieszkają, a więc ich stosunek do wsi staje się wyidealizowany. Jest ona krainą dzieciństwa (własnego lub przodków), nie zaś obszarem codziennych zmagañ. Jednocześnie bliskość korzeni ułatwia rozpoznanie autentyczności realiów, stąd – zakładamy – przewaga obrazów realistycznych. Realizm połączony z afirmacją to zestaw podstawowych czynników.

W badaniu formułujemy koncepcję „filmu wiejskiego”. Jego cechy wyróżniające są następujące: 1. wiejskie realia są podstawową scenerią ukazaną w filmie. Nie chodzi o statystyczną przewagę czasu, w którym wieś pojawia się na ekranie, lecz o znaczenie dla rozwoju fabuły; 2. główny bohater bądź jeden z głównych bohaterów jest chłopem lub mieszkańcem wsi; 3. obraz

i Internecie, w: Polskie seriale telewizyjne, red. P. Zwierzchowski et al., Bydgoszcz 2014).

jest współczesny, a więc przedstawia realia rozpoznawalne dla widza. Mowa tu zarówno o współczesności w momencie produkcji obrazu, jak i w chwili jego emisji. Oczywiście jest to kategoria nieostra – realia rozpoznawalne dla starszych mogą być obce dla młodzieży, a różne elementy wiejskiego krajobrazu zmieniają się w innym tempie. Przyjęliśmy definicję szeroką – za współczesne uznaliśmy obrazy przedstawiające Polskę po II wojnie światowej. Aby uznać film za wiejski, spełnione muszą być wszystkie trzy kryteria. Przykładowo więc, zakwalifikowaliśmy jako wiejski film *Kogel-mogel* (akcja w dużej części rozgrywa się w mieście, lecz wiejskie pochodzenie bohaterki jest kluczem narracyjnym), odrzuciliśmy natomiast film *Znachor* (fabuła w realiach przedwojennych).

Nasza analiza ma charakter opisowy. Wyróżnić w niej można dwa etapy:

1. Pierwszy krok to analiza widowni telewizyjnej wybranych filmów. W tej części badamy poziom nasycenia widowni obrazami wiejskich realiów. Naszym celem jest ustalenie miejsca obrazów wsi i wiejskiego bohatera w hierarchii popularności polskich filmów. Ta część analiz zostanie dokonana w oparciu o dane telemetryczne dostarczone przez firmę Nielsen Audience Measurement²⁴.
2. Po drugie, ustaliśmy preferencje filmowe, aby określić miejsce filmu wiejskiego w hierarchii widza wiejskiego i miejskiego. W tej części korzystamy z wyników sondażu na próbie ogólnopolskiej.

Widownia

Spośród sześćdziesięciu czterech filmów, które znalazły się w pierwszej dziesiątce emisji telewizyjnych w latach 2004–2021, szesnaście to „filmy wiejskie”, jednak to właśnie one przyciągały z reguły najliczniejszą widownię. Wśród dziesięciu najpopularniejszych obrazów tego okresu aż osiem zakwalifikowaliśmy do tej kategorii. Są to: *Sami swoi* i kontynuacje (*Nie ma mocnych*, *Kochaj albo rzuć*), *Kogel-Mogel* oraz jego sequel *Galimatias*, *U Pana Boga za piecem* (kontynuacje również cieszyły się wielką popularnością), *Zróbmy sobie wnuka* oraz *Ranczo Wilkowyje*.

²⁴ Zob. Aneks.

Tab. 1. Całkowita widownia telewizyjna filmów polskich, 2004–2019²⁵. Wyróżniono filmy wiejskie

Film	Widownia
<i>Sami swoi</i>	63 705 135
<i>Jak rozpętałem II wojnę światową</i>	47 925 805
<i>Kogel-mogel</i>	38 905 159
<i>Galimatias, czyli kogel mogel II</i>	38 624 717
<i>Nie ma mocnych</i>	38 266 856
<i>Kochaj albo rzuć</i>	32 889 121
<i>Zróbmy sobie wnuka</i>	26 884 377
<i>U Pana Boga za piecem</i>	24 370 833
<i>Ranczo Wilkowyje</i>	20 243 474
<i>Listy do M.</i>	13 586 357
<i>Tylko mnie kochaj</i>	13 151 736
<i>Znachor</i>	12 279 714
<i>Sprawa się rypla</i>	11 947 386
<i>Kariera Nikosia Dyzmy</i>	9 987 853
<i>Niespotykanie spokojny człowiek</i>	9 763 753
<i>Chłopaki nie płaczą</i>	9 260 513
<i>Ja wam pokażę!</i>	9 155 497
<i>Show</i>	8 941 918
<i>Dlaczego nie!</i>	8 071 290
<i>U Pana Boga w ogródku</i>	7 096 183
<i>E=mc²</i>	6 535 722
<i>Katyń</i>	6 048 134
<i>U Pana Boga za miedzą</i>	5 857 185
<i>Nad życie</i>	5 595 446
<i>Atrakcyjny pozna panią...</i>	5 196 303
<i>Quo vadis</i>	5 145 801
<i>Listy do M. 2</i>	5 023 675
<i>Przybyli ułani</i>	4 720 143
<i>Żurek</i>	4 706 921
<i>Łowcy skór</i>	4 626 406

²⁵ Uwzględniono tylko dziesięć pierwszych filmów dla każdego roku. Całkowita widownia filmów może być więc większa, jeśli film był wyświetlany, lecz w którymś roku nie pojawił się w pierwszej dziesiątce. Oznacza to, że przedstawione liczby to wartości minimalne.

Film	Widownia
<i>Nie lubię poniedziałku</i>	4 133 127
<i>Tato</i>	4 059 851
<i>Prawo ojca</i>	4 046 345
<i>Ciało</i>	4 010 656
<i>Wyjście awaryjne</i>	3 980 929
<i>Piekło i niebo</i>	3 974 747
<i>Nie kłam, kochanie</i>	3 959 834
<i>Och, Karol 2</i>	3 589 291
<i>7 rzeczy, których nie wiecie o facetach</i>	3 286 378
<i>Wałęsa. Człowiek z nadziei</i>	3 239 081
<i>1920. Bitwa warszawska</i>	3 180 046
<i>Bogowie</i>	3 159 920
<i>Sztos</i>	3 129 581
<i>Wołyń</i>	3 059 816
<i>Pieniądze to nie wszystko</i>	2 596 592
<i>Wkręcenii</i>	2 387 665
<i>Planeta singli</i>	2 364 255
<i>Kamerdyner</i>	2 314 155
<i>Pokłosie</i>	2 256 498
<i>Dzień dobry, Kocham cię!</i>	2 216 930
<i>Potop (film pol.)</i>	2 170 123
<i>Sprawiedliwi – Wydział kryminalny. Wszystko się może zdarzyć</i>	2 128 026
<i>Lincz</i>	2 081 066
<i>Kamienie na szaniec</i>	2 078 230
<i>Nigdy nie mów nigdy</i>	2 073 679
<i>Smoleńsk</i>	2 065 156
<i>Wkręcenii 2</i>	2 038 632
<i>Last minute</i>	2 016 067
<i>Miłość na wybiegu</i>	1 948 077
<i>Układ zamknięty</i>	1 920 100
<i>Seksmisja</i>	1 903 519
<i>Sztuka kochania. Historia Michaliny Wisłockiej</i>	1 868 860
<i>Botoks</i>	1 766 269
<i>Kurier</i>	1 762 896

Skala dominacji filmów wiejskich w gustach widowni jest jeszcze wyraźniejsza, jeśli cykle filmów potraktować łącznie. Okazuje się wtedy, że *Samych swoich* i kontynuacje obejrzano przeszło 134 mln razy, *Kogel-mogel* i *Galimatias* miały łącznie ponad 77 mln widzów, natomiast *U Pana Boga...* obejrzało w telewizji ponad 37 mln osób.

Tab. 2. Całkowita widownia telewizyjna filmów, 2004–2019 z uwzględnieniem cykli filmowych. Wyróżniono filmy wiejskie

Film	Widownia
<i>Sami swoi + Nie ma mocnych + Kochaj albo rzuć</i>	134 861 112
<i>Kogel-mogel + Galimatias</i>	77 529 876
<i>Jak rozpętałem II wojnę światową</i>	47 925 805
<i>U Pana Boga za piecem / ... za miedzą / ... w ogródku</i>	37 324 201
<i>Zróbmy sobie wnuka</i>	26 884 377
<i>Ranczo Wilkowyje</i>	20 243 474
<i>Listy do M., List do M. 2</i>	18 610 032
<i>Tylko mnie kochaj</i>	13 151 736
<i>Znachor</i>	12 279 714
<i>Sprawa się rypla</i>	11 947 386

Łącznie szesnaście filmów wiejskich z pierwszej dziesiątki miało przeszło 332 mln widzów, natomiast wszystkie pozostałe – niespełna 259 mln. Oznacza to, że filmy ukazujące współczesne realia wiejskie zajęły 56% całego czasu antenowego wypełnionego przez najbardziej popularne polskie filmy fabularne na antenach telewizyjnych.

Tab. 3. Realia przedstawione w filmie (pierwsza dziesiątka, 2004–2019)

	Całkowita widownia	Liczba filmów
Wiejskie	332 409 069	16
Pozostałe (miejskie, historyczne, zagraniczne, wojenne, fantastyczne)	258 870 741	48

Najchętniej oglądamy komedie – większość z najpopularniejszych filmów (trzydzieści pięć z sześćdziesięciu czterech) zalicza się do tego gatunku.

W przypadku filmów wiejskich przewaga jest przytłaczająca. Tylko jeden obraz nie był komedią (*Lincz*, reż. K. Łukaszewicz).

Tab. 4. Gatunki filmowe

Filmy w pierwszej dziesiątce ogółem	Liczba filmów
Komedia	35
Inne	29
Filmy wiejskie w pierwszej dziesiątce	
Komedia	15
Inne	1

Podsumowując tę część, należy postawić pytanie: jakie filmy ogląda najchętniej w telewizji polski widz? Odpowiedź jest zasadniczo zgodna z naszymi wstępnymi hipotezami. Niemal wszystkie filmy wiejskie to komedie ukazujące realia wsi w świetle aprobującym. Społeczeństwo wiejskie jest afirmowane. Pojawiają się oczywiście elementy satyry, jest ona jednak zwykle dobrotliwa, łagodna. Przesady wynikające z tradycji i zacofanie cywilizacyjne istnieją w filmie wiejskim, lecz są drugorzędnym elementem życia społeczności – są kolorytem. Filmy te pokazują ludność wsi jako autentycznych, niewyidealizowanych ludzi mających wady. Tak autorsko ujmujemy część wspólną wielu różnych przecież obrazów.

Powyższa synteza dotyczy zarówno filmów nakręconych w głębokim PRL-u (*Sami swoi*), jak i u schyłku minionego ustroju (*Kogel-mogel*, *Sprawa się rypla*, *Wyjście awaryjne*). Pozostaje też aktualna w III RP: popularne filmy wiejskie z tego czasu w zasadniczych zarysach prezentują podobny obraz wsi. Najpopularniejszy jest tu cykl *U Pana Boga...* Jak pisze Joanna Pawluśkiewicz, jego reżyser Jacek Bromski „pokazuje ludzi w ciepły, życzliwy sposób, wydobywa na wierzch polskie przywary, ale opowiada o nich przez pryzmat filozofii pogranicza, językiem ludzi z kresów, z charakterystycznym wschodnim zaśpiewem”²⁶.

Oczywiście obraz polskiej wsi w filmie jest zróżnicowany i powstało wiele filmów, w których na pierwszy plan wysuwają się właśnie „przywary” ludności

²⁶ J. Pawluśkiewicz, *U Pana Boga za piecem*, <https://culture.pl/pl/dzielo/u-pana-boga-za-piecem> (dostęp 8.03.2021).

wiejskiej, przybierające często postać skrajnej patologii (*Wesele, Dom zły*). Takie filmy, z jednym wyjątkiem (*Lincz*), nie pojawiły się wśród najchętniej oglądanych. Polski widz nie lubi, aby wieś, z której (najczęściej) pochodzi w pierwszym, drugim lub najdalej trzecim pokoleniu, pokazywać w złym świetle, obrazować za pomocą ciemnych barw.

Widz miejski i widz wiejski: preferencje filmowe

Porównania preferencji widowni wiejskiej i miejskiej dokonujemy, korzystając z wyników sondażu przeprowadzonego metodą CAWI²⁷. W ankiecie badani poproszeni zostali o wskazanie trzech ulubionych polskich filmów fabularnych (mogli wpisać maksimum trzy odpowiedzi). Było to pytanie otwarte – respondenci wymieniali je spontanicznie. Ogółem podali 308 tytułów. W tabeli 5 przedstawiony jest ranking tytułów podanych przez mieszkańców miast i wsi.

Ranking ulubionych filmów dopełnia hierarchię obrazów ułożonych według wielkości widowni telewizyjnej. Niektóre filmy mogły nie być emitowane z różnych powodów, np. ze względu na ograniczenia prawne bądź politykę stacji. Ponadto wybranie ulubionego filmu zakłada świadomy wysiłek widza poczyniony w celu nadania własnym doświadczeniom porządku – nie wszystkie filmy, które oglądamy, uważamy za równie wartościowe.

Pierwszy wynik jest jednoznaczny – pozycja *Samych swoich* jako ulubionego filmu polskiego widza nie ulega wątpliwości. Jest to zdecydowanie najczęściej wymieniany tytuł, zarówno w Polsce ogółem, jak i na wsi. Jest on wskazywany dwukrotnie częściej niż kolejne w hierarchii *Psy* (reż. W. Pasikowski) oraz – potraktowana łącznie – ekranizacja *Trylogii Sienkiewicza* (reż. J. Hoffman); zdecydowanie najczęściej spośród jej trzech części wskazywano *Potop*.

W rankingu ułożonym przez widzów zwraca uwagę niezwykle silna pozycja filmów Juliusza Machulskiego. W pierwszej dziesiątce znalazły się trzy jego komedie: *Seksmisja, Kiler* i *Vabank*.

Jeśli chodzi o przedstawicieli kina wiejskiego (według przyjętych przez nas kryteriów), tytuły w znaczącej części są zbieżne na liście uporządkowanej według widowni i w rankingu ułożonym przez widzów. Dominują *Sami swoi*, wielu widzów wymienia *Kogel-mogel*. Pozostałe filmy na obu listach to *Pieniądze to nie wszystko* i *Zróbmy sobie wnuka*. Za film wiejski można uznać *Boże Ciało*. Jest to jednak obraz nietypowy w tej kategorii, nie jest

²⁷ Zob. Aneks.

komedią, nie afirmuje wiejskości. Rzadko natomiast wymieniano mające nieodmiennie wielką widownię telewizyjną *U Pana Boga...*

Tab. 5. Ulubione polskie filmy

Film	Ogółem [proc.]	Mieszkańcy wsi [proc.]
<i>Sami swoi</i> (wszystkie części cyklu) w tym:	16	15
<i>Sami swoi</i>	14	13
<i>Nie ma mocnych</i>	1	1
<i>Kochaj albo rzuć</i>	1	2
<i>Psy</i>	7	7
<i>Trylogia</i> (któryś z filmów lub wspomniana ogólnie)	7	6
w tym:		
<i>Potop</i>	5	5
<i>Ogniem i mieczem</i>	2	1
<i>Pan Wołodyjowski</i>	1	1
<i>Seksmisja</i>	6	6
<i>Listy do M.</i>	5	8
<i>Kogel-mogel</i>	5	6
<i>Kiler</i>	5	3
<i>Vabank</i>	4	4
<i>Chłopaki nie płaczą</i>	4	3
<i>Miś</i>	4	3
<i>Planeta singli</i>	4	5
<i>Kobiety mafii</i>	3	2
<i>Kler</i>	3	3
<i>Pitbull</i>	3	3
<i>Tylko mnie kochaj</i>	3	4
<i>Jak rozpętałem II wojnę światową</i>	3	2
<i>Wesele</i> ²⁸	3	2
<i>Znachor</i>	3	3
<i>Krzyżacy</i>	2	2

²⁸ Film pod tym tytułem nakręcili zarówno A. Wajda, jak i W. Smarzowski. Nie jesteśmy w stanie ustalić, w jakich proporcjach rozłożone są preferencje widzów pomiędzy te obrazy.

Film	Ogółem [proc.]	Mieszkańcy wsi [proc.]
<i>Dzień świra</i>	2	2
<i>Bogowie</i>	2	1
<i>Poranek kojota</i>	2	2
<i>Boże Ciało</i>	2	2
<i>Rejs</i>	2	2
<i>Wkręcenie</i>	2	2
<i>Botoks</i>	2	1
<i>Katyń</i>	1	1
<i>Pieniądze to nie wszystko</i>	1	1
<i>Noce i dnie</i>	1	2
<i>Zróbmy sobie wnuka</i>	1	1
Filmy uzyskujące powyżej 1 proc. wskazań ogółem lub na wsi		

Podsumowując przedstawione analizy, można stwierdzić, że preferencje filmowe polskiej widowni ilustrują aktualność problemu społecznego, jakim jest adaptacja społeczeństwa wiejskiego do zmieniających się warunków politycznych i gospodarczych. Z badań socjologów wynika, że wiejskie korzenie są odczuwalnym elementem tożsamości zdecydowanej większości Polaków; są oni – w jakiejś części i w jakimś sensie – ciągle częścią wsi. Nie należy więc oczekiwać wielkich różnic pomiędzy osobami mieszkającymi obecnie na wsi i tymi, które się tam wychowały, a także tymi, które wieś regularnie odwiedzają z wizytą u rodziny *etc.*

Ludowy bohater i ludowy widz – podsumowanie

Dla przyjętego tu sposobu ujmowania podejmowanych zagadnień istotne znaczenie ma, jak się zdaje, wypowiedź Andrzeja Mularczyka, scenarzysty trylogii *Sami swoi* (1967, 1974, 1977), która stała się fenomenem pod względem popularności wśród widowni, o czym szerzej napiszemy w dalszej części niniejszego tekstu. W filmie dokumentalnym *Andrzej Mularczyk. Czym ja żyłem życiem?*²⁹ pisarz opowiada o autobiograficznym podłożu trylogii, której bohaterowi – Kazimierzowi Pawlakowi – rysów dostarczył jego mieszkający na wsi stryj, postać niezwykle barwna, posługująca się pięknym kresowym

²⁹ Film z 2024 roku w reżyserii A. Wyżyńskiego i B. Gizy.

językiem. Jednak w odniesieniu do ogromnego sukcesu filmu *Sami swoi*, który dał początek trylogii, Mularczyk przyznaje, że był on dla niego dużym zaskoczeniem. Zrozumiał natomiast, że u podłoża tak wielkiego powodzenia obrazu leżała „wspólnota śmiechu”, na które to pojęcie warto zdecydowanie zwrócić uwagę. Wprowadził je Kazimierz Żygulski w książce *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu*³⁰ z zamiarem ukazania śmiechu jako czynnika integrującego i wzmacniającego relacje wewnątrz grupy społecznej. Wspólnota budowana jest na świadomości wzajemnego porozumienia, u którego podłoża leżą obyczajowość, poglądy oraz obowiązujący paradygmat moralno-obyczajowy. Jako nośnik więzi śmiech implikuje powstanie wspólnoty, która „wymaga od jej uczestników afirmacji dla tematyki, kształtu, języka i podmiotów śmiechu. Ukazuje także zgodę interpretacyjną, która powoduje, że śmiech przez wszystkich członków wspólnoty odczytywany jest w ten sam sposób”³¹. Odnosząc pojęcie „wspólnoty śmiechu” do rozważań o preferencjach polskiej widowni filmowej, którą – jak powiedziano – charakteryzuje w większości pochodzenie chłopskie, należałoby zastanowić się nad modelem owej wspólnoty. Wśród jej cech znajduje się upodobanie do wiejskich komedii filmowych, które od lat 60. (kiedy stanowiły nowość) były produkowane w wyniku: z jednej strony – zachęty i życzenia władz oczekujących od filmu podejmowania tematyki współczesnej, z drugiej zaś – ze względu na wyjątkową rolę tego gatunku w warunkach ostrej cenzury uniemożliwiającej podejmowanie tematów kontrowersyjnych, co w praktyce oznaczało niemożność realizacji obrazów prawdziwie realistycznych. Komednia zaś stanowiła obszar pod tym względem mniej narażony na cenzuralne ingerencje, dlatego filmowcy traktowali ją jako „wentyl społeczny”, ze świadomością, że prezentują stan rzeczy możliwie najbardziej odpowiadający prawdzie. „Jest więc komedia zapisem swoich czasów, często wnikliwszym i dokładniejszym niż ten zawarty w innych filmach”³². Komedie wiejskie stworzyły zatem obszar, w którym mogła powstać wspólnota, na którą oczekiwały rzesze polskich widzów. Odpowiedziały na zapotrzebowanie dotyczące tak formy – choćby symbolicznego – powrotu (w wypadku migrantów, którzy opuścili wieś na

³⁰ K. Żygulski, *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu*, Warszawa 1976.

³¹ T. Rawski, *Śmiech a władza. Przegląd społecznych funkcji komizmu*, „Studia Politolologiczne” 2016, vol. 41, s. 243–244.

³² D. Skotarczak, *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004, s. 117.

rzecz miasta) do „swoich” miejsc, obyczajów, mentalności i problemów, jak i sposobu na zdystansowanie się od tego „bagażu” poprzez możliwość obejścia go w komediowej formule. Kształtująca się wtedy nowa tożsamość polskiej widowni, rekrutująca się w ogromnej większości z potomków mieszkańców wsi, stworzyła „wspólnotę śmiechu”, w ramach której z upodobaniem mogła się odnaleźć (rozumiejąc źródła komizmu), jak i „przepracowywać” rozmaite problemy, zarówno indywidualne, jak i zbiorowe, wiążące się np. ze zderzeniem kulturowym (generowanym poprzez zmianę miejsca zamieszkania i kontakt z inną, obcą rzeczywistością), którego na różne sposoby niewątpliwie doświadczali członkowie ówczesnego społeczeństwa i które pozostaje do dziś żywym doświadczeniem kolejnych pokoleń³³. Tym można tłumaczyć powodzenie zarówno trylogii komediowej *Sami swoi*, jak i późniejszego filmu *Kogel-mogel czy nowszego – Rancza*.

Podstawą powodzenia tego procesu był, jak się zdaje, bohater filmowy, stanowiący – ukazaną w życzliwym świetle – emanację wszystkich cech, zarówno pozytywnych, jak i negatywnych, przypisywanych stereotypowo mieszkańcom wsi (przywiązanie do najmniejszego kawałka posiadanej ziemi, pracowitość, szacunek do tradycji, spryt, porywczność, umiejętność radzenia sobie w każdej sytuacji, poczucie humoru, przywiązanie do obyczaju itp.). Bohater ten prezentowany jest w sytuacji zderzenia kulturowego: każda część trylogii *Sami swoi* jest przecież zbudowana na tym właśnie motywie: najpierw przeprowadzka ze Wschodu na Zachód i próba zakorzenienia się w nowej rzeczywistości, potem wyjazd do Ameryki i konfrontacja z tamtejszymi warunkami, a następnie kolizja z nowoczesnością, rozumianą jako mechanizacja wsi czy niechęć do kościelnego ślubu. Charakteryzujące go cechy wynikające z pochodzenia pozwalają mu z powodzeniem uczestniczyć w tych kulturowych zderzeniach i udowodniać, że rodowód ten, komediowo ukazany jako pozorne obciążenie, jest w istocie siłą dającą przewagę w zmieniającym się świecie. Filmowa konfrontacja z innością – rozumianą bardzo szeroko jako warunki i styl życia, mentalność, obyczajowość itp. – z jednej strony uwypukla rodowodowe obciążenia, ale z drugiej – dzięki konwencji komediowej – daje widzowi, który tę konfrontację zna z autopsji, poczucie poznawczej satysfakcji,

³³ Na temat problemów adaptacyjnych w kontekście psychologicznych skutków awansu i migracji ludności ze wsi do miast pisze m.in. Magda Szcześniak (eadem, *Poruszeni. Awans i emocje w socjalistycznej Polsce*, Warszawa 2023).

koherencji, a może nawet emocjonalnego dobrostanu³⁴. „Wspólnota śmiechu” staje się zatem także wspólnotą doświadczenia, które przecież było udziałem całego polskiego społeczeństwa, migrującego, ale też przyjmującego migrantów w miastach, w regionach, na wielkich budowach itp.

Polski widz utożsamia się z bohaterem wiejskim, chłopem lub dzieckiem chłopą. Chłopi w zetknięciu ze współczesnością – to jeden z najczęstszych motywów w popularnych obrazach. Jest to związane z opisywaną przez socjologów chłopską genealogią większości polskiego społeczeństwa, ciągle żywymi tarciami między wiejskim pochodzeniem a miejską współczesnością³⁵.

Obrazy wsi mają trwałą siłę oddziaływania, co – naszym zdaniem – silnie koreluje z chłopskim w większości pochodzeniem polskiej widowni.

ANEKS: ŹRÓDŁA DANYCH

Dane telemetryczne

Badanie telemetryczne przeprowadziła firma Nielsen Audience Measurement. Pomiar przeprowadzono dla grupy celowej: wszystkie osoby w wieku 4+. Badanie objęło okres od 1 stycznia 2004 do 31 grudnia 2019 roku. W badaniu użyto dwóch wskaźników: 1. AMR – wielkość widowni danego programu (wyrażoną jako liczba widzów); jest liczona na podstawie wszystkich minut programu; ten wskaźnik zwyczajowo służy jako odpowiedź na pytanie: jaka była liczba widzów? 2. SHR% – udział w widowni telewizyjnej; określa, jaka część osób, które w danym czasie oglądały telewizję, była widzami danego programu; odpowiada na pytanie: jaki był udział w widowni telewizyjnej?

Badanie objęło następujące stacje: TVP1; TVP2; Polsat; Polonia1; TVP Polonia; Canal+; TVP INFO [TVP3]; TVN7 [RTL7]; TV Wiśła; TV Odra; Polsat2; TVN; Discovery; Cartoon Network/TNT; MTV Music Polska

³⁴ Por. J. Eder, *Understanding Characters*, „Projections”, vol. 4, Issue 1, Summer 2010, s. 16–40, <https://filmoterapia.pl/wp-content/uploads/2015/07/Understanding-characters.pdf> (dostęp 1.07.2024).

³⁵ B. Giza, *Sami swoi. Podsumowanie wyników raportu „Polacy o polskich filmach”*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2020, nr 4, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/z-fina-sami-swoi-podsumowanie-wynikow-raportu-polacy-o-polskich-filmach/753> (dostęp 1.07.2024).

[VIVA Polska]; Eurosport 1 [Eurosport]; TVP3 Gdańsk [TVP Gdańsk]; TVP3 Warszawa [TVP Warszawa]; Nasza TV; TVP3 Poznań [TVP Poznań]; TVP3 Katowice [TVP Katowice]; TVP3 Kraków [TVP Kraków]; TVP3 Łódź [TVP Łódź]; TVP3 Wrocław [TVP Wrocław]; TVP3 Lublin [TVP Lublin]; TVP3 Bydgoszcz [TVP Bydgoszcz]; TVP3 Rzeszów [TVP Rzeszów]; TVP3 Szczecin [TVP Szczecin]; TVP3 Białystok [TVP Białystok]; Wizja TV network (no total, to 020331); Wizja 1; Wizja Sport; TV4; Twoja Telewizja Miejska (to 020331); MTV Polska; TV PULS [PULS]; Cartoon Network/TCM; VIVA (German); TVN24; Tele5; Discovery Life [Animal Planet]; teleTOON+ [ZigZap/Hyper]; Jetix [Fox Kids]; MiniMini+ [MiniMini]; CBS Action [Zone Romantica]; CBS Europa [Zone Europa]; National Geographic; 13 Ulica [13th Street Universal]; CBS Drama [Club TV]; CBS Reality [Zone Reality]; AXN; Planete+ [Planete]; Kino Polska; Ale Kino+ [Ale Kino]; CANAL+ SPORT [Canal+ Niebieski]; Comedy Central Family [VH1 Polska]; TVN Turbo; TVN Style; Polsat Sport; 4FUN.TV [4fun.tv]; Travel Channel; Polsat Sport Extra; kuchnia+ [kuchnia.tv]; Discovery Science [Discovery Sci-Trek]; Discovery Civilisation; Comedy Central; TO!TV [ITV]; Mango24; LOVE [Wedding TV]; TVP Kultura; Superstacja; FOX Comedy [FOX Life]; Boomerang; BBC Brit [BBC Entertainment]; BBC Lifestyle; BBC Earth [BBC Knowledge]; Movies 24; HGTV [TVN Meteo Active]; Jetix Play; Extreme Sports; BBC CBeebies; Discovery World; TVP Sport; Disney Channel; E!Entertainment [E!]; TVS; Polsat News; TVP Historia; Domo+ [Domo]; Polsat Cafe; Polsat Play; Kino TV [FilmBox]; AXN White [AXN Crime]; AXN Black [AXN Sci-Fi]; Nickelodeon; Canal+ 1 [Canal+ Family 2]; Cartoon Network; TNT [TCM]; Discovery Travel & Living [Discovery Travel & Adventure]; Universal Channel; Polsat Futbol; Disney XD; Polsat Film; Polsat JimJam [JimJam]; Orange Sport [Orange Sport Info]; Eska TV Extra [Eska TV]; 4FUN GOLD HITS [4FUN HITS]; National Geographic Wild [Nat Geo Wild]; TLC; Sportklub; HISTORY; TVP Seriale; FOX; Religia.tv; Czwórka Polskie Radio; Disney Junior [Playhouse Disney]; Water Planet [CSB TV]; TVP HD; TV6; Discovery Historia; TVN+1; Polo TV; Rodin TV; Scifi Universal; VH 1 [VH1 Europe]; Paramount Channel HD [Viacom Blink]; Kino Polska Muzyka; TTV – Twoja Telewizja; CI Polsat [Polsat Crime & Investigation Network]; Investigation Discovery; TVR; Canal+ Family [Canal+ Weekend]; 4FUN DANCE [4FUN FIT&DANCE]; Canal+ Film; Red Carpet TV [E TV]; Puls 2; ATM Rozrywka; nSport+ [nSport]; Super Polsat [Polsat Sport News]; Polsat Viasat Explore [Polsat Viasat Explorer];

Polsat Viasat History [Viasat History]; Polsat Viasat Nature [Viasat Nature]; AXN Spin; Nicktoons [Nickelodeon HD]; Nick Jr; Food Network [Polsat Food]; Polsat News 2 [Polsat Biznes]; Stars.tv; AMC [MGM]; Canal+ Seriale [Canal+ Film 2]; TVP Rozrywka; Polsat Romans; TVP3 [TVP Regionalna]; DTX [Discovery Turbo Xtra]; TVP ABC; TVN24 Biznes i Świat; Stopklatka; Romance TV; Fokus TV; Disco Polo Music; Power TV; TV Republika; Vox Music TV; Polsat Music HD [Muzo.tv]; Polsat Volleyball 1; Animal Planet HD; Eurosport2; ADVENTURE; History2 [H2]; Lifetime; BBC First [BBC HD]; Sundance Channel; TVN Fabuła; Canal+ Dokument [Canal+ Discovery]; CANAL+ SPORT2; Motowizja; Da Vinci [Da Vinci Learning]; Nat Geo People; Wellbeing; NTL; NUTA.TV; Eleven Sports 1 [Eleven]; Eleven Sports 2 [Eleven Sports]; Eska Rock TV [HIP HOP TV]; Eska TV [8TV]; Zoom TV; Nowa TV; Metro; WP; Polsat Sport News HD; Polsat Sport Fight; Polsat Doku; TOP KIDS; Golf Channel Polska; Fightklub; Novela TV; Epic Drama; Telewizja WPOLSC.PL; Active Family; Polsat Rodzina; Polsat Games; e-sport tv; Gametoon; TOP KIDS JR; CANAL+ SPORT3; CANAL+ SPORT4; StudioMED TV; inne kablowe/satelitarne; inne.

Sondaż

Badanie zostało przeprowadzone za pomocą ankiety zrealizowanej na ogólnopolskim internetowym panelu badawczym, kontrolowanym pod kątem aktywności respondentów i rzetelności odpowiedzi. W badaniu zastosowano losowo-kwotowy dobór próby (N=1000). Struktura demograficzna próby pod względem płci, wieku, wykształcenia, regionu geograficznego i wielkości miejsca zamieszkania wzorowana była na strukturze demograficznej populacji Polski. Badanie zostało zrealizowane w dniach 27 listopada – 4 grudnia 2019 roku. Kwestionariusz ankiety przygotowano na podstawie kwerendy filmoznawczej oraz danych uzyskanych z badań jakościowych. Autorzy tekstu byli współodpowiedzialni za koncepcję badania, przygotowanie narzędzi, analizę danych i opracowanie wyników.

Bibliografia

- Chałasiński Józef, *Społeczna genealogia inteligencji polskiej*, Czytelnik, Warszawa 1946.
 Chapman James, *Cinemas of the World. Film and Society from 1895 to the Present*, Reaktion Books, London 2003.

- Demba Łucja, *O wyższości Rancza nad Małyszem? Fenomen serialu Wojciecha Adamczyka i jego recepcja w prasie i Internecie*, w: *Polskie seriale telewizyjne*, red. P. Zwierzchowski, B. Giza, J. Bates, K. Kosińska, Bydgoszcz 2014.
- Duch-Dyngosz Marta, Wasilewski Jacek, *Jesteśmy potomkami chłopów*, Znak, Warszawa 2012.
- Gawryszewski Andrzej, *Ludność Warszawy w XX wieku*, Warszawa 2009.
- Gorlach Krzysztof, Seręga Zygmunt, *Chłoptwo jako kategoria społeczna: dwa ujęcia*, „Studia Socjologiczne” 1984, nr 3.
- Halamska Maria, *Wiejska Polska na początku XXI wieku: rozważania o gospodarce i społeczeństwie*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2013.
- Halamska Maria, *Zmiany struktury społecznej wiejskiej Polski*, „Studia Socjologiczne” 2016, nr 1(220).
- Halamska Maria, *Życie na wsi: elementy stylu życia*, „Wieś i Rolnictwo” 2013, nr 1(158).
- Hučkova Jadwiga, *Od Wiertowa do Skoniecznego. „Chłopski los” według kronikarzy, pamiętnikarzy i dokumentalistów*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2023.
- Leder Andrzej, *Przeźniona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2014.
- Leszczyński Adam, *Ludowa historia Polski*, W.A.B., Warszawa 2020.
- Niemiec Ryan M., Wedding Danny, *Positive psychology at the movies. Using films to build character strength and well-being*, Hogrefe, California 2020.
- Pełczyński Grzegorz, *× Muza w stroju ludowym. O wizerunkach kultury chłopskiej w kinie PRL*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2002.
- Podedworna Hanna, *Styl życia mieszkańców wsi*, w: *Polskie style życia. Między miastem a wsią*, red. B. Łaciak, IBnGR, Gdańsk 2010.
- Polska 1918–2018. Ludność Polski w liczbach*, GUS, Warszawa 2018.
- Rawski Tomasz, *Śmiech a władza. Przegląd społecznych funkcji komizmu*, „Studia Politologiczne” 2016, vol. 41
- Siciński Andrzej (red.), *Styl życia. Koncepcje i propozycje*, PWN, Warszawa 1976.
- Skotarczak Dorota, *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004.
- Szczepeński Jan, *Zmiany społeczeństwa polskiego w procesie uprzemysłowienia*, Instytut Wydawniczy CRZZ, Warszawa 1973.
- Szcześniak Magda, *Poruszeni. Awans i emocje w socjalistycznej Polsce*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2023.
- Tomasik Wojciech, *Awansu społecznego temat*, w: *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasik, Kraków 2004.
- Topp Izolda, *Od przeżytku do zabytku. Szkic do obrazu kultury ludowej w PRL-u*, w: *Nim będzie zapomniana. Szkice o kulturze PRL-u*, red. S. Bednarek, Wydawnictwo UW, Wrocław 1997.
- Turner Graeme, Duckham Michale F., *Film as Social Practice*, Routledge, London 2006.
- Wolz Birgit, *E-motion Picture Magic: A Movie Lover's Guide to Healing and Transformation*, Glenbridge Publishing Ltd., Centennial 2005.
- Wasilewski Jacek, *Spółczesność polskie, społeczeństwo chłopskie*, „Studia Socjologiczne” 1986, nr 3(102).

Żygulski Kazimierz, *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu*, PIW, Warszawa 1976.

Źródła internetowe

- Cześniak Mikołaj, Giza Barbara, Wenzel Michał, Kwiatkowska Agnieszka, Żerkowska-Balas Marta, *Polacy o polskich filmach. Opinie Polaków o polskim kinie i ich postawy wobec polskiej produkcji filmowej. Badania społeczne*, Warszawa 2021, <https://fina.gov.pl/badania/polacy-o-polskich-filmach-raport-z-badan/> (dostęp 12.01.2024).
- Duch-Dyngosz Marta, Wasilewski Jacek, *Jesteśmy potomkami chłopów*, „Znak” 2012, nr 5(684), <https://www miesiecznik.znak.com.pl/6842012z-prof-jackiem-wasilewskim-o-genealogii-polskiego-spoleszczenstwa-rozmawia-marta-duch-dyngoszjestesmy-potomkami-chlopow/> (dostęp 12.01.2024).
- Eder Jens, *Understanding Characters*, „Projections”, vol. 4, Issue 1, Summer 2010, s. 16–40, <https://filmoterapia.pl/wp-content/uploads/2015/07/Understanding-characters.pdf> (dostęp 1.07.2024).
- Giza Barbara, *Sami swoi. Podsumowanie wyników raportu „Polacy o polskich filmach”, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmuu”* 2020, nr 4, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/z-fina-sami-swoi-podsumowanie-wynikow-raportu-polacy-o-polskich-filmach/753> (dostęp 1.07.2024).
- Pawluśkiewicz Joanna, *U Pana Boga za piecem*, <https://culture.pl/pl/dzielo/u-pana-boga-za-piecem> (dostęp 8.03.2021).

The Folk Hero and the Folk Viewer. Social and Cultural Sources of Film Preferences of the Polish Audience

The article presents the results of the study “Poles about Polish films. Opinions of Poles of the Polish Cinema and their Attitudes towards Polish Film Production. Social Research”, which was conducted in 2021 by the National Film Archive – Audiovisual Institute. We focus on the preferences of television viewers, indicating their favorite “countryside” films, especially the trilogy *All Friends Here* by Sylwester Chęciński. We attempt to interpret such audience choices through the strong roots Polish society has in the countryside, both in terms of origin and cultural habits.

Keywords: folk hero, television audience, history of the Polish People’s Republic, comedy during the Polish People’s Republic

Słowa kluczowe: ludowy bohater, widownia telewizyjna, historia PRL-u, komedia PRL-u

Data przesłania tekstu: 5.07.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 21.08.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 28.08.2024

PRZEPISYWANIE PRL-U. STRATEGIE PRZYWOŁYWANIA PRZESZŁOŚCI W NAJNOWSZYM KINIE POLSKIM

KAMILA ŻYTO

Uniwersytet Łódzki
University of Łódź
kamila.zyto@uni.lodz.pl
ORCID 0000-0003-2822-8341

„I gdy spojrzeli wstecz, ujrzeli swoją przyszłość...”.

Powstałe w dwóch pierwszych dekadach XXI wieku naukowe², eseistyczne czy reportażowe³ opracowania dotyczące funkcjonowania różnych aspektów rzeczywistości Polski Ludowej⁴ poświadczają niemające zainteresowanie tym okresem historycznym. Dzieje się tak między innymi za sprawą kultury audiowizualnej, która poddaje refleksji i przywraca pamięci zbiorowej minioną epokę, a w ostatniej dekadzie wybudowała jej okazały pomnik⁵.

Sposoby artykulacji pamięci PRL-u przybierają rozmaite formy. Badania dotyczące komunistycznej przeszłości rozwijają się dwutorowo. Część z nich opisuje życie codzienne, inne koncentrują się na sposobie, w jaki „konstruowana jest pamięć kulturowa epoki, jakie narracje o komunizmie są propagowane przez tych, którzy go doświadczyli, i jak te różnorodne, często

¹ G. Gospodinow, *Schron przeciwczasowy*, przeł. M. Pytlak, Kraków 2022, s. 230.

² Zob. M. Benovska-Sabkova, M. Vrzgulová, *Memory of Communist Past as a Research Field*, „Slovenský Národopis” 2021, no. 2(69).

³ Zob. A. Bočkowska, *Księżyc z Peweksu. O luksusie w PRL*, Wołowiec 2017; O. Drenda, *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w czasach transformacji*, Kraków 2016.

⁴ Za PRL uznają okres od 1945 roku do 1989, nazwa ta oficjalnie funkcjonowała w latach 1952–1989. Synonimicznie będą stosowała określenie Polska Ludowa.

⁵ W Warszawie funkcjonuje Muzeum Życia w PRL-u, w Rudzie Śląskiej Muzeum PRL-u, w Gdańsku rekwizyty z epoki są częścią wystawy poświęconej Solidarności w Europejskim Centrum Solidarności, w Krakowie Muzeum Nowej Huty powstało z połączenia Muzeum Historycznego Miasta Krakowa i Muzeum PRL-u. Ponadto popularne są gry planszowe inspirowane życiem codziennym w PRL-u (*Pan tu nie stal, Jak to wtedy było*).

antagonistyczne wspomnienia przenikają do mediów, publicznego dyskursu oraz pamięci politycznej⁶. W ramach drugiej ze wskazanych perspektyw wyraźna jest tendencja do skupiania się na popkulturowych wytworach epoki⁷. Przedmiotem badań jest zwłaszcza „konsumowanie przez [popkulturę – przyp. K.Ż.] treści związanych zarówno z elementami ideologii komunistycznej, jak i życia codziennego w krajach demokracji ludowej”⁸.

Wizerunkom PRL-u w filmie fabularnym poświęcono wiele artykułów⁹. Jednak ich liczba wciąż rośnie, a charakter dzieł, których akcja rozgrywa się w tamtych czasach, ulega zmianie. Polskę Ludową coraz częściej portretuje pokolenie twórców, których dzieciństwo przypada na schyłek epoki¹⁰. Emblematyczna pod tym względem okazała się zwłaszcza druga połowa roku 2021, kiedy premierę miały: *Zupa nic* Kingi Dębskiej, *Bo we mnie jest seks* Katarzyny Klimkiewicz, *Hiacynt* Piotra Domalewskiego, *Najmro. Kocha, kradnie, szanuje* Mateusza Rakowicza oraz *Miasto* Marcina Sautera. Ponadto emitowano serial *Pajęczyna* z Joanną Kulig (TVN). W 2022 widzowie mogli obejrzeć *Gierka* Michała Węgrzyna, *Chrzcziny* Jakuba Skoczni, serial *Brokat* (Netflix) czy melodramat *Marzec'68* Krzysztofa Langa. Spadek liczby produkcji filmów rozgrywających się w Polsce Ludowej przyniósł dopiero rok 2023.

⁶ M. Benovska-Sabkova, M. Vrzgulová, *Memory of...*, op. cit., s. 200. Wszystkie fragmenty literatury anglojęzycznej przywołane w niniejszym tekście po polsku zostały przetłumaczone przeze mnie.

⁷ Zob. *Popkomunizm. Doświadczenie komunizmu a kultura popularna*, red. M. Bogusławska, Z. Grębecka, Kraków 2010; „Kultura Popularna” 2014, nr 2, red. B. Giza, P. Zwierzchowski; *PRL-owskie re-sentymenty*, red. A. Kisielewska, M. Kostaszuk-Romanowska, A. Kisielewski, Gdańsk 2017.

⁸ M. Bogusławska, Z. Grębecka, J. Sadowski, *Wstęp*, w: *Popkomunizm...*, op. cit., s. 8.

⁹ Ł. Krzyżanowski, *Obrazki z PRL: portret epoki we współczesnym kinie*, „Kultura i Społeczeństwo” 2010, nr 4(54), s. 185–195; B. Giza, *Antropologia codzienności w wybranych polskich filmach o PRL*, w: *PRL-owskie re-sentymenty...*, op. cit. s. 87–106; P. Zwierzchowski, *Images of The People's Republic of Poland in the Polish Cinema and Literature After 1989*, „The Polish Review” 2017, no. 3(62), s. 59–68; N. Korczarowska, *Co myśli Pan T. o piekle (PRL-u)*. *Polskie kino rozrachunkowe w latach 2010–2020*, w: *Film polski współcześnie: od głównego nurtu do eksperymentu*, red. M. Giec, A. Majer, Łódź 2021, s. 65–92; A. Lewicki, *Jaruzelonostalgia? Wizerunek lat osiemdziesiątych w polskim kinie najnowszym (2007–2017)*, „Kultura i Edukacja” 2019, nr 3, s. 22–35.

¹⁰ Twórcy większości przywołanych filmów urodzili się pod koniec lat siedemdziesiątych lub na początku kolejnej dekady.

W kinie polskim można wskazać kilka współistniejących trybów opowiadania o PRL-u¹¹. Dużo pisze się zwłaszcza o nostalgii jako strategii pamięciowego przywoływania epoki¹². W odniesieniu do filmowych praktyk to nadal kategoria użyteczna, jednak ulegająca ewolucji¹³. W niniejszym artykule rozumiana jest jako tęsknota za domem, który nie istnieje albo nigdy nie istniał¹⁴. Dom w tym wypadku to nie tyle realnie istniejące miejsce (Polska), ile miejsce zanurzone w określonym czasie (Polska Ludowa) i na skutek działania procesów pamięciowych funkcjonujące jako fantazmat czy wyobrażenie. Svetlana Boym podkreśla: „Kinematograficzne przedstawienie nostalgii jest podwójnym odsłonięciem, nałożeniem na siebie dwóch obrazów – domu i zagranicy, przeszłości i chwili obecnej, snu i życia codziennego [podkr. – K.Ż.]”.

W odniesieniu do kina polskiego Barbara Giza już w 2017 roku diagnozowała:

nasilenie produkcji filmów, których akcja rozgrywa się w okresie PRL, przy czym epoka ta traktowana jest w większości z nich poprzez pryzmat różnego rodzaju zabiegów artystycznych, które wywołują dystans i wrażeńie „świata”, którego nie ma [podkr. – K.Ż.], nie tylko dlatego, że stanowi historię. Codziennosc jest w nich traktowana jako zestaw elementów scenografii, ale postaci i ich problemy bardzo często są jak najbardziej współczesne [podkr. – K.Ż.]¹⁵.

Opinia ta awizuje wyłonienie się nowej tendencji obrazowania PRL-u.

¹¹ Za podstawowe sposoby opowiadania wykorzystywane przez kino polskie można uznać: tryb rozliczeniowy (często filmy patriotyczno-martyrologiczne), tryb realistyczno-naturalistyczny (narracje o trudach i rytuałach peerelowskiej codzienności) oraz tryb farsowo-nostalgiczny (filmy fetyszyzujące wybrane aspekty epoki, jednocześnie pokazujące ją w krzywym zwierciadle).

¹² Obiektem nostalgii coraz częściej staje się także dekada lat 90. (np. *Powrót do tamtych dni* (2021) Konrada Aksinowicza).

¹³ Dobrochna Dabert, pisze o ostalгии, czyli tęsknocie za czasami Niemieckiej Republiki Demokratycznej. Analogicznie termin ten jest stosowany w odniesieniu do innych krajów Bloku Wschodniego (D. Dabert, *Ostalgia i bezpowrotnosc w srodkowoeuropejskim kinie przełomu*, „Porównania” 2012, nr 11, s. 139–156).

¹⁴ S. Boym, *Nostalgia jako źródło cierpień*, przeł. I. Boruszowska, „Ruch Literacki” 2019, z. 1(352), s. 99.

¹⁵ B. Giza, *Antropologia...*, op. cit., s. 102.

Artykuł stanowi kontynuację istniejących badań i stawia pytanie o rolę, jaką odgrywają w kształtowaniu postpamięci wizerunki PRL-owskiej przeszłości konstruowane w najnowszym polskim filmie¹⁶. Celem szkicu jest zwrócenie uwagi na funkcjonujące strategie kreowania obrazu epoki, a nie sposoby jej rekonstruowania. W konsekwencji nie będą omawiane dzieła historyczne, choć historia może stanowić tło lub kontekst wydarzeń¹⁷. Analiza pokazywania peerelowskiej przeszłości dokonana zostanie w odniesieniu do kategorii pamięci protetycznej zaproponowanej przez Alison Landsberg oraz kwestii kształtowania tożsamości społecznej, możliwej dzięki procesowi przepisywania pamięci.

Materiał badawczy stanowią filmy oraz serie powstałe po 2009 roku, kiedy zostały stworzone *Rewers* Borysa Lankosza oraz *Dom zły* Wojciecha Smarzowskiego – pierwsze „gatunkowe” dzieła rodzimej kinematografii rozgrywające się w PRL-u. Jakub Majmurek zauważa, że zamykają one okres „małego realizmu” i rozpoczynają czas gatunkowości oraz pastiszu¹⁸. Choć funkcjonujące wcześniej sposoby pokazywania epoki wciąż są wykorzystywane, nie dominują już, dlatego wiele przywoływanych filmów to dzieła „zmacone”. Ponadto w kinie polskim można wskazać obrazy autorskie, wymykające się jednoznacznej kategoryzacji (*Ida* 2013 i *Zimna wojna* 2018, reż. Paweł Pawlikowski).

Pamięć protetyczna oraz budowanie tożsamości społecznej

W kontekście strategii pokazywania PRL-u we współczesnym filmie (i serialu) użyteczna jest zaproponowana przez Alison Landsberg kategoria pamięci protetycznej. W tym ujęciu przeszłość, dzięki oddziaływającym na emocje mediom audiowizualnym, staje się udziałem nie tylko tych, którzy „pamiętają” i „doświadczyli”, lecz również osób należących do różnych pokoleń, ras itd. Ma ona charakter inkluzywny, gdyż „utowarowienie umożliwi obieg wspomnień i obrazów przeszłości na wielką skalę; udostępni te wspomnienia wszystkim,

¹⁶ Za M. Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York 2012.

¹⁷ W drugiej połowie 2021 roku powstał tylko jeden film *stricte* „historyczny” i dotyczący wydarzeń politycznych z tamtego okresu (*Żeby nie było śladów* (2021) Jana P. Matuszyńskiego).

¹⁸ J. Majmurek, *Ostatnia dekada: zwrot antyrealistyczny*, „Dwutygodnik.com” 2016, nr 10(196), <http://www.dwutygodnik.com/artykul/6790-ostatnia-dekada-zwrot-antyrealistyczny> (dostęp 1.04.2023).

którzy są w stanie zapłacić”¹⁹. W rezultacie „prywatnie odczuwane wspomnienia publiczne rozwijają się po zetknięciu z masową, kulturową reprezentacją przeszłości wtedy, gdy nowe obrazy i idee wchodzą w kontakt z archiwum doświadczeń danej osoby”²⁰.

Współczesna polska kinematografia obfituje w dzieła stanowiące protezy pamięciowe PRL-u. Powstały one z myślą o szerokiej widowni i umożliwiają afektywne doświadczanie przeszłości. Dzieła te bazują nie tylko na bagażu doświadczeń widzów pamiętających tamte czasy, ale i tych, dla których PRL jest jedynie epoką historyczną. Ponadto podejmują one problemy współcześnie szeroko dyskutowane, ich głównym zaś celem nie jest transmisja traumy z przeszłości.

Pamięciowe protezy powstają dzięki **przepisywaniu pamięci o PRL-u** – dostosowywaniu i kształtowaniu historii rozgrywających się w tamtych latach w zgodzie z konwencjami gatunkowymi, preferencjami tematycznymi czy strukturami narracyjnymi dominującymi w kulturze popularnej ery posttransformacyjnej. Natomiast „wszystkie remediacje/*rewritings* mają charakter metonimii. Po pierwsze bowiem zastępują oryginał, z którym łączy je realna (a więc metonimiczna) zależność, po drugie – oddają swój pre-tekst zwykle tylko częściowo (jak np. antologie), eksponują pewne jego cechy, a pomijają inne (podkr. – K.Ż.)”²¹. Pamięć PRL-u przekładana jest w zgodzie z tymi zasadami na kody noszące znamiona języka globalnego Hollywood. W ten sposób spełniony zostaje postulat Michała Oleszczyka, który uważa, że „tworzenie historycznych filmów pod dyskurs międzynarodowy” jest niezbędne i „stwarza okazję do wywierania kulturowego wpływu i do kulturowej wymiany”²². Czy jednak we współczesnym kinie polskim mamy do czynienia tylko z takim wykorzystaniem PRL-owskiej przeszłości?

¹⁹ A. Landsberg, *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York 2004, s. 18. Swoje koncepcje Landsberg rozwija w kolejnej książce: *Engaging the Past. Mass Culture and the Production of Historical Knowledge*, New York 2015.

²⁰ A. Landberg, *Prosthetic Memory...*, op. cit., s. 18.

²¹ K. Lukas, *Translacja i pamięć jako metafory kulturowe. Analogie, punkty stykowe, interakcje*, „Przekładaniec” 2019, nr 39, s. 33–34.

²² K. Kisiołek, O. Stolarczyk, *Zrozumienie historii jest kluczem do filmu* [rozmowa z Michałem Oleszczykiem], „Script” 2019, z. 3, s. 130.

Pamięć protetyczna odgrywa istotną rolę w budowaniu tożsamości społecznej. Przeszłość Polski Ludowej na nowo zespalana z aktualnym dyskursem zapewnia płynność narracji tożsamościowej. Odnalezienie analogii między socjalistycznym „wtedy” i kapitalistycznym „teraz” sprawia, że konstruowana jest, choćby iluzoryczna, ciągłość historii narodu. Postpamięć zaś to już nie pamięć doznanych przez naród krzywd, lecz wyimaginowanego i mitologizowanego początku postkomunistycznej rzeczywistości.

„Przedłużony” PRL – czyli protezy kapitalizmu

Akcja filmów o PRL-u (*Być jak Kazimierz Deyna*, reż. Anna Wierczur, 2012; *Najmro. Kocha, kradnie, szanuje*) często rozgrywa się na przełomie lat 80. i 90.. Okres transformacji nie różni się od poprzedzającej go dekady, co wynika z liberalizacji gospodarczej, która rozpoczęła się jeszcze przed zmianą ustroju. Można więc mówić o „przedłużonym PRL-u”²³. Ten niekiedy zdaje się trwać od czasu reform zainicjowanych w latach 60. (*Sztuka kochania. Historia Michaliny Wisłockiej*, reż. Maria Sadowska, 2017; *Gierek*).

We współczesnym filmie to PRL uformował mentalność bohaterów, stając się kuźnią ich ekonomicznej zaradności. Ojciec protagonisty *Być jak Kazimierz Deyna* już w Polsce Ludowej zajmował się „kombinowaniem”, a w nowym ustroju warsztat samochodowy zamienił na stragan na targowisku. Zaradnego rodzica trafnie podsumowuje Kazik: „No i gdyby ojciec nie rozwalił wtedy w Polsce z Solidarnością tego komunizmu, co to go wcześniej z komunistami budował, to pewnie nie byłoby w Polsce kapitalizmu, a mój ojciec nie zostałby biznesmenem”. Głównemu bohaterowi filmu Rakowicza *Najmro...* w konfrontacji z kapitalistyczną rzeczywistością także pomaga zdobyte w komunizmie doświadczenie. Słynny bandyta przedstawiany jest jako rzutki kapitalista, który napady na Peweksy wpisuje w przemyślaną strategię marketingową. „Co jest kluczem do sukcesu w handlu?” – pyta, by odpowiedzieć: „Klient masowy” oraz dodać „a na rynku towaru mało, to weźmiemy tym, co już mają, i sprzedamy tym, co nie mają”. Jego grupa przestępcza określana jest mianem „firmy”, a przyjaciel-gangster protestuje przeciwko roli „handlowca”. Zmysł współczesnej bizneswoman ma także bohaterka *Sztuki kochania* – progresywna edukatorka, rozumiejąca mechanizmy rynku wydawniczego. Wisłocka, krążąc po bazarze Różyckiego, gdzie

²³ Por. D. Grala, *Reformy gospodarcze w PRL (1982–1989)*, Warszawa 2005.

wykuwał się duch polskiej przedsiębiorczości, odkrywa zalety nielegalnego obiegu i szeptanej reklamy.

Polska Ludowa pokazywana jest jako swego rodzaju poligon, na którym bohaterowie zdobywają doświadczenie, niezbędne, aby nie tyle (i nie tylko) przetrwać, ile odnieść życiowy sukces. Spryt, a nawet „kontrolowany” konformizm stają się, inaczej niż w kinie moralnego niepokoju, zaletami protagonistów. Wyłania się obraz epoki, w której socjalizm udzielił rodakom niezbędnej lekcji życia i wychował rzeszę obywateli gotowych do starcia z bezlitosną machiną wolego rynku. Opozycjoniści i wojownicy o wolność zostają zastąpieni *self-made* menami, dla których komunizm to po prostu „problemem do rozwiązania”. Tym samym zostaje wytworzony fantazmatyczny obraz PRL-owskiej rzeczywistości jako antenata neoliberalizmu, a dyskurs heroiczno-martyrologicznej walki o wolność narodu zastąpiony jest równie heroiczną, lecz już nie martyrologiczną, walką o realizację *PRL dream*.

PRL w kostiumie (gatunkowym)

Historie rozgrywane się w Polsce Ludowej przepisywane są za sprawą wykorzystania popularnych konwencji gatunkowych. Co ciekawe, wykorzystywane są gatunki typowe dla kina hollywoodzkiego, a dla kina polskiego, zwłaszcza okresu PRL-u, niemal obce lub egzotyczne. Zostają one nacechowane ironią, ale i pozostają ostentacyjnie samoświadome oraz autotematyczne. Liczne nawiązania, które wprowadzają twórcy współczesnego kina gatunkowego, zachęcają do zachowania dystansu wobec przedstawionej rzeczywistości, a więc PRL-u. Ponadto w zgodzie z duchem postmodernizmu konwencje gatunkowe ulegają hybrydyzacji czy rekonfiguracji.

Wskazane tendencje obecne są już w *Rewersie*. Film łączy elementy różnych poetyk oraz odwraca tradycyjne schematy genderowe i zespaja historię o socjalistycznej rzeczywistości z podszytą grozą opowieścią kryminalną. Amant i kochanek głównej bohaterki, stylizowany na detektywa z filmów *noir*, wraz z rozwojem akcji okazuje się agentem SB – *homme fatale* w służbie systemu. Owocem zakazanego związku opozycjonistki i partyjnego apartczyka jest syn-pogrobowiec, którego matka karmi legendą ojca-męczennika walki z systemem. Pobrmiewają tu więc echa kina heroiczno-martyrologicznego, choć potraktowanego *à rebours*. Z ducha *noir* czerpią też *Dom zły* czy *Hiacynt*. Ten pierwszy wyraźnie odsyła do *Fargo* (reż. Ethan i Joel Coen, 1996), w drugim finałowa strzelanina przywodzi zaś na myśl *Podejrzanych* (*The Usual Suspects*,

reż. Bryan Singera, 1995)²⁴. Motywem podlegającym deformacji jest wątek *amour fou*. U Smarzowskiego dochodzi do jego karykaturyzacji (naturalistyczny akt seksualny zakończony zostaje upokorzeniem prowincjonalnej *femme fatale*). W *Hiacyncie* mamy z kolei do czynienia z wprowadzeniem wątku homoseksualnego, tym samym poruszona zostaje kwestia osób LGBT+.

Wiele współczesnych polskich filmów gatunkowych to kino sensacyjno-szpiegowskie, stosujące strategię kina transnarodowego²⁵ i łączące to, co lokalne, z tym, co globalne, także na poziomie tematycznym. Taka formuła pozwala na wpisanie „sprawy polskiej” w kontekst międzynarodowy. Ryszard Kukliński w *Jacku Strongu* (reż. Władysław Pasikowski, 2014) wzorowany jest na postaciach z prozy Johna le Carre’ego, a wydarzenia zostają przedstawione jako element zimnowojennej rozgrywki mocarstw. *Ukryta gra* (reż. Łukasz Kośmicki, 2019) rozgrywa się w dobie kryzysu kubańskiego, a Warszawa okazuje się areną starcia mocarstw. W *Pajęczynie* tłem historii kryminalnej jest atomowy wyścig. „Globalny” potencjał filmów pełnometrażowych zostaje niekiedy wzmocniony za sprawą „gwiazdorskiej” obsady²⁶ oraz przenoszenia akcji między stolicą Polski Ludowej a USA (*Jack Strong*, *Ukryta gra*). Szpiegowski thriller *Doppelgänger. Sobowtór* Jana Holoubka (2023), odwołujący się do serii o Jamesie Bondzie, rozgrywa się w Polsce, Francji i innych krajach europejskich. Jego bohater to nie tylko ofiara totalitaryzmu, lecz także uczestnik „wojny światów”. Tym samym doświadczenia rodaków z okresu komunizmu stają się równie „atrakcyjne”, co przygody popkulturowych herosów, a ludowa ojczyzna wydaje się mniej zaściankowa.

Odwołanie się do uniwersalnych konwencji gatunkowych, łączenie tematów globalnych i lokalnych oraz intertekstualne nawiązania sprawiają, że

²⁴ Jak pisze Kamil Kalbarczyk: „Wizualnie przywodzi na myśl wyrafinowane i mroczne thrillery Davida Finchera, z »Siedem« i »Zodiakiem« na czele. Oszczędnie też operuje szarością, zazwyczaj kluczową w gamie barwnej filmów opowiadających o opresyjności mechanizmów państwowych PRL-u” (idem, *Mroczne przejście*, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Hiacynt-24044>, (dostęp 1.04..2023)).

²⁵ Kategoria kina transnarodowego jest pojęciem złożonym, odwołuje się do koncepcji Elizabeth Ezry oraz Terry’ego Rowdena (eidem, *General Introduction. What Is Transnational Cinema*, w: *Transnational Cinema: The Film Reader*, ed. E. Ezra, T. Rowden, London-New York 2005, s. 4).

²⁶ W *Jacku Strongu* łącznika Kuklińskiego gra Patrick Wilson, gwiazdą *Ukrytej gry* jest Bill Pullman, w *Pajęczynie* „międzynarodowość” obsady opiera się na obsadzeniu w roli głównej Joanny Kulig.

współczesne polskie filmy i seriale o PRL-u mają potencjał umożliwiający ich cyrkulację w globalnym obiegu przemysłu kulturowego. Jednocześnie historia PRL-u przełożona na współczesne wzorce gatunkowe zostaje wprowadzona do pamięci funkcjonalnej²⁷, dzięki czemu ma szansę stać się integralną częścią potransformacyjnej tożsamości Polaków.

Żywoły świętych popkultury (i nie tylko)

Film biograficzny jest jednym z gatunków w ostatnich latach szczególnie często wykorzystywanym jako protetyczny nośnik pamięci o PRL-u. Tego typu narracje w miejsce hagiograficznych żywotów postaci historycznych proponują biografie celebrytów popkultury, tym samym preferują opowieści poświęcone idolom konsumpcji, nie zaś produkcji²⁸. Ponadto jeśli współczesne filmy i seriale biograficzne opowiadają o realnie istniejących postaciach, to często są jedynie luźno inspirowane ich losami; rzadko realizują schemat opowieści o wybitnym człowieku (*Great Man*)²⁹; wreszcie ich twórcy wykorzystują historie bohaterów jako pretekst do poruszenia aktualnych tematów. Służy to aktywowaniu zaangażowania widza w kwestie społecznie ważne u progu XXI wieku. Jeśli biopiki portretują bohaterów zmagających się z absurdem systemu, to ze względu na ich wkład w historię społeczną czy kulturową, a nie polityczno-historyczną. W konsekwencji prezentowany jest obraz PRL-u jako miejsca, w którym istniała przestrzeń dla nienormatywnych osobowości stawiających odpór procesowi ideologicznego formatowania.

Najmro zaczyna się od magicznego zniknięcia bohatera z więziennego spacerniaka, a napis informuje, że wydarzenia są „inspirowane życiem Zdzisława Najmrodzkiego”. *Bo we mnie jest seks* otwiera inskrypcja: „Wydarzenia w filmie mogły się wydarzyć, ale nie musiały”. *Pan T.* to historia, która „nie została oparta na żadnej biografii”³⁰. Bohaterowie, choć swą tożsamość „wypożyczają” od istniejących osób, stają się nośnikami wzorców osobowościowych

²⁷ Zob. A. Assmann, *Pamięć magazynująca i funkcjonalna w historii i terażniejszości*, przeł. K. Sidkova, w: eadem, *Między historią a pamięcią*, Warszawa 2013.

²⁸ Kategorie te wprowadza Leo Lowenthal, a przywołuje je i omawia Elżbieta Durys (eadem, *Ekranowe życie. W kręgu filmowej biografistyki*, „Kwartalnik Filmowy” 2021, nr 114, s. 206).

²⁹ Ibidem.

³⁰ Durys wskazuje, że było to wynikiem praw autorskich, których koszty musieliby ponieść twórcy filmu, (eadem, *Ekranowe życie...*, op. cit.).

typowych dla współczesnej kultury. Pan T. (domniemany Leopold Tyrmand) jest modelowym artystą-buntownikiem, filmowa Jędrusik kontrowersyjną celebrytką, Najmro zaś szarmanckim zawiadaczem. W konsekwencji rzeczywistość przedstawiona i ujęta w nawias to PRL wyobrażony: kolorowy jak z żurnala (*Bo we mnie jest seks*), rozedrgany jak z teledysku (*Najmro*) czy graficznie precyzyjny jak z fotograficznego albumu (*Pan T.*).

Niedookreślony status bohaterów sprawia, że ich losy mogą być odczytywane jako uniwersalne, nawet wtedy, gdy podobieństwo do istniejących osób jest znaczące. Michalina Wisłocka w filmie Sadowskiej staje się forpocztą seksualnej rewolucji i z ducha feministycznej solidarności płci. Podobnie skrojona została Kalina Jędrusik grana przez Marię Dębską. W drugim z wymienionych dzieł wybrzmiewają echa #MeToo, natomiast „Jędrusik rezonuje tak mocno z obecnym klimatem polityczno-społecznym, że dyrektor Molski staje się chodzącą tautologią”³¹.

Biograficzne kino polskie sięga coraz częściej po życiorysy kobiet, tym samym starając się wypełnić genderowe parytety. Nie są to jednak biopiki wpisujące bohaterki w role kobiece znane z kina patriotyczno-martyrologicznego, a raczej sytuujące je w nurcie biografii „ze wszystkimi przywarami” (*warts-and-all biopic*)³². Agnieszka Osiecka (*Osiecka*, TVP, 2020) jest poetką, ale też nimfomanką i alkoholizką, Kalina Jędrusik bywa agresywną, wulgarną tupeciarą, Wisłocka to zapatrzona w pracę prefiguracja bizneswoman. Otwarte należy pozostawić pytanie, czy takie portretowanie bohaterek ma na celu odhlukowanie ich losów, czy stanowi element strategii znanej z prasy brukowej?

Współczesne polskie kino biograficzne proponuje widzom już nie tylko biografie z ducha hagiograficzne, których potencjał pamięciologiczny wykorzystywany jest w ramach polityki historycznej i w oficjalnych narracjach narodowościowo-tożsamościowych. Nawet o losach postaci historycznych opowiada w konwencji gatunków wyrastających z popkultury, np. filmowy Gierek ma cechy superbohatera. Tym samym PRL okazuje się epoką, w której popkultura miała swe korzenie i za którą można tęsknić jako za krainą utraconą.

³¹ M. Walkiewicz, *Kalinowe serce*, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Bo+we+mnie+jest+seks-23958> (dostęp 1.04.2023).

³² Por. E. Durys, *Ekranowe życie...*, op. cit., s. 202.

Fikcyjne narracje autobiograficzne, czyli trauma i nostalgia

Szczególną odmianę w łonie współczesnego kina stanowią fikcje biograficzne. Najczęściej prezentują one rzeczywistość Polski Ludowej w trybie konfesyjnym i opowiadają o dzieciństwie, choć niekoniecznie szczęśliwym. Tego typu forma podawcza „wyjaśnia, komentuje i waloryzuje wydarzenia z przeszłości z aktualnego punktu widzenia, podejmując, niekiedy wprost, wysiłek uporządkowania przeszłości z perspektywy teraźniejszej”³³. Przeszłość stanowi źródło nie tylko nostalgii, lecz także traumy. Ta pierwsza manifestuje się poprzez fetyszyzację wymiaru obyczajowo-materialnego PRL-owskiej codzienności, ta druga ma zaś charakter osobisty, nie historyczny.

W *Pani z przedszkola* (reż. Marcin Krzyształowicz, 2014) dokonywana w trakcie terapeutycznych sesji analiza niejednoznacznych relacji bohatera z rodzicami oraz tytułową przedszkolanką jest punktem wyjścia do ukazania życia codziennego PRL-u, ale i podjęcia tematów takich jak homoerotyczne czy nietradycyjne relacje miłosne. Ironiczny i zdystansowany narrator, na liście płac figurujący jako „Ja”, splata w swojej opowieści różne porządki czasowe oraz ontologiczne. Oglądamy odmienne warianty jego wspomnień, prawda miesza się tu z fikcją, fantazja zaś z rzeczywistością. W rezultacie *Pani z przedszkola* to metatekstualna autonarracja uświadamiająca, że przeszłość jest rodzajem konstruktów pamięci. Pokazana zostaje zresztą w konwencji komiksowej (seria o kapitanie Żbiku) czy z wykorzystaniem chwytów znanych z komedii slapstickowej. Dzieciństwo głównego bohatera staje się dzięki temu jednocześnie absurdałne, groteskowe, ale i atrakcyjne – zarówno dla widza znającego kultowe komiksy epoki, jak i fana uniwersum Marvela. Polityczna rzeczywistość nie stanowi punktu referencyjnego, a społeczne problemy porzucają jedynie w tle.

W podobnym tonie utrzymany jest film *7 uczuć* (reż. Marek Koterski, 2018), w którym szkoła staje się źródłem opresji oraz metaforą funkcjonowania państwa. Jego centralnym tematem jest „paląca” kwestia wychowania dzieci, przesądzająca o afektywnym potencjale tego dzieła jako pamięciowej protezy. Codziennosc zakodowana w *mise-en-scène*, choć wspominana z rozrzewnieniem, stanowi jedynie asumpt do podjęcia kwestii rezonujących

³³ K. Gajek, *Auto/narrative as a Means of Structuring Human Experience*, w: *Autobiography-Biography-Narration. Research Practice for Biographical Perspectives*, red. M. Kafar, M. Modrzejewska-Rogulska, Łódź 2014, s. 14.

ze współczesnym dyskursem publicznym. „W dialogu ze współczesnością” utrzymana jest także *Jaskółka* (reż. Bartosz Wawras, 2013), opowieść o dzieciństwie spędzonym w blokach z wielkiej płyty stopniowo przeradzająca się w dramat, którego tłem jest kwestia seksualnego molestowania nieletnich. Co za tym idzie, zburzony zostaje mit PRL-u jako krainy szczęśliwości, oferującej skromne warunki bytowe, ale dzięki temu doprowadzającej do pogłębienia więzi międzyludzkich.

Mikronarracje autobiograficzne wiodą widza ku zuniwersalizowanym mrokom ludzkiej duszy. Filmy te wymiar społeczny, historyczny czy polityczny redukują do zbioru rekwizytów funkcjonujących jako totemiczne symbole przeszłości, by przypomnieć raczej o bolączkach nowego tysiąclecia. W rezultacie mit dzieciństwa w PRL-owskiej utopijnej przeszłości ulega zmaczeniu, a historyczne rozliczenia ustępują miejsca aktualnym debatom.

Uhistorycznianie przeszłości

Filmy stanowiące protezy pamięciowe PRL-u na różne sposoby znakują swoje zakorzenienie w tej epoce³⁴. Ich analiza pozwala wskazać te elementy, które mają szczególnie potencjał przepisywania przeszłości. „Uhistoryczniając” filmową diegezę, polscy twórcy, zamiast wydarzeń z dziejów polityczno-społecznych, przywołują „wydarzenia” należące do historii popkultury. *Gierek* ostentacyjnie ignoruje „podręcznikowe fakty”. O ile grany przez Michała Koterskiego tytułowy bohater nosi imię i nazwisko historycznego pierwowzoru, o tyle premier Piotr Jaroszewicz to Filip, filmowy generał Roztockci przypomina Wojciecha Jaruzelskiego, a postać Czesława Kiszczaka ukryta została pod nazwiskiem Maślak. Należy znać dawne realia, aby zidentyfikować historycznych aktantów. Na ich tożsamość naprowadzają bowiem jedynie charakteryzacja, kostium czy aparycja aktora.

Historia polityczna traktowana jest po macoszemu. Bohaterowie rozmawiają o społecznych bolączkach epoki (np. podwyżkach cen), jednak konsumpcyjne oraz egzystencjalne deficyty rekompensują im sportowe sukcesy rodaków, np. Wojciecha Fortuny czy Ryszarda Szurkowskiego (*Obywatel*, reż. J. Stuhr, 2014). Szczególną funkcję pełnią gry zespołowe, zwłaszcza piłka nożna.

³⁴ Zob. P. Witek, *Strategie uhistoryczniania filmowego świata przedstawionego i narracji filmowej w kinie historycznym. Analiza zjawiska na wybranych przykładach*, w: *Historia wizualna w działaniu*, red. D. Skotarczak, J. Szcutkowska, P. Kurpiewski, Poznań 2020, s. 174.

Nadaje ona sens życiu bohaterów *Być jak Kazimierz Deyna* czy filmu *Gwiazdy* Janusza Kidawy-Błońskiego. Przypominane kalendarium wiekopomych sukcesów (nigdy sromotnych klęsk) staje się drogowskazem w podróży przez czas nie tylko dla tych, którzy pamiętają, ale i tych, którzy dziś żyją sportowym szaleństwem. Tradycyjny dyskurs martyrologiczno-heroiczny zostaje więc zastąpiony jego nowoczesnym inwariantem.

Podobną rolę odgrywa muzyka popularna. Przeboje festiwalowe to integralna część ścieżki dźwiękowej większości filmów o PRL-u. Audiosfera sytuuje widza w klimacie minionego okresu, choć nie zawsze precyzyjnie osadzonego w czasie. Ponadto słowa piosenek komentują akcję, często w sposób ironiczny. *Najmro* rozpoczyna się przebojem Anny Jantar zatytułowanym *Nic nie może przecież wiecznie trwać* i staje się wymowną zapowiedzią upadku gangstera. Hit Czesława Niemena *Płonąca stodoła* towarzyszy scenom brauworowych napadów bohatera. Podobną funkcję pełnią piosenki w *Córkach dancingu* (reż. Agnieszka Smoczyńska, 2015) czy *Bilecie na księżyc* (reż. Jacek Bromski, 2013).

Jako znaczniki historyczności funkcjonują także miejsca. Czytelną metaforą systemu staje się zwłaszcza Pałac Kultury i Nauki³⁵. Na placu jego budowy bohaterki *Rewersu* grzebią esbeka Bronka. W *Panu T.* bryła pałacu jest widoczna z okna pokoju bohatera, a jego powieść skupia się na wątku wysadzenia w powietrze daru Stalina dla narodu polskiego. Fetyszycacja Pałacu Kultury w filmie wpisuje się w toczącą się dyskusję na temat dalszych losów tego kontrowersyjnego pomnika najnowszej historii. Często fetyszyzowane są także przestrzenie, w których w PRL-u toczyło się życie codzienne i pulsowało tętno społecznych nastrojów, takie jak lokale z dancingami czy klubokawiarnie. Na poziomie metatekstualnym funkcjonują one jako łącznik między codziennością PRL-u a współczesnym, hedonistycznym stylem życia (filmy *Rojst*, *Córki dancingu*, serial *Brokat*).

Historia PRL-u jest też transmitowana za pośrednictwem historii nowych mediów, które określają status materialny, czyli możliwości nabywcze wykluczonych wówczas z konsumpcyjnego obiegu bohaterów i są forpocztą zachodniego świata. Śledczy w *Jestem mordercą* (reż. Maciej Pieprzycza, 2016) korzystają z dobrodziejstw komputera, w *Ostatniej rodzinie* (reż. Jan

³⁵ Co ciekawe, funkcję tę pełnić może ludowy zespół taneczno-wokalny i jego repertuar (np. w *Zimnej wojnie* czy *Ukrytej grze*).

P. Matuszyński, 2016) pokazana zostaje fascynacja Zdzisława Beksińskiego i jego syna ewoluującymi nośnikami przekazów audiowizualnych. W centrum życia wielu rodzin (*Być jak Kazimierz Deyna, Bilet na książyc*) znajduje się telewizor. To na srebrnym ekranie kolejne pokolenia oglądają piłkarskie zmagania i festiwale muzyczne stanowiące symbol letnich kanikuł. Bohaterów jednoczy także miłość do kultowych telenowel (*Zupa nic, Być jak Kazimierz Deyna*). Świat mediów to świat bliskości i nadzieja na lepsze jutro.

Podsumowując, pokazywanie PRL-u w polskim kinie na przestrzeni trzech dekad, które upłynęły od 1989 roku, uległo znaczącej modyfikacji. Jest to związane z pokoleniową zmianą wśród twórców i ewoluującymi oczekiwaniami odbiorczymi, a także przemianami w obrębie samej kultury. Strategia nostalgizacji nadal obecna jest w filmach, ale nie obejmuje tylko fetyszyzacji materialnych desygnatów codzienności, lecz dotyczy także tekstów, zjawisk kultury popularnej, ponadto staje się bardziej refleksyjna oraz samoświadoma. Nie ma też charakteru jedynie retrospektywnego, lecz perspektywiczny, jako że:

Fantazje na tematy minionych dni, napędzane przez potrzeby chwili obecnej, mają bezpośredni wpływ na to, jak będzie wyglądać przyszłość. Wzgląd na przyszłość popycha nas do wzięcia odpowiedzialności za nasze nostalgiczne opowieści. Inaczej niż melancholia, która ogranicza się do strefy indywidualnej świadomości, nostalgia polega na relacji pomiędzy jednostkową biografią a biografią grup czy narodów, pomiędzy osobistą i zbiorową pamięcią³⁶.

Utowarowienie i komercjalizacja nie są głównym procesem, któremu podlega współczesne kino polskie opowiadające o PRL-u. Równie istotne jest dążenie do globalizacji pamięci, w ramach której znajome historie nie powinny być już tylko historiami „naszymi”³⁷. Takie przepisywanie minionej epoki przyczynia się do postulowanego przez Landsberg, afektywnego oddziaływania audiowizualnych tekstów i demokratyzacji historii, potencjalnie może więc być aktywowane społeczne zaangażowanie odbiorców³⁸.

³⁶ S. Boym, *Nostalgia...*, op. cit., s. 100–101.

³⁷ M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003, s. 209.

³⁸ A. Landsberg, *Engaging the Past...*, op. cit., s. 19.

Bibliografia

- Assmann Aleida, *Pamięć magazynująca i funkcjonalna w historii i teraźniejszości*, przeł. K. Sidkova, w: eadem, *Między historią a pamięcią*, Wydawnictwo UW, Warszawa 2013.
- Benovska-Sabkova Milena, Vrzgulová Monika, *Memory of Communist Past as a Research Field*, „*Slovenský Národopis*” 2021, nr 2(69).
- Boćkowska Aleksandra, *Księżyc z Peweksu. O luksusie w PRL*, Czarne, Wołowiec 2017.
- Bogusławska Magdalena, Grębecka Zuzanna (red.), *Popkomunizm. Doświadczenie komunizmu a kultura popularna*, Libron, Kraków 2010.
- Boym Svetlana, *Nostalgia jako źródło cierpień*, przeł. I. Boruszowska, „*Ruch Literacki*” 2019, z. 1(352).
- Dabert Dobrochna, *Ostalgia i bezpowrotność w środkowoeuropejskim kinie przelomu*, „*Porównania (Kresy, pogranicza, prowincja)*” 2021, nr 11.
- Drenda Olga, *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w czasach transformacji*, Karakter, Kraków 2016.
- Durys Elżbieta, *Ekranowe życie. W kręgu filmowej biografistyki*, „*Kwartalnik Filmowy*” 2021, nr 114.
- Ezra Elizabeth, Rowden Terry, *General Introduction. What Is Transnational Cinema*, w: *Transnational Cinema: The Film Reader*, red. eadem, Routledge, London–New York 2005.
- Gajek Katarzyna, *Auto/narrative as a Means of Structuring Human Experience*, w: *Autobiography-Biography-Narration. Research Practice for Biographical Perspectives*, red. M. Kafar, M. Modrzejewska-Rogulska, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2014.
- Giza Barbara, *Antropologia codzienności w wybranych polskich filmach o PRL*, w: *PRL-owskie re-sentymenty*, red. A. Kisielewska, M. Kostaszuk-Romanowska, A. Kisielewski, Katedra, Gdańsk 2017.
- Giza Barbara, Zwierzchowski Piotr (red.), „*Kultura Popularna*” 2014, nr 2.
- Grała Dariusz T., *Reformy gospodarcze w PRL (1982–1989)*, Trio, Warszawa 2005.
- Gospodinow Gregori, *Schron przeciwczasowy*, przeł. M. Pytlak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2022.
- Hirsch Miriam, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012.
- Kisielewska Alicja, Kostaszuk-Romanowska Monika, Kisielewski Andrzej (red.), *PRL-owskie re-sentymenty*, Katedra, Gdańsk 2017.
- Kisiołek Karolina, Stolarczyk Olga, *Zrozumienie historii jest kluczem do filmu* [rozmowa z Michałem Oleszczykiem], „*Script*” 2019, z. 3.
- Korczarowska Natasza, *Co myśli Pan T. o piekle (PRL-u). Polskie kino rozrachunkowe w latach 2010–2020*, w: *Film polski współcześnie: od głównego nurtu do eksperymentu*, red. M. Giec, A. Majer, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź 2021.
- Krajewski Marek, *Kultury kultury popularnej*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2003.
- Krzyżanowski Łukasz, *Obrazki z PRL: portret epoki we współczesnym kinie*, „*Kultura i Społeczeństwo*” 2010, nr 4(54).

- Landsberg Alison, *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press, New York 2004.
- Landsberg Alison, *Engaging the Past. Mass Culture and the Production of Historical Knowledge*, Columbia University Press, New York 2015.
- Lewicki Arkadiusz, *Jaruzelonostalgia? Wizerunek lat osiemdziesiątych w polskim kinie najnowszym (2007–2017)*, „Kultura i Edukacja” 2019, nr 3.
- Lukas Katarzyna, *Translacja i pamięć jako metafory kulturowe. Analogie, punkty styeczne, interakcje*, „Przekładaniec” 2019, nr 39.
- Witek Piotr, *Strategie uhistoryczniania filmowego świata przedstawionego i narracji filmowej w kinie historycznym. Analiza zjawiska na wybranych przykładach*, w: *Historia wizualna w działaniu*, red. D. Skotarczak, J. Szczutkowska, P. Kurpiewski, Wydawnictwo UAM, Poznań 2020.
- Zwierzchowski Piotr, *Images of The People’s Republic of Poland in the Polish Cinema and Literature After 1989*, „The Polish Review” 2017, nr 3(62).

Źródła internetowe

- Kalbarczyk Kamil, *Mroczne przejście*, Filmweb.pl, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Hiacynt-24044> (dostęp 1.04.2023).
- Majmurek Jakub, *Ostatnia dekada: zwrot antyrealistyczny*, „Dwutygodnik” 2016, nr 10(196), <http://www.dwutygodnik.com/artykul/6790-ostatnia-dekada-zwrot-antyrealistyczny> (dostęp 1.04.2023).
- Walkiewicz Michał, *Kalinowe serce*, Filmweb.pl, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Bo+we+mnie+jest+seks-23958> (dostęp 1.04.2023).

Rewriting the People’s Republic.

Strategies of evoking the past in contemporary Polish cinema

Interest in the memory of the Polish People’s Republic and the ways it is articulated is constantly increasing. The number of films and series set in the communist era is growing. There is also a significant drive to rewrite the past of the Polish People’s Republic, that is, to shape stories set in those years in accordance with the conventions and thematic preferences significant for the contemporary pop culture genre. The article indicates strategies adopted by Polish filmmakers while portraying Polish People’s Republic. The concept of prosthetic memory as a form of post-memory is introduced to analyze the phenomenon.

Keywords: prosthetic memory, PRL, Polish cinema, pop culture, nostalgia

Słowa kluczowe: pamięć protetyczna, PRL, kino polskie, popkultura, nostalgia

Data przesłania tekstu: 4.04.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 26.04.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 6.05.2024

AKSJOLOGICZNY PROFIL STAROŚCI W POLSZCZYŹNIE NA PODSTAWIE DANYCH KORPUSOWYCH

LAURA POLKOWSKA

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
laurapolkowska@op.pl
ORCID 0000-0003-3284-6556

Starość, według USJP, to ‘okres życia następujący po dojrzałym, okres, kiedy jest się starym, stare lata, sędziwy wiek’¹. Jak widać, ta taksonomiczna definicja uwzględnia jedynie metrykalny czy – mówiąc szerzej – biologiczny aspekt pojęcia, nie jest więc w stanie oddać jego złożoności, kulturowych konotacji i skojarzeń, a także wartościowania z nim związanego. Celem niniejszego szkicu będzie odtworzenie profilu aksjologicznego starości w polszczyźnie. Materiał badawczy pochodzi ze zbiorów Narodowego Korpusu Języka Polskiego². Wydaje się, że stanowi on w tej chwili najbardziej reprezentatywną dla użytkowników języka polskiego bazę tekstów, zawiera bowiem zarówno wypowiedzi potoczne (ustne i pobrane z internetowych forów dyskusyjnych), dziennikarskie czy publicystyczne, jak i teksty literackie, poetyckie oraz dydaktyczno-naukowe czy urzędowe³. Otrzymujemy w ten sposób materiał tyleż bogaty, co zróżnicowany, a wielość punktów widzenia reprezentowanych w NKJP pozwala zrekonstruować względnie wierny obraz starości w polszczyźnie, nieograniczony do konkretnej grupy społecznej, wąskiego typu tekstów, które są jego wyrazicielem, czy wreszcie do wskazanego okresu w dziejach.

Jako że zbiory NKJP są niezwykle bogate, nie można było uniknąć zawężenia materiału stanowiącego podstawę badań. Analizie poddano wyłącznie

¹ *Uniwersalny słownik języka polskiego* (USJP), red. S. Dubisz, Warszawa 2003.

² *Narodowy Korpus Języka Polskiego* (NKJP), <https://nkjp.pl/> (dostęp 18.10.2024).

³ R.L. Górski, M. Łaziński, *Typologia tekstów w NKJP*, w: *Narodowy Korpus Języka Polskiego*, red. A. Przepiórkowski et al., Warszawa 2012, s. 15.

konteksty zawierające rzeczownik *starość*. Uwzględnienie leksemów związanych z nim słowotwórczo (takich jak przymiotniki *stary*, *stareńki*, przysłowki *staro*, *starawo*, rzeczowniki *starzec*, *staruszek*, *starowinka* czy czasownik *starzeć się*) oraz jego synonimów (*sędziwość*, *podeszły wiek*, *jesień życia*, *wiek senioralny*, *późne lata*) przekroczyłyby ramy tego szkicu. Dodatkowo, ponieważ w korpusie znalazło się aż 2486 rekordów zawierających interesującą nas nazwę w mianowniku (lub – niejako przy okazji – w równobrzmiącym bierniku), ograniczono się wyłącznie do formy podstawowej, pomijając zależne. Te jednak również znalazły się w wyekscerpowanym materiale, jeśli wystąpiły obok podstawowej w wyszukanych fragmentach.

Kognitywna metoda profilowania znaczeń, na której oparto analizę, została opracowana przez Jerzego Bartmińskiego i zespół lubelskich badaczy, a jej fundament stanowi przeświadczenie o tym, że znaczenia poszczególnych pojęć nie mają charakteru obiektywnego, oparte są bowiem na subiektywnych doświadczeniach podmiotu mówiącego – określonym sposobie postrzegania świata, porządkowania jego wycinków w konkretne struktury, ich waloryzowania *etc.* Opis lingwistyczny przestaje więc być oderwany od podmiotu mówiącego, który jest od teraz istotnym składnikiem rekonstrukcji, wraz z własnym pochodzeniem, swoimi cechami i przeżyciami, a przede wszystkim punktem widzenia opartym na konkretnej wiedzy⁴.

Rezultatem tak pojmowanej operacji językowo-pojęciowej jest profil, czyli – jak określa go Bartmiński – wariant wyobrażenia⁵. Nie stanowi on jednak odrębnego znaczenia (które można by oddać za pomocą osobnej definicji), lecz jedynie określony sposób uporządkowania treści w obrębie tego samego, podstawowego znaczenia⁶. Profile językowe pojęcia pomagają stworzyć rozbudowaną definicję kognitywną, która „za cel główny przyjmuje zdanie sprawy ze sposobu pojmowania przedmiotu przez mówiących danym językiem, tj. ze sposobu utrwalonej społecznie i dającej się poznać poprzez język i użycie języka wiedzy o świecie, kategoryzacji jego zjawisk,

⁴ J. Bartmiński, S. Niebrzegowska, *Profile a podmiotowa interpretacja świata, w: Profilowanie w języku i w tekście*, red. J. Bartmiński, R. Tokarski, Lublin 1998, s. 212.

⁵ Ibidem, s. 217.

⁶ J. Bartmiński, *O profilowaniu pojęć*, w: idem, *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin 2006, s. 90.

ich charakterystyki i wartościowania⁷. Istotne, że procesowi definiowania podlega tzw. przedmiot mentalny, a nie realny, istniejący w rzeczywistości pozajęzykowej desygnat. Na jego konceptualizację składają się również sądy stereotypowe, które dowodzą projekcyjnego charakteru *definiendum*. Nie jest on bowiem odzwierciedleniem rzeczywistości⁸.

Niniejszy szkic stanowi zaledwie wstęp do badań nad językowym profilowaniem pojęcia starości w polszczyźnie⁹. Omówiony w nim zostanie jeden tylko – aksjologiczny – profil, za to, jak się zdaje, dla rekonstrukcji językowego obrazu każdego pojęcia fundamentalny. Czynność wartościowania poszczególnych elementów rzeczywistości stanowi bowiem podstawowy składnik percypowania świata przez wszystkich użytkowników języka i szerzej – ludzi w ogóle. „Świat, który jawi się człowiekowi, jest od pierwszych dni jego życia aż po ostatnie światem wartości” – pisze Jadwiga Puzynina. Konstatacja językoznawczyni potwierdza znane od dawna koncepcje psychologiczne (jak np. rozważania Roberta Zajonca z jego słynnego tekstu *Feeling and Thinking*¹⁰ czy – po części – znacznie wcześniejsza teoria pola Kurta Lewina¹¹), zgodnie z którymi procesy emocjonalne (a więc związane z wartościowaniem¹²) odbywają się niezależnie od procesów poznawczych, czasem te ostatnie wyprzedzając.

⁷ J. Bartmiński, *Definicja kognitywna jako narzędzie opisu konotacji*, w: idem, *Językowe podstawy...*, op. cit., s. 42.

⁸ Ibidem, s. 42–43.

⁹ Pełniejszy ich rezultat powinien się znaleźć w monografii *To nie jest świat dla starych ludzi. Starość jako wartość* (red. B. Pawłowska-Jądrzyk, W.M. Tomaszewska), przygotowywanej do publikacji w 2025 roku w Wydawnictwie Naukowym UKSW.

¹⁰ R.B. Zajonc, *Feeling and Thinking. Preferences Need No Inferences*, „American Psychologist” 1980, no. 2, s. 151–175.

¹¹ K. Lewin, *Field Theory in Social Science: Selected Theoretical Papers*, New York 1951.

¹² Na nierozzerwalny związek wartościowania z emocjami zwracają uwagę nie tylko psychologowie, lecz również językoznawcy, np. Elżbieta Laskowska: „Można by się zastanawiać, czy zdarza się nam wyrażać oceny bez wyrażania emocji (wyrażanie emocji bez równoczesnego wyrażania ocen nie jest możliwe). [...] Przyjmuję, że w akcie wartościującym nadawca wyraża sąd wartościujący, czyli opinię oraz mniej lub bardziej intensywne uczucie” (eadem, *Dyskurs parlamentarny w ujęciu komunikacyjnym*, Bydgoszcz 2004, s. 37).

* * *

Jak podkreśla Bartmiński, odmienne profilowanie konkretnego pojęcia jest w dużej mierze pochodną wyznawanych przez podmiot mówiący wartości¹³. Zastanówmy się zatem nad kwestią pozycji starości na aksjologicznej mapie pojęć użytkowników polszczyzny. Czy jest ona konceptualizowana jako wartość pozytywna, lokowana np. po stronie mądrości, doświadczenia i rozwagi, czy postrzega się ją jako antywartość i umieszcza blisko takich zjawisk jak cierpienie czy śmierć? Innymi słowy – czy starość to ‘coś, co ludzie chcą, by było (takie, jakie jest)’, czy może ‘coś, czego ludzie nie chcą, by było (takie, jakie jest)’¹⁴. W odpowiedzi na to pytanie pomoże nam przesłedzenie łączliwości rzeczownika *starość*. Skoncentrujemy się tu na tych kolokacjach, które zawierają leksemy prymarnie oceniające lub takie jednostki opisowo-wartościujące, w których komponent aksjologiczny zajmuje dominującą pozycję w ich strukturze znaczeniowej aktualizującej się w danym kontekście¹⁵. Oczywiście nacechowanie pod względem wartości odnajdziemy w zdecydowanej większości fragmentów wyszukanych w NKJP i w obrębie wszystkich profili pojęcia, tu jednak omówimy wyłącznie te, których funkcja aksjologiczna jest prymarna. Dodajmy, że kontekstów, w których starość postrzegana jest w sposób neutralny, czysto metrykalny, jest w NKJP bardzo niewiele. W lwiej części jej nazwa ma silny komponent wartościujący.

Najliczniej występują połączenia, w których oceniający charakter ma czasownik (lub imiesłów). Wśród nich zdecydowana większość nacechowuje starość ujemnie. Pierwsza grupa to wyrażenia, w których leksem *starość* jest agensem, a czasownik informuje o odczuciach osoby, której nazwa zajmuje pozycję dopełnienia, lub zmianach w niej zachodzących: *starość męczy / dręczy / gnębi / uwiera* (por. *Ale mają nadzieję, że znajdą szczelinę, by się wymknąć ze swego wieku, dręczy je starość, której nie chcą się poddać*¹⁶; *Na wieść, że Piotra męczy starość i zgrzybiałość, ogarnia Jana litość i serdeczna żałość*¹⁷; *Nie ma*

¹³ J. Bartmiński, *Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata*, w: *Językowy obraz świata*, red. idem, Lublin 1990, s. 112.

¹⁴ J. Puzynina, *Język wartości*, Warszawa 1990, s. 52.

¹⁵ Por. ibidem, s. 118–121.

¹⁶ W. Żukrowski, *Kamienne tablice*, Warszawa 1994. Informacja bibliograficzna dotycząca fragmentów składających się na materiał badawczy podawana jest w taki sposób, w jaki została odnotowana w NKJP, z tej też przyczyny nie pojawiają się w przypisach numery stron.

¹⁷ J. Szpotański, *Zebrane utwory poetyckie*, Londyn 1990.

w człowieku zgody na **starość**. Pan młody, nie musi pan jeszcze rozumieć, jak **starość** uwiera¹⁸). Również czasownik wylewać się (por. Wyglądała dziś staro. Jakby nagle pękła tama i wylała się na nią **starość**¹⁹) wartościuje ujemnie, aktualizuje się tu bowiem – w metaforycznym sensie – znaczenie ‘o płynach: wydostać się z jakiegoś naczynia, zbiornika, rozlać się’ (USJP), które dostrzegamy w kontekstach wskazujących na sprzeczny z wolą człowieka charakter zdarzenia.

Kolejna grupa czasowników nazywa proces zbliżania się starości lub moment jej nadejścia; przy okazji wspomnijmy tu również o wyrażeniu czasownikowym, w którym nośnikiem waloryzacji jest przysłówek: *starość idzie bezlitośnie / nadciąga / skrada się / dopada* (Spojrzy w idącą bezlitośnie **starość** i z przerażeniem zobaczy zło najstraszniejsze²⁰; Nic dziwnego, że buntowała się, kiedy zaczęła nadciągać **starość** z jej ograniczeniami, dolegliwościami, chorobami²¹; to dobrze, że [...] odszedł, zanim dopadła go **starość**²²). Wszystkie trzy wyliczone czasowniki zawierają negatywnie wartościujący komponent znaczeniowy, choć w dwóch pierwszych wypadkach pozadeficyjny. WSJP²³ wymienia wśród zjawisk, które mogą nadciągać, wyłącznie negatywne lub takie, które mogą mieć ujemne konotacje: „nadciąga kłęska, kryzys, wojna, zima, zmierzch”. Skradanie się natomiast konotuje wykonywanie czynności w sekrecie, potajemnie, a więc przywodzi na myśl podstęp. Leksem *dopadać* używany jest tu w znaczeniu ‘stawać się czymś przykrym i niepożądanym udziałem’. Wszystkie wyliczone tu czasowniki w odniesieniu do starości mają charakter metaforyczny, a dokładniej – animizujący. Starość konceptualizowana jest jako istota żywa, w dodatku podstępna i wrogo nastawiona.

Z kolei czynność starzenia się nazywają takie połączenia jak *zapadać / zapadać się / osuwać się / staczać się w starość* (w których niekiedy zamiast czasownika użyty jest odczasownikowy rzeczownik) (por. *Zapadali się w swą starość beznadziejnie*²⁴; *Pan J., w miarę jak zapadał w starość, coraz czę-*

¹⁸ W. Myśliwski, *Traktat o łuskaniu fasoli*, Kraków 2007.

¹⁹ J. Grzegorzczak, *Chaszcze*, Kraków 2009.

²⁰ S. Żeromski, *Popioły*, Warszawa 1988.

²¹ R. Matuszewski, *Alfabet: wybór z pamięci 90-latka*, Warszawa 2004.

²² M. Soból, *Mojry*, Warszawa 2005.

²³ *Wielki słownik języka polskiego* (WSJP), red. P. Żmigrodzki, <https://wsjp.pl> (dostęp 18.10.2024).

²⁴ W. Szostak, *Oberki na końcu świata*, Warszawa 2007.

ściej opowiadał o swojej odwadze²⁵; Była to niewysoka kobieta, którą przed stoczeniem się w **starość** powstrzymywał sztab lekarzy²⁶). Zauważmy, że wszystkie konotują ruch w dół, który w tym wypadku znów ma charakter przenośny. O negatywnej wymowie metafor orientacyjnych opartych na wyobrażeniu ruchu ku dołowi pisali George Lakoff i Mark Johnson, wywodząc je z doświadczenia człowieka: „postawa pochylona towarzyszy zwykle smutkowi i depresji”; „poważna choroba zmusza nas do położenia się”²⁷. Jeśli dodamy do tego takie fragmenty jak **starość to czas upadku; nie zastanawiałby się nad ich upadkiem w starość; na starość, kiedy życie zaczęło spadać w nicość; starość, czas upadku i degradacji ciała, była przeklinana, otoczona niechęcią i nieskrywaną pogardą**, dostrzeżemy spójną metaforyczną konceptualizację starości, w obrębie której jest ona przestrzenią położoną w dole²⁸ lub czasem, w którym przemierzamy się w dół. Widać tu przy okazji bliskie powinowactwo pojęć odnoszących się do czasu i przestrzeni oraz przenikanie się tych dwóch rodzajów przedstawień²⁹.

Z metaforyką opartą na wyobrażeniu ruchu w dół wiąże się jeszcze jedna przenośnia – STAROŚĆ TO CIĘŻKI PRZEDMIOT, o której pisze Maja Wolny³⁰. Związek obu jest oczywisty – człowiek obciążony ciężarem ugina się i pochyla ku ziemi. Nie jest to konceptualizacja nowa, percypowanie starości w kategoriach ciężaru było poświadczane już w tekstach starożytnych³¹. W NKJP znajdujemy takie połączenia jak *dźwigać starość; starość przygniata czy ciężka starość (Nie pomyślała o poproszeniu dla ukochanego o młodość, o to, żeby go nigdy nie przygniotła starość*³²; *Nogi mu już ciężka starość pętała*,

²⁵ A. Kroh, *Starorzeczca*, Warszawa 2010.

²⁶ M. Ławrynowicz, *Korytarz*, Warszawa 2006.

²⁷ G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przeł. T.P. Krzeszowski, Warszawa 1988, s. 37.

²⁸ Jakże znaczący jest tu fakt, że w naszym kręgu kulturowym podstawowym skojarzeniem z przestrzenią położoną w dole (pod ziemią) jest piekło (Gehenna, Hades).

²⁹ Ibidem, s. 65–67.

³⁰ M. Wolny, *Językowy obraz starości i ludzi w polszczyźnie*, „Język a Kultura” 2003, t. 15: *Opozycja homo – animal w języku i kulturze*, red. A. Dąbrowska, s. 195.

³¹ H. Kowalski, *Spokój czy smutek? Koncepcja starości w pismach Marka Tulliusza Cyserona*, „Vox Patrum” 2011, nr 31, s. 121.

³² Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 2008.

wzrok przyćmiła, krzyż w pałąk zgięła³³; Dźwigali **starość** na różne sposoby, Lecz każda z metod równo nieugięta³⁴).

Jeszcze liczniejsza grupa czasowników odnosi się do reakcji człowieka na starość i jego stosunku do niej. Leksem zajmuje w nich pozycję dopełnienia: *wypominać / przeklinać starość; wyrzekać / utyskiwać / skarżyć się / uskarżać się na starość; uciekać przed starością; martwić się / bać się o starość; bać się starości* (por. *Konstanty po dawnemu wyrzekał na **starość** i zmęczenie³⁵; ciągle wypominał swą **starość**, osłabienie, znużenie i potrzebę zupełnego spokoju³⁶*). Ludzki lęk przed starością, towarzyszący człowiekowi, zanim ta się pojawi, oraz skargi zgłaszane przezeń, gdy już przyszła, w największym stopniu oddają brak jego zgody na proces starzenia się i niemożność pogodzenia się z nim (por. *A ja chcę być młoda. Młoda! Przeraza mnie **starość**, starość nie jest dla mnie [...] Nie chcę także być obecna przy swojej starości, nie chcę jej³⁷; Zgroza **starości** wyznaczała więc granicę, której nie chciał przekroczyć³⁸; Ja myślę, że to **starość**. Nie chcę być stara³⁹*). Choć więc jest starość naturalnym etapem życia człowieka, a ten obserwuje ją wokół siebie niemal od urodzenia, postrzegana jest jako element zewnętrzny w stosunku do naszego ja i z nim skonfliktowany, jako groźny przeciwnik, przed którym usiłuje się uciec lub którego próbuje się pokonać, lecz który ostatecznie zawsze zwycięża (*starość triumfuje; **starość** obejmuje bezpowrotnie nad nami władanie*). To z kolei metaforyczne wyobrażenie widzimy jeszcze silniej w takich połączeniach jak *starość tłamsi / zatruwa / niszczy; zwalczać starość; walka ze starością* (por. *Najgorsze są różne NK-5, K-8... pseudonimy agentów urody? Nazwy tajnych broni, zwalczających **starość**?⁴⁰; Pod każdym względem – kontroli genetycznej, wolności seksualnej, walki ze **starością**, cywilizacji rozrywki – Brave New World jest dla nas rajem⁴¹*). Metafora STAROŚĆ TO PRZECIWNİK z jednej strony pozwala lepiej zrozumieć abstrakcyjne pojęcie, na które przeniesione zostają

³³ S. Żeromski, *Wiatr od morza*, Warszawa 1957.

³⁴ S. Grochowiak, *Wiersze*, Warszawa 1995.

³⁵ W. Gąsiorowski, *Księżna Łowicka. Powieść historyczna z XIX wieku*, Gdańsk 2001.

³⁶ Ibidem.

³⁷ M. Nurowska, *Miłośnica*, Warszawa 2009.

³⁸ R. Przybylski, *Baśń zimowa, esej o starości*, Warszawa 2008.

³⁹ A. Górski, *Magia „Sacro Arsenale”*, Warszawa 2006.

⁴⁰ M. Gretkowska, *Namiętnik*, Warszawa 1998.

⁴¹ A. Szostkiewicz, *Koniec człowieka*, Warszawa 2003.

ludzkie cechy (starość jest podstępna, wrogo nastawiona, niebezpieczna, próbuje nas pochwycić), z drugiej zaś w największym bodaj stopniu zdaje sprawę z aksjofery, do której ono przynależy. Dosadnie daje temu wyraz fragment, w którym obrazowanie starości jako podstępnego przeciwnika jest wyjątkowo rozbudowane oraz ekspresyjne: *starość odczuła teraz jak przewleklą jawę, która podpełza do człowieka, żeby go obedrzyć z ostatniej nadziei, naznaczyć piętnem ohydy, gwałtem się z nim stowarzyszyć, włóczyć go – śmieszno, zniekształconą marę – po najparszywszych zaułkach człowieczeństwa*⁴².

O ile wymienione czasowniki to przeważnie leksemy opisowo-oceniające, o tyle przymiotniki i imiesłowy przymiotnikowe, stanowiące przydawkę rzeczownika *starość* lub orzecznik w konstrukcjach o postaci ‘starość jest jakaś’, mają przede wszystkim charakter prymarnie wartościujący. Większość dodatkowo zawiera komponent uczuciowy, nacechowana jest silną ekspresją, wskazującą na emocje towarzyszące człowiekowi w „spotkaniu” ze starością: *straszna / beznadziejna / odrażająca / niewygodna / nieubłagana / ciężka / smutna starość; starość jest zła / haniebna / ohydna / przerażająca / potworna / straszna / przykra / uciążliwa* (por. *Wkrótce do wrót naszego życia miało zapukać przeznaczenie i zabrać nas z tego czarownego ogrodu w posępną dorosłość, a później przykrą starość*⁴³; *Cicho skradł się wiek sterany, W smutną starość pchnąwszy mnie...*⁴⁴; *Pomyślał, że starość jest straszna i że nic jej nie może zbawić*⁴⁵; *Haniebna i zła jest starość, która tłamsi miłość, pozbawia duszę skrzydeł i więzi ją w materii*⁴⁶).

Ujemna ocena starości przekazywana bywa również nie wprost, za pomocą leksemów nacechowanych pozytywnie. Wówczas to relacja między nimi a rzeczownikiem *starość* staje się nośnikiem negatywnej ewaluacji. Takie połączenia jak *pociecha na starość; umilać starość czy osłodzić komuś starość* wskazują, że ostatni etap życia ludzkiego postrzegany jest jako nieprzyjemny, smutny i gorzki, użyte w nich czasowniki mają bowiem charakter czynnościowy, a rzeczownik taką czynność nazywa. Aby – jako działanie jednoznacznie

⁴² M. Kuncewiczowa, *Cudzoziemka*, Warszawa 1995.

⁴³ W. Jabłoński, *Uczeń czarnoksiężnika*, Warszawa 2003.

⁴⁴ W. Gomułicki, *Wspomnienia niebieskiego mundurka*, Warszawa 1969.

⁴⁵ S. Chwin, *Hanemann*, Warszawa 1998.

⁴⁶ R. Przybylski, *Baśń zimowa...*, op. cit.

pozytywne – mogła ona zostać wykonana, najpierw musi zaistnieć określony stan o charakterze negatywnym.

Także kolekcje, czyli szeregi wyrazowe zawierające rzeczownik *starość*, potwierdzają, że pojęcie postrzegane jest jako antywartość. Nazwa jest bowiem łączona z leksemami nacechowanymi jednoznacznie ujemnie, które na zasadzie zaraźliwego sąsiedztwa⁴⁷ przekazują jej swoją negatywną ewaluację. Najczęstsze to *śmierć*; *cierpienie*; *nędza*; *rozpacz*; *żał* oraz *rozczarowanie*. W ten sposób budowany ciąg wyrazów percypowany jest przez odbiorcę jako szereg bliskoznaczników, ponieważ – jak zauważa Anna Matuchniak-Krasuska – „odbiera autonomię poszczególnym terminom i wprowadza ukrytą implikację, zachowując formalną postać koniunkcji”⁴⁸. Ocena zawarta w nazwach zestawianych z rzeczownikiem *starość* automatycznie zostaje nań przeniesiona, a skojarzenia z nim związane stają się pochodną konotacji zawartych w pozostałych składnikach kolekcji (por. *Są ludzie, którzy spieszą się, by zostawić za sobą mijający rok i nie zajmować się nim, bo jest zużyty i niemodny jak ciuch z ubiegłego sezonu, jak cierpienie, starość, bieda, rozpacz*⁴⁹; *Poznaję twoich rodziców w ich dojrzałym wieku, znam ich troskliwość, ich spokojny humor, z jakim przyjmują to wszystko, żal, rozczarowanie, poczucie niespełnienia, starość*⁵⁰).

W przytaczanych dotychczas połączeniach wyrazowych reprezentowany jest punkt widzenia osoby starej lub starzejącej się, dostrzegamy w nich obserwację skierowaną na siebie samego, a więc autoewaluację. Ze względu na przyjęte ograniczenia materiałowe nieczęsto napotykamy punkt widzenia zewnętrznego obserwatora (który reprezentują np. takie negatywnie nacechowane rzeczowniki jak *ramol* czy *tetryk*, a także leksem *babina*, zawierający składnik politowania czy współczucia). Jednak i na podstawie tych rzadkich kontekstów można dostrzec, że *starość* nie jest stanem akceptowanym. Odmawia się jej nawet prawa do istnienia (por. *milczę gdy na ulicy młodzi biją starca za starość*⁵¹; *Ale przychodzi starość i wówczas [...] inni będą pomiatać*

⁴⁷ A. Cegięła, *Słowa i ludzie. Wprowadzenie do etyki słowa*, Warszawa 2014, s. 145.

⁴⁸ A. Matuchniak-Krasuska, *Kategorie i reguły polskiego dyskursu o aborcji*, w: *Cudze problemy. O ważności tego, co nieważne. Analiza dyskursu publicznego w Polsce*, red. M. Czyżewski, K. Dunin, A. Piotrowski, Warszawa 2010, s. 139.

⁴⁹ S. Raduńska, *Kartki z białego zeszytu*, Warszawa 2008.

⁵⁰ I. Filipiak, *Magiczne oko. Opowiadania zebrane*, Warszawa 2006.

⁵¹ S. Pastuszewski, *Traktat o rozsądku*, „Akant” 5.2009.

*tobą, popychać cię. Ciągłe musisz usprawiedliwiać się, że żyjesz, że jeszcze jesteś*⁵²).

Na tle tak rozbudowanego materiału zawierającego negatywne obrazowanie starości wyjątkowo ubogo wygląda ten świadczący o jej wartości. To zaledwie kilka połączeń wyrazowych, takich jak *mądra / piękna / szczęśliwa / satysfakcjonująca / spokojna / żywa / jędrna starość* (por. *Cenię w literaturze starość, nie dojrzałość, lecz mądrą, wyzbytą z pragnień starość, sam takiej literatury próbuję*⁵³). Znamienne, że niemal wszystkie odnoszą się do pojedynczych przypadków (nie mają charakteru uniwersalnego) lub wchodzą w skład wypowiedzi o charakterze postulatycznym (por. *Nie wątpię [...] że jeszcze liczne lata żyć będzie, pozwala mi tego mocno się spodziewać i jego żywa jędrna starość, i długi żywot jego ojca*⁵⁴; *Zdecydowanie bardziej tkwię w realnym życiu i bardziej zależy mi na tym, aby przeżyć spokojną, szczęśliwą, satysfakcjonującą starość w otoczeniu ludzi*⁵⁵). Całkiem odosobnione są natomiast fragmenty, w których osądowi poddawana jest starość *in abstracto*, a wnioski płynące z takiego oglądu stanowią sąd przypominający pochwałę. W zbiorach NKJP odnotowano dwa takie konteksty, w obu reprezentowany jest punkt widzenia osoby młodej, nieznającej jeszcze starości z autopsji (*normalnie starość też jest fajna jak patrzy się z perspektywy czasu na to, co dokonało się w swoim życiu*⁵⁶; *starość wydaje się ciekawą perspektywą. Najważniejsze to jej dożyć*⁵⁷). We fragmentach tych postrzegana jest ona jako swoiste podsumowanie życia, podmiot mówiący zakłada zaś, że wypadnie ono pozytywnie i stanie się powodem do dumy oraz zasłużonego odpoczynku.

Zdarza się i tak, że dodatnie nacechowanie połączeń wyrazowych zawierających rzeczownik *starość* zostaje unieważnione za sprawą szerszego kontekstu, opartego na zanegowanej konstrukcji składniowej lub leksemie zawierającym sem negacji w strukturze swego znaczenia (por. *Agata poczuła, że jest pusta, a piękne wspomnienia, które miały zapewnić jej szczęśliwą starość, zostały*

⁵² R. Kapuściński, *Lapidarium I-III*, Warszawa 2008.

⁵³ E. Rylski, *Po śniadaniu*, Warszawa 2009.

⁵⁴ R. Przybylski, *Baśń zimowa...*, op. cit.

⁵⁵ A. Cieślak, *Kobieta metafizyczna. Rozmowy Artura Cieślara*, Warszawa 2005.

⁵⁶ *Starosc- czy jej sie boicie???*, <http://www.forumowisko.pl/lofiversion/index.php/t792-o.html>.

⁵⁷ *Ibidem*.

zniszczone⁵⁸; Szkoda, że nie ma sposobu, żeby sobie zapewnić dobrą **starość**⁵⁹; najszczęśliwsza, bogata i zdrowa **starość** jest w gruncie rzeczy tylko **wegetacją**. *Zmrożona kapusta na polu. Żałosne ostatnie astry*⁶⁰).

W NKJP odnajdujemy również fragmenty, w których zostają wyraźnie skontrastowane dwa punkty widzenia – współczesnego człowieka oraz naszego przodka. Wówczas to pierwsze stanowisko reprezentuje starość postrzeganą jako antywartość, z tego drugiego zaś wyrastają połączenia wyrazowe nacechowane dodatnio, np. *Kiedyś **starość** [...] zapewniała ciągłość ludzkiej opowieści [...]. Jednak gdy historię uznano za wykwit ideologii, straciła rację bytu*⁶¹; *Dawniej **starość** była piękna, z siwymi włosami i czerstwą twarzą. Starość nowoczesna jest ohydna. Poznasz ją do końca*⁶². Punkt widzenia współczesnego człowieka to stanowisko osoby rozczarowanej, niezadowolonej z obecnego miejsca starości pośród innych wartości, a nawet aktywnie występującego w jej obronie (por. *Upomnieć się o **starość**, przywrócić jej należną rangę*⁶³). To również współczesny człowiek ze starością walczy, nienawidzi jej i pragnie, by ta mogła zniknąć. W czasach wcześniejszych ludzie starość szanowali, doceniali jej dostojeństwo i czerpali z bogactwa jej doświadczeń.

* * *

Przedstawiony w artykule krótki przegląd wypowiedzi, w których aktualizuje się aksjologiczny profil starości, to zaledwie wstęp do rekonstrukcji kulturowo-językowego jej obrazu. Wprawdzie nazwa pojęcia nie znalazła się na liście słów sztandarowych Walerego Pisarka⁶⁴ ani wśród wskazanych przez

⁵⁸ D. Odija, *Kronika umarłych*, Warszawa 2010.

⁵⁹ D. Banek, *Samo życie. Odcinek 298*, Warszawa 2002.

⁶⁰ R. Przybylski, *Baśń zimowa...*, op. cit.

⁶¹ M. Sieniewicz, *Rebelia*, Warszawa 2007.

⁶² T. Konwicky, *Wiatr i pył*, Warszawa 2008.

⁶³ M. Sieniewicz, *Rebelia*, op. cit.

⁶⁴ W. Pisarek, *Polskie słowa sztandarowe i ich publiczność*, Kraków 2002.

polskich respondentów⁶⁵ symboli kolektywnych u Michaela Fleischera⁶⁶, czyli nie została uznana za nośnik treści szczególnie wartościowej lub szczególnie szkodliwej o dużym znaczeniu kulturowym dla wspólnoty Polaków, jednak niewątpliwie ocena starości przez użytkowników polszczyzny jest spójna i trwała. Lokowana jest ona pośród antywartości, zwłaszcza kiedy poddawana jest osądowi przez osoby, które jej doświadczają lub ją z bliska obserwują. Składa się na to wiele przyczyn, z konieczności jednak ich szczegółowe omówienie stanie się przedmiotem osobnych badań. Na konceptualizację starości ma niewątpliwie wpływ wiele czynników czysto językowych, jak choćby jej metaforyzowanie. Jeśli uznać – posługując się terminologią Lakoffa i Johnsona⁶⁷ – że pojęcie starości zyskuje swoją strukturę za pośrednictwem metafory, to ma to niebagatelny wpływ na nasze myślenie o ostatnim etapie życia człowieka. Nie tylko więc stosowane przez użytkowników języka połączenia wyrazowe zawierające leksem *starość* stanowią odzwierciedlenie poglądów Polaków na temat tego szczególnego czasu w życiu, lecz również – co niezwykle ważne – je kształtują. Nawet bezrefleksyjnie powtórzone zdanie *dopadła mnie starość* modeluje schemat wyobrazeniowy wpływający pośrednio na doświadczanie starości. Ten zaś jest przekazywany dalej i utrwalany w języku pod postacią nowych przenośni – jeszcze silniej ją aksjologizujących.

Bibliografia

- Bartmiński Jerzy, *Definicja kognitywna jako narzędzie opisu konotacji*, w: idem, *Językowe podstawy obrazu świata*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006.
- Bartmiński Jerzy, *O profilowaniu pojęć*, w: idem, *Językowe podstawy obrazu świata*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006.
- Bartmiński Jerzy, *Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata*, w: *Językowy obraz świata*, red. idem, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1990.

⁶⁵ Co ciekawe, w analogicznych badaniach przeprowadzonych wśród niemieckich ankietowanych (celem było ustalenie listy symboli kolektywnych) na sto osiemdziesiąt trzy osoby sześć procent respondentów wskazało starość jako wartość: dziesięć osób jako ujemną, jedna jako dodatnią. Wśród grupy trzystu siedemdziesięciu dwóch przebadanych Polaków starości nie wymienił ani jeden.

⁶⁶ M. Fleischer, *Współczesna polska symbolika kolektywna (wyniki badań empirycznych)*, „Język a Kultura” 1998, t. XII: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki: teoria, metodologia, analizy empiryczne*, red. J. Anusiewicz, s. 308–335.

⁶⁷ G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory...*, op. cit., s. 35.

- Bartmiński Jerzy, Niebrzegowska Stanisława, *Profile a podmiotowa interpretacja świata*, w: *Profilowanie w języku i w tekście*, red. J. Bartmiński, R. Tokarski, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1998.
- Cegieła Anna, *Słowa i ludzie. Wprowadzenie do etyki słowa*, Warszawa 2014.
- Dubisz Stanisław (red.), *Uniwersalny słownik języka polskiego*, PWN, Warszawa 2003.
- Fleischer Michael, *Współczesna polska symbolika kolektywna (wyniki badań empirycznych)*, „Język a Kultura” 1998, t. XII: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki: teoria, metodologia, analizy empiryczne*, red. J. Anusiewicz.
- Górski Rafał L., Łaziński M., *Typologia tekstów w NKJP*, w: *Narodowy Korpus Języka Polskiego*, red. Przepiórkowski Adam, Bańko Mirosław, Górski Rafał L., Lewandowska-Tomaszczyk Barbara, PWN, Warszawa 2012.
- Kowalski Henryk, *Spokój czy smutek? Koncepcja starości w pismach Marka Tulliusza Cicerona*, „Vox Patrum” 2011, nr 31.
- Lakoff George, Johnson Mark, *Metafory w naszym życiu*, przeł. T.P. Krzeszowski, PIW, Warszawa 1988.
- Laskowska, Elżbieta, *Dyskurs parlamentarny w ujęciu komunikacyjnym*, Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej, Bydgoszcz 2004.
- Lewin Kurt, *Field Theory in Social Science: Selected Theoretical Papers*, Harper & Row, New York 1951.
- Matuchniak-Krasuska Anna, *Kategorie i reguły polskiego dyskursu o aborcji*, w: *Cudze problemy. O ważności tego, co nieważne. Analiza dyskursu publicznego w Polsce*, red. M. Czyżewski, K. Dunin, A. Piotrowski, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010.
- Pisarek Walery, *Polskie słowa sztandarowe i ich publiczność*, Kraków 2002.
- Puzynina Jadwiga, *Język wartości*, PWN, Warszawa 1990.
- Wolny Maja, *Językowy obraz starości i ludzi w polszczyźnie*, „Język a Kultura” 2003, t. 15: *Opozycja homo – animal w języku i kulturze*, red. A. Dąbrowska.
- Zajonc Robert B., *Feeling and Thinking. Preferences Need No Inferences*, „American Psychologist” 1980, no. 2.

Źródła internetowe

- Narodowy Korpus Języka Polskiego, <https://nkjp.pl/> (dostęp 18.10.2024).
- Źmigrodzki Piotr (red.), *Wielki słownik języka polskiego*, <https://wsjp.pl/> (dostęp 18.10.2024).

Źródła stanowiące podstawę analizy (w zbiorach NKJP)

- Banek Dariusz, *Samo życie. Odcinek 298*, Polsat, Warszawa 2002.
- Chwin Stefan, *Hanemann*, Świat Książki, Warszawa 1998.
- Cieślár Artur, *Kobieta metafizyczna. Rozmowy Artura Cieślára*, Jacek Santorski, Warszawa 2005.
- Filipiak Izabela, *Magiczne oko. Opowiadania zebrane*, Warszawa 2006.
- Gąsiorowski Wacław, *Księżna Łowicka. Powieść historyczna z XIX wieku*, Tower Press, Gdańsk 2001.
- Gomulicki Wiktor, *Wspomnienia niebieskiego mundurka*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1969.
- Górski Artur, *Magia „Sacro Arsenale”*, SuperNowa, Warszawa 2006.
- Gretkowska Manuela, *Namiętnik*, W.A.B. Warszawa 1998.
- Grochowiak Stanisław, *Wiersze*, Muza, Warszawa 1995.

- Grzegorzczak Jan, *Chaszcze*, Znak, Kraków 2009.
- Jabłoński Witold, *Uczeń czarnoksiężnika*, SuperNowa, Warszawa 2003.
- Kapuściński Ryszard, *Lapidarium I-III*, Agora, Warszawa 2008.
- Kroh Antoni, *Starorzeczka*, Iskry, Warszawa 2010.
- Kubiak Zygmunt, *Mitologia Greków i Rzymian*, Świat Książki, Warszawa 2008.
- Kuncewiczowa Maria, *Cudzoziemka*, Książka i Wiedza, Warszawa 1995.
- Konwicki Tadeusz, *Wiatr i pył*, Czytelnik, Warszawa 2008.
- Ławrynowicz Marek, *Korytarz*, W.A.B., Warszawa 2006.
- Matuszewski Ryszard, *Alfabet: wybór z pamięci 90-latka*, Iskry, Warszawa 2004.
- Myśliwski Wiesław, *Traktat o łuskaniu fasoli*, Znak, Kraków 2007.
- Nurowska Maria, *Miłośnica*, W.A.B., Warszawa 2009.
- Odja Daniel, *Kronika umarłych*, W.A.B., Warszawa 2010.
- Pastuszewski Stefan, *Traktat o rozsządku*, „Akant” 5.2009.
- Przybylski Ryszard, *Baśń zimowa, esej o starości*, Sic!, Warszawa 2008.
- Raduńska Sonia, *Kartki z białego zeszytu*, W.A.B., Warszawa 2008.
- Rylski Eustachy, *Po śniadaniu*, Świat Książki, Warszawa 2009.
- Sieniewicz Mariusz, *Rebelia*, W.A.B., Warszawa 2007.
- Soból Marek, *Mojry*, W.A.B., Warszawa 2005.
- Starosc- czy jej sie boicie???*, <http://www.forumowisko.pl/lofiversion/index.php/t792-o.html>.
- Szostak Wit, *Oberki na końcu świata*, PIW, Warszawa 2007.
- Szostkiewicz Adam, *Koniec człowieka*, Polityka, Warszawa 2003.
- Szpoński Janusz, *Zebrane utwory poetyckie*, Puls, Londyn 1990.
- Żeromski Stefan, *Popioły*, Czytelnik, Warszawa 1988.
- Żeromski Stefan, *Wiatr od morza*, Czytelnik, Warszawa 1957.
- Żukrowski Wojciech, *Kamienne tablice*, Muza, Warszawa 1994.

The Axiological Profile of Old Age in the Polish Language Based on Corpus Data

In this sketch, an attempt is made to reconstruct the axiological profile of old age in the Polish language. The linguistic material is sourced from the National Corpus of Polish, currently the most representative text database for Polish language users. This text serves as an introduction to the reconstruction of the linguistic picture of old age, presenting essential considerations on the evaluation of the concept. The analysis reveals that old age is primarily conceptualized through metaphors (such as OLD AGE IS A HEAVY OBJECT, OLD AGE IS AN ENEMY) and is positioned among anti-values due to lexical-semantic associations and so-called “contagious conjunctions”.

Keywords: old age, linguistic profile, value, metaphor, linguistic picture of the world

Słowa kluczowe: starość, profil językowy, wartość, metafora, językowy obraz świata

Data przesłania tekstu: 2.10.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 23.10.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 25.10.2024

THE AESTHETIC-HISTORICAL EXPERIENCE. REGARDING FRANK ANKERSMIT'S CONCEPT

ALEKSANDRA PIĘTKA

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
apietka@teatrwielni.pl
ORCID 0000-0001-5956-1476

Introduction

The human exists as a historical (or rather “historicized”) being because it belongs to a community that was formed before its birth and will continue after its death. In a certain sense, we are experiencing history all the time; one might even venture to say that our life in its essence is also a historical experience as a result of its occurrence at a particular moment in history.¹ The very phrase “historical experience” may be perceived as a paradox, because one experiences something present here and now, which I can see, hear, feel, etc., while history concerns something that was, and is therefore absent and cannot be experienced.² Perhaps this is the reason for the common tendency of historians to observe history while suspending the fact of being these historical entities, and thus to do their work in a detached manner. They treat the past like an object of scientific research—from an extremely external perspective, as a deconstructible object of analysis, separated from them, their experiences, their feelings. In this approach, the personal factor, so to speak, is regarded as something that distorts historical truth and consequently devalues

¹ Cf. Carr, David, “History and Experience”. In D. Carr, *Historical Experience: Essays on the Phenomenology of History*, New York, 2021, p. 166.

² Díaz Maldonado, Rodrigo, “Historical Experience as a Mode of Comprehension”, *The Journal of the Philosophy of History*, No. 13(1), 2019, p. 86. Philosophers of history who consider the problem of experience in relation to the writing of historical texts from outside an epistemological perspective include Martin Jay, Hayden White, Hans Grunbecht, Joan Scott, Eelca Runia and Frank Ankersmit, among others. Cf. *ibid.*

the significance of historical experience somewhat “tainted” by the historian’s personal point of view.

Realistically, this laboratory objectivity is impossible to achieve in research, whose subject is a matter as particular as the past, which cannot be directly experienced (unless one is a first-hand participant in past events or their bystander observer). However, we also indirectly experience history through our direct, subjective experience of the reality and the events taking place in our surroundings, our interactions with people and other social or institutional creations that do not have a tangible form (such as the law, the financial system, trends, social movements),³ but above all—through an interaction with the material products of our culture. Buildings, squares, streets, paintings, sculptures, books, photographs, chronicles, tapestries, costumes, etc.—any kind of cultural texts, whether they are considered works of art or not, organize the space in which we move and operate.⁴ Each of these objects has its own horizon of the past, given to us as we experience them in the present as individuals, with only our own perception, emotions, personal existential baggage, and so forth.

In this article, in order to present the role played by the perception of the individual subject in contact with the past, which can be accessed both by interacting with a historical document and with a work of art, I will examine the concept of experiencing history proposed by Frank Ankersmit. The researcher explains the idea with the use of an analysis of Francesco Guardi’s (1712–1793) capriccio *Arcade with a Lantern* and a Rococo embellishment from an etching by Jean Bérain (1640–1711), showing the parallels between the historical experience and the aesthetic one. I will look into the analysis of the first of the aforementioned works, as the author considers its formal and semantic structures identical with the characteristics that define what he understands as subjective historical experience.⁵ Following Jonathan Clark, who presents the ontological implications of Ankersmit’s theory, I will investigate the relationship between historical and aesthetic experience and the factors that shape the relationship between subject and object of experience. Lastly, using my

³ Carr, op. cit., p. 166.

⁴ Ibid., p. 157.

⁵ Ankersmit, Frank, “Subjective Historical Experience: The Past as Elegy”. In F. Ankersmit, *Sublime Historical Experience*, Stanford, 2005, p. 285.

own example, I will demonstrate how the past can be experienced by interacting with a work of art, in which the past is “sifted through” the experience of an artist who did not live in the times to which he refers. Through a brief analysis of a contemporary architectural work, I will explain how the past can be experienced in the way the author experienced it, i.e. when his or her historical experience is present in ours, the aesthetic one.

Ankersmit and Guardi

Frank Ankersmit distinguished three types of historical experience: 1. *objective historical experience*; 2. *subjective historical experience*; and 3. *sublime historical experience*. Objective historical experience is associated with reception of the past “here and now”—it relates to the means by which people in the past experienced the world, and thus concerns direct participants in historical events and eyewitnesses. On the other hand, subjective historical experience involves a situation in which “the past has already acquired its independence from the present”⁶ and, as the object of the historian’s research, results in a fusion of past and present. Prior to exploring this in greater detail, we should briefly address the category of sublime historical experience.

The sublime historical experience is one where the past somehow detaches from the present. Ankersmit associates it with the acute sense of loss experienced by the historian, resulting from the fact that the previous world has irretrievably disappeared. In such instances, the historian is able to see the workings of the vortex of “unfathomable powers” into which humankind has been thrown, and to convey this in their writings. “In such cases, the historian’s mind is somewhat the scene, on which the drama of the world is enacted”⁷. The reason for this is that through this experience the historian becomes part of what he or she is describing—the almost tragic disjunction between the present and the past—and what will become an expression of his or her own experience of the past. In the sublime historical experience, the subject appears almost as a bard who has discovered the secret truth of how the world works.

It is worth noting that the three experiences mentioned above can intertwine. For example, the memories of a former concentration camp prisoner

⁶ Ibid., p. 264.

⁷ Ibid., p. 265.

(objective historical experience) may absorb and fascinate me to such an extent that they begin to resonate in my mind (subjective historical experience), while evoking a sense of loss and disorientation—and it is my experience of the past that I can convey in, for example, an insightful academic essay on the Second World War (sublime historical experience).⁸ As we can see, the role of the individual subject, who in historical experience “merges” with what he or she experiences, is fundamental for Ankersmit. Justifiably, the author draws on the example of the *Arcade with a Lanter*’s capriccio by Guardi (see Figs. 1 and 2), a piece that is not outstanding but, as it will become clear shortly, particularly relevant, both for personal and research reasons.

Ankersmit discusses—as he calls them—the formal and semantic frictions in this painting. Among the compositional techniques used by Guardi, he mentions: 1. the contrast between the weight of the top of the painting and its bottom, emphasized by the light colonnade (it makes you want to turn the painting upside down, the author says); 2. the elongation of the left wall towards the small dome in the background and its displacement further right towards the intersection of the lines on the horizon; 3. the creation of a quasi-tunnel by the arcade and the walls, which suggests a great distance from the intersection point while seeming to bring it closer to the viewer. All of these effects constitute “improbable probability” and are caused by the juxtaposition of the presumed location in the painting of the observer viewing what is happening in the painting and the perspective from which he or she is viewing it. This play with perspective causes the intersection point, located where the ship’s mast crosses the horizon, to be at odds with how we are drawn to the left side of the image.⁹

However, Ankersmit cites a friction of a semantic nature as the most important one in Guardi’s capriccio: the clash between the sharp Mediterranean sun in the background and the dark foreground of the painting. An element fundamental to the mood evoked by the juxtaposition of the two—using film terms—shots is the stream of light on the ceiling of the arcade, on the lower left side, which will narrow as the day progresses. For Ankersmit, it is “a kind of natural sundial objectively and impassively registering the regime of day and night that is supremely indifferent to all human action and endeavor as

⁸ Cf. *ibid.*, p. 266.

⁹ Ankersmit, *op. cit.*, pp. 268–269.



Fig. 1–2. *Arcade with a Lantern*, capriccio by Francesco Guardi, circa mid-17th century

symbolized by cooking, eating, and drinking Pulcinellas below it.”¹⁰ This particular element struck Ankersmit because he recognized in it something he had once known and felt himself, but had now forgotten—a prevailing mood of boredom and stagnation. When he first saw the work, it “triggered in [him] an openness to the experience to this specific aspect of Guardi’s painting.”¹¹ Well, as a child he was ill very frequently, so he had to spend a lot of time at home, in bed, away from his friends who were playing outside. This situation made him feel excluded and gave him a strong sense of lethargy and boredom. At such moments, Ankersmit writes, when one feels eternally trapped, interaction between a person and the world is suspended, and the reality “manifest[s] its true nature.”¹²

¹⁰ Ibid., p. 276.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid., p. 286.

The compositional distortions caused by the play with perspective and the viewer's perception and the visual contrasts (weight—lightness, darkness—brightness) “seem to define the walls of a prison within which our feelings have been incarcerated.”¹³ This prison of perception gives us access to the mood of the *ancien régime*—boredom precisely, or at least to one of the moods of this historical period, as significant as our own moods for ourselves. Ankersmit argues as follows: “Our moods are the frame within which all our experiences of the world are enclosed, and so it is with historical periods.”¹⁴ And he adds:

So when a painting, such as the Guardi's capriccio, has its “resonance” (to use the most appropriate metaphor here) in a mood of our own, our own mind will find itself in agreement with the sound timbre or color of historical period, and then we are closer to it than we can ever come; [...] [T]he “mood” of a painting may strike us far more directly and with much greater intensity than anything we actually see in it.¹⁵

For constructivist or positivist historians, only a conclusion based on tangible evidence has the value of a historical source. For Ankersmit, what can bring us closer to an era than an object from the past is the mood contained in a work of art, which resembles the invisible sound of music—we hear it within us, in our ears, while we always perceive things from a distance.¹⁶ For in the subjective historical experience, a personal reaction to an image or historical artifact can reveal something that no one was aware of before, and which can redefine our relationship with the past. This is revealed only to us because we are who we are and will not resonate with anyone else. It is reminiscent of the work of an actor who uses their experience to empathize and embody the character they are playing and to complete it with their own personality. According to Ankersmit, this abrupt suspension between past and present is only possible when the subject and the object of experience are in mutual contact with each other, which is not mediated by the epistemological schema of language, historiographical tradition, or ethical and ideological

¹³ Ibid., p. 272.

¹⁴ Ibid., p. 274. Author's emphasis.

¹⁵ Ibidem. Author's emphasis.

¹⁶ Ibidem, p. 274.

prejudices that determine the content of historical experience and thus destroy its directness and immediate nature.¹⁷

Artwork: the door of perception

Ankersmit's personal experience grants him access to the past conveyed in the representation created by Guardi on the basis of his own experience of an era. In this sense, historical experience resembles aesthetic experience, especially if it occurs when the subject perceives a historical object of aesthetic value—in this case, an intentional object¹⁸ created by an artist. In Ankersmit's view, historical experience does not only resemble aesthetic experience but can even be regarded as a version of it.¹⁹ Jonathan Clark went a step further: he merges subjective historical experience with aesthetic experience and uses the phrase “aesthetic-historical experience.” In this view, a work of art (literary text, painted image, film, or sculpture) is an equivalent source of historical truth to, for instance, chronicles or letters. The work of art is like the tunnel of Guardi's capriccio created by the arcade vault and the play with perception—it guides our gaze and forces us to look through it and focus on the other

¹⁷ See Clark, Jonathan Owen, “Aesthetic Experience, Subjective Historical Experience, and the Problem of Constructivism”, p. 1, Academia.edu, https://www.academia.edu/3044494/Aesthetic_Experience_Subjective_Historical_Experience_and_the_Problem_of_Constructivism. Accessed on July 10, 2024.

¹⁸ I use the term as defined by Roman Ingarden, who identifies as an intentional object “any object that is a product and a correlate of consciousness,” “it has a two-sided structure, it is formed by an intentional structure and content.” See Sosnowski, Leszek, “przedmiot intencjonalny.” In *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena* [en. *Dictionary of Philosophical Concepts by Roman Ingarden*], M. Gołaszewska et al. (eds.), Krakow, 2001, p. 220. An intentional object is a work of art that “is born in the artist's mind; in the form of this more or less clear vision, it is an intentional object accessible only to the author. To become an intersubjectively accessible object, the artist's vision must become real (must be embodied) in some form of material object.” See Makota, Janina, “dzieło sztuki” [en. *Work of Art*]. In *ibid.*, p. 33.

¹⁹ Frank Ankersmit draws on John Dewey's theory of aesthetic experience, explicated in his book *Art as Experience* (1934): “We should note, in this connection [with Dewey's theory], that historical experience can be seen as a variant of aesthetic experience. For not only is historical experience most often effected by works of art from the past; but, more important, the submission of our perceptual apparatus to the object of experience is the defining feature of both historical and aesthetic experience”. See Ankersmit, Frank, “Representation as Representation of Experience,” *Metaphilosophy*, Vol. 31(1–2), 2000, pp. 161–162. Available at Wiley Online Library, <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/1467-9973.00134>. Accessed on July 17, 2024.

side, on what is beyond it—i.e. the reality of the past itself. Ankersmit argues that although his personal experience has enabled him to dispel, as he puts it, the “clouds of contextualization”²⁰ and to see the past “as it is or was,” it does not mean that the historical experience has been disrupted by that of his own. On the contrary: it provides the means by which such experience can be evoked, because this is the factor that makes it somewhat possible to suspend one’s own ego, to liberate oneself from the context, and to surrender entirely to the object of experience. Like aesthetic experience, subjective historical experience is “complete in itself” and in order for it to occur, a context of knowledge and theory that “kills its authenticity” is not necessary.²¹ Ankersmit states that:

great and valuable historical insights will always have their roots in historians’ “unintentional and unconscious *mémoires*”—in their experience [...]— and historians forsake the most valuable instrument at their disposal, as historians, when they refuse to make use of them. So I am recommending historians to trust, under such admittedly most unusual circumstances, themselves rather than Theory [...].²²

We are “defenseless against the scheme of thought,” but when we find ourselves in harmonious alignment with the work—i.e., when in our “mind possessing a kaleidoscopic variety of forms of which one suddenly matches one of the past itself”²³ —we disassemble its compositional, linguistic and conceptual patterns and see what is beyond them. The art with which we interact is, to refer to Viktor Shklovsky, a ploy that deautomatizes our perception.²⁴ Moreover, Shklovsky claimed that the aim of art is to “give sensation

²⁰ Simply put, it is the context of our knowledge of the world, language, thought patterns, theories, traditions, prejudices, etc., through the prism of which we look at the world and through which we filter what we see, feel and hear in order to make sense of it and to put it into concepts.

²¹ *Ibid.*, p. 278.

²² *Ibid.*, p. 283. Author’s emphasis.

²³ *Ibid.*, p. 277.

²⁴ Szklowski, Wiktor, “Sztuka jako chwyt” [en. Art as Device]. In *Teorie literatury XX wieku. Antologia* [en. Theories of 20th Century Literature: An Anthology], A. Burzyńska, M.P. Markowski (eds.), Krakow, 2006, pp. 95–111.

to things in the form of seeing rather than comprehending”²⁵ and to abandon perception determined by the “algebraic method of thinking”, under the influence of which “the thing perishes in sensation.”²⁶ Hence, it is a matter of liberation from the automatism of thinking, from the context, to which referred Ankersmit, who sees the human experience (unique, precisely because everyone is an entirely unique individual with a different existential baggage)—one might say—as a device that makes perception in historical experience uncommon and more bizarre.

In aesthetic-historical experience, an ontological reciprocity exists between the subject and the object, indicating that

the human subject, as a brain-body, is immersed in a physical world which is mind-independent, but which itself determines the conditions for the subject’s continued survival. At the same time, the nature of this physical world (what we might call the phenomenal world) is shaped by the subject’s innate cognitive and motor abilities [...].²⁷

It means that the relationship between the world and the human is based on his perception, action and knowledge, which is the result of his “interaction with the world embodied in experience.”²⁸ What is significant in this conception, is the emphasis on the sensory aspect of contact with reality, from which the processing of external stimuli into concepts and data begins. Drawing from Paul Crowther, Clark claims we also acquire a range of cognitive and sensorimotor skills that we use unconsciously. They are not related to the reasoning that is part of the act of perception, i.e., they are not inherently linguistic, but rather practical.²⁹ These pre-conscious factors that determine the relationship between the subject and the world are called phenomenological depth factors. They include:

²⁵ Ibid., p. 100.

²⁶ Ibid.

²⁷ See Clark, op. cit., p. 4. The author draws on Paul Crowther’s *Phenomenology of Visual Arts (Even the Frame)* (2009) and *Art and Embodiment: From Aesthetics to Self-Consciousness* (2001).

²⁸ Ibid., p. 7. Clark cites here Ankersmit. See Ankersmit, *Sublime Historical Experience*, chapter “(Pragmatist) Aesthetic Experience and Historical Experience,” Stanford, 2005, p. 248.

²⁹ Cf. Clark, op. cit., p. 5.

a tacit relationality (hidden orderings of the perceptual field, based on our current positioning, which organize how we are aware of some but not all of the items present to consciousness at once, combined with the move from perception to apperception³⁰); virtual aspects of perception (how our perception of an object depends, for example, on the ideational simulation of other perceptions of the same object that are not currently present in experience); practical knowledge of the affordances³¹ of objects (or the pre-conscious awareness of the properties of objects that enable potential ways to enact with them).³²

Therefore, when interacting with a historical object, it is important to consider how I perceive it, the possibilities it offers for use (affordance), the way it might be perceived (taking into account absent points of view—virtual aspects of perception), and what point of view is indicated by its structural elements (implicit relation). Its contemplation thus also becomes a (self-)reflection on the bare process of experiencing it.

Ankersmit discusses the subjective experience of history using the example of 18th and 17th century works created by artists who lived in those times and who were thus able to convey in their art the mood they themselves experienced. But what about contemporary works that address the past? Can we experience history, or the mood of an era, in pieces that do not originate from such time and the mood of which the artist did not directly experience? An affirmative answer to this question can be found in Peter Eisenman's *The Memorial to the Murdered Jews of Europe* from 2005 (see Fig. 3). What

³⁰ Apperception (from Latin *ad-* “to, toward” + *percipere* – “perceive, understand, gain”) is a process of “integrating the content of consciousness into imaginary relations [Pol. ‘związki wyobrażeńiowe’].” See Andruszkiewicz, Adam, “apercepcja.” In *Słownik filozofii*, Warszawa, 2004, p. 35. In psychology, apperception refers to “the process of comprehending a perception by integrating it with similar or related perceptions or previously acquired knowledge; also the awareness of the act or experience of perceiving, or self-consciousness in contrast to perception”. See Colman, Andrew M., “Apperception.” In *A Dictionary of Psychology*, 1st edition, New York, 2001, p. 49.

³¹ Affordance is “a term coined in 1977 by the US psychologist James Jerome Gibson (1904–79) to refer to a resource or support provided by the environment to an organism, furnishing or affording the organism with an opportunity to act in a particular way. Examples of affordances include a surface that affords physical support, an edible substance that affords an opportunity to eat, and the positioning of an outstretched hand that affords the prospect of shaking hands.” See Colman, “Affordance.” In *A Dictionary of Psychology*, op. cit., pp. 16–17.

³² Clark, op. cit., p. 5.

plays the pivotal role in this memorial, is the individual reaction of the perceiving subject, somatically involved in the reception of the work constituting the “tunnel” through which one can see—or rather feel—the truth about the reality of the past, “as it is or was.” In the following example, the way in which an object is seen is strongly related to the condition of the corporeal subjectivity of the human being, who, as Richard Shusterman says, “thinks with his body” and shapes his knowledge of the world to a great extent in active interaction with the surrounding environment, other objects, and bodies.³³ This is particularly evident in architectural works, for which the body provides the basic model for the relationships captured in their design. For instance, the body provides the point of reference for the experience of space and determines the directions and perspective from which we observe our surroundings. Furthermore, our ability to move allows us to determine distance and proximity, which in architectural design define the visual and multisensory effects associated with the sensation of space and distance.³⁴ This openness of architecture to the senses is skillfully utilized by Eisenman in the memorial described in the following paragraph.

The Memorial to the Murdered Jews of Europe is an installation of 2,711 concrete blocks spread over an area of more than 19,000 m² in the area of Berlin city center. Resembling coffins or tombstones, the rectangles are of equal width (0.95 m) and length (2.38 m) and vary in height, ranging from about 20 cm to 4.7 meters. Cobbled paths run between them, not exceeding one meter in width.³⁵ As we enter the memorial, the blocks get higher with every step we

³³ Shusterman, Richard, “Myślenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasadnienie dla somaestetyki” [en. “Thinking Through the Body, Educating for the Humanities: A Plea for Somaesthetics”], translated into Polish by S. Stankiewicz, p. 48, Florida Atlantic University, <https://www.fau.edu/artsandletters/humanitieschair/pdf/shusterman-s-45-60-polish-translation-of-thinking-through-the-body.pdf>. Accessed on July 20, 2024.

³⁴ See Shusterman, Richard, “Somaesthetics and Architecture: A Critical Option.” In *Architecture in the Age of Empire. 11th International Bauhaus-Colloquium*, K. Faschinger, K. Jormakka, N. Korrek, O. Pfeifer, G. Zimmermann (eds.), Weimar, 2009, pp. 288–290.

³⁵ See Majewska, Justyna Ewa, “Pomnik Pomordowanych Żydów Europy w Berlinie [en. *The Memorial to the Murdered Jews of Europe in Berlin*],” July 5, 2013, Histmag.org, <https://histmag.org/Pomnik-Pomordowanych-Zydow-Europy-w-Berlinie-8119>. Accessed on July 30, 2024. And Brody, Richard, “The Inadequacy of Berlin’s *Memorial to the Murdered Jews of Europe*,” July 12, 2012, *The New Yorker*, <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/>



Fig. 3. Peter Eisenman's *The Memorial to the Murdered Jews of Europe* in Berlin (2005)

take, making it seem as if we are drowning in an ashen sea of *Stelenfeld* [en. “Fields of Stelae”]. The narrow alleys and gradually rising blocks, their multitude in a large space, reminiscent of a labyrinth or a graveyard from which it is not easy to get out, evoke anxiety, a sense of danger, and growing panic—all the feelings that accompanied the victims of the Holocaust. These sensations are strengthened when one comes to visit the memorial with company (with family and/or friends), who fan out across the square and then call their names between the stelae. The echo is then carried throughout the installation; immersed in the shadow of the cold obelisks, we hear them but do not see them. When the parents are separated from their child, the panic becomes real both for them and for the child; they are in a similar situation to one of the thousands of Jewish families that Eisenman’s work commemorates.

The Memorial to the Murdered Jews of Europe explicitly demonstrates that in the act of concretizing the work, without a thorough knowledge of the history of the Second World War, anyone, even a child, can, through their own

the-inadequacy-of-berlins-memorial-to-the-murdered-jews-of-europe. Accessed on July 30, 2024.

experiences stored in their memory and body, become a subject of historical experience.

Conclusions

Although Ankersmit's conception of experiencing history implies a separation between experience and language,³⁶ it does not contradict Boris Uspenskij's cultural and semiotic approach to history, which he sees as a narrative text. In his view, it reconstructs "an imaginary system that conditions both the reception of various [historical] events and the reaction to them."³⁷ For both Ankersmit and Uspenskij, history is a process involving the past and the present, in which "present" as well as "absent" participants are involved. We, the contemporaries, are part of the same historical process as the direct participants in the events and the bystanders watching them at the time. How we perceive an event today, how it is commemorated today, as well as the act of commemorating it itself, are all elements of the historical process, and we—one might say—are bystanders post factum.

In this process, the perception of the individual subject plays a key role: it participates in the process of concretization of an artwork, transforming it into an aesthetic object.³⁸ Moreover, there are no such things as more or less objective receptions of the past—rather, they are all "contaminated" by our individual perception (we should add: so firmly rooted in our corporeality³⁹).

³⁶ A proposed solution as to how to combine experience with language in Ankersmit's conception is provided by Rodrigo Díaz Maldonado in his article "Historical Experience as Mode of Comprehension." See. Díaz Maldonado, op. cit.

³⁷ Uspieski, Boris, "Historia i semiotyka. Percepcja czasu jako problem semiotyczny" [en. "History and Semiotics. Time Perception as a Semiotic Problem"]. In B. Uspieski, *Historia i semiotyka* [en. History and Semiotics], translated into Polish by B. Żyłko, Gdańsk, 1998, p. 21

³⁸ It should be noted that an artwork is not the same thing as an aesthetic object. The latter is a result of the reception of the work and its concretization, "which is conditioned by an adoption of an aesthetic attitude oriented towards the aesthetic qualities of the work. [...] Ingarden states: "The aesthetic object constitutes the particular, value-laden face in which the work of art appears, and is at the same time the fulfillment of one of the possibilities of its full (or at least more complete) definition". See Sosnowski, "przedmiot estetyczny" [en. "Aesthetic Object"]. In *Słownik pojęć*, p. 213.

³⁹ Shusterman emphasizes what John Dewey wrote in *Art and Experience*: "biological' factors create 'sources of aesthetics,' thus shaping even our most spiritual experience of fine arts and imaginative thinking." See Shusterman, Richard, „Odnowienie somatycznej refleksji. Filozofia ciała-umysłu Johna Deweya" [en. Renewing Somatic Reflection. John Dewey's

At the same time, it is this “contamination” that liberates us—cultural studies and history researchers—from the burden of a methodological and theoretical context and deautomatizes our perception. The conclusion can be drawn that history which one experiences as an aesthetic object constitutes a historical experience. Naturally, history is not, in the Ingardenian sense, an intentional object (with the exception of being an object of a historian’s research). Whether one looks at war photographs, reads diaries, chronicles, or artistic cultural texts (such as films, plays, sculptures, or paintings), history merges with aesthetics and, as a result, evokes an aesthetic-historical experience. It seems that Ankersmit calls for experiencing history as a work of art, from an inner perspective, involving an individual experience, instead of treating it as if it were an object under a microscope in a laboratory. The experienced past not only becomes closer to us, but also transforms into the present because it is “within us.”

Bibliography

- Andruszkiewicz, Adam, *Słownik filozofii*, Warszawa: Świat Książki, 2004.
- Ankersmit, Frank, “Representation as Representation of Experience,” *Metaphilosophy*, Vol. 31(1–2), 2000, pp. 161–162. Available at: Wiley Online Library, <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/1467-9973.00134>. Accessed July 17, 2024.
- Ankersmit, Frank, *Sublime Historical Experience*, Stanford, CA: Stanford University Press, 2005.
- Carr, David, *History and Experience*. In D. Carr, *Historical Experience: Essays on the Phenomenology of History*, New York: Routledge, 2021, pp. 153–166.
- Colman, Andrew M., *A Dictionary of Psychology*, New York: Oxford University Press, 2001.
- Díaz Maldonado, Rodrigo, “Historical Experience as a Mode of Comprehension,” *The Journal of the Philosophy of History*, No. 13(1), 2019, pp. 86–106.
- Makota, Janina, “Dzieło Sztuki” [en. “An Artwork”]. In *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, ed. M. Gołaszewska, Kraków: Universitas, 2001, pp. 33–36.
- Shusterman, Richard, “Odnowienie somatycznej refleksji. Filozofia ciała-umysłu Johna Deweya” [English title: “Redeeming Somatic Reflection: John Dewey’s Philosophy of Body-Mind”]. In R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, Universitas, Kraków 2010, pp. 237–269. [English edition: R. Shusterman, *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, New York: Cambridge University Press, 2008.]
- Shusterman, Richard, “Somaesthetics and Architecture: A Critical Option.” In *Architecture in the Age of Empire. 11th International Bauhaus-Colloquium*, K. Faschinger, Philosophy of the Body-Mind]. In R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki* [en. *Body Consciousness. Investigations in Somaesthetics*], Krakow, 2010, pp. 239–240.

K. Jormakka, N. Korrek, O. Pfeifer, G. Zimmermann (eds.), Weimar: Bauhaus-Universität, 2009, pp. 285–299.

Sosnowski, Leszek, “Przedmiot estetyczny” [en. “Aesthetic Subject”] and “Przedmiot Intencjonalny” [en. “Intentional Subject”]. In *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, M. Gołaszewska et al. (ed.), Kraków: Universitas, 2001, pp. 213–214, 218–223.

Szkłowski, Wiktor, “Sztuka jako chwyt.” In *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, A. Burzyńska, M.P. Markowski (eds.), Kraków: Znak, 2006, pp. 95–111.

Uspienski, Boris, “Historia i semiotyka. Percepcja czasu jako problem semiotyczny.” In B. Uspienski, *Historia i semiotyka*, translated into Polish B. Żyłko, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1998, pp. 19–51.

Internet sources

Brody, Richard, “The Inadequacy of Berlin’s Memorial to the Murdered Jews of Europe,” July 12, 2012, *The New Yorker*, <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-inadequacy-of-berlins-memorial-to-the-murdered-jews-of-europe>. Accessed July 30, 2024.

Clark, Jonathan Owen, “Aesthetic Experience, Subjective Historical Experience, and the Problem of Constructivism,” Academia.edu, https://www.academia.edu/3044494/Aesthetic_Experience_Subjective_Historical_Experience_and_the_Problem_of_Constructivism. Accessed July 10, 2024.

Majewska, Justyna Ewa, *Pomnik Pomordowanych Żydów Europy w Berlinie*, July 5, 2013, Histmag.org, <https://histmag.org/Pomnik-Pomordowanych-Zydow-Europy-w-Berlinie-8119>. Accessed July 30, 2024.

Shusterman, Richard, “Myślenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasadnienie dla somaestetyki,” transl. S. Stankiewicz, Florida Atlantic University, <https://www.fau.edu/artsandletters/humanitieschair/pdf/shusterman-s-45-60-polish-translation-of-thinking-through-the-body.pdf>. Accessed July 20, 2024.

Sources of illustrations

Fig. 1–2. Guardi Francesco, *Arcade with a Lantern*, Amazon.com, <https://www.amazon.com/Sublime-Historical-Experience-Cultural-Present/dp/0804749361>. Accessed July 10, 2024.

Fig. 3. *The Memorial to the Murdered Jews of Europe*, Stiftung-denkmal.de, <https://www.stiftung-denkmal.de/en/memorials/memorial-to-the-murdered-jews-of-europe/>. Accessed July 20, 2024.

The Aesthetic-Historical Experience. Regarding Frank Ankersmit’s Concept

This paper discusses Frank Ankersmit’s concept of historical experience and the pivotal role of historical subject’s individual perception in experiencing the past. The author delves into Ankersmit’s analysis of Francesco Guardi’s 18th-century capriccio *Arcade with a Lantern*,

an artwork whose structure, according to the historian, is identical with defining features of what he calls a subjective historical experience. Following the analogy of subjective historical experience and aesthetic experience and Jonathan Clark's ontological implications of Ankersmit's theory, the author explores the relationship between the subject and object of the experience. Finally, using the example of contemporary architectural work, it is demonstrated how interaction with an artwork enables us access to the past, even though its creator did not live in the times he refers to.

Keywords: aesthetic-historical experience; Frank Ankersmit; subjective historical experience; history; perception

Słowa kluczowe: doświadczenie estetyczno-historyczne; Frank Ankersmit; subiektywne doświadczenie historyczne; historia; percepcja

Data przesłania tekstu: 14.08.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 10.09.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 15.09.2024

FILM ADAPTATIONS OF CONTEMPORARY POLISH LITERATURE. AN ATTEMPT TO CHARACTERIZE THE PHENOMENON

ROBERT BIRKHOLC

Uniwersytet Warszawski
University of Warsaw
rbirkholc@uw.edu.pl
ORCID 0000-0002-5192-4997

The discussion about cinematic adaptation of literature, which in Poland is often associated with outdated trends and methodologies that primarily originate in linguistics and literary studies, is hardly a matter of consideration in the field of contemporary film studies in Poland. The decline in interest in adaptation can be attributed not only to changes in the media landscape, in which literature has gained powerful competitors in the form of digital media, but also to institutional factors – the autonomy of film studies and its emancipation from the power of Polish literary studies at universities certainly did not contribute to literary and film filiation research in the past decades. Perhaps these factors are the reason behind one of the most remarkable phenomena in Polish cinematography in recent years – a strong reinforcement of the relationship between contemporary literature and film – which has not attracted much interest in the academic field so far.¹ Meanwhile, this cross-media symbiosis is complex and multifaceted in nature – filmmakers quite often resort to recent Polish literature, while writers actively participate in filmmaking at the preproduction (script writing) and production stages (*cameo* in films), as well as taking part in the promotion of the adaptations of their works. This phenomenon is not only quantitative, but also qualitative: one

¹ In 2013, the publication *Literatura i kino po 1989 roku* [en. Literature and Cinema after 1989] was published. The authors point out that in the 1990s and 2000s, writers such as Marcin Świetlicki, Jerzy Pilch and Wojciech Kuczok had strong connections with the cinema. See. *Literatura i kino po 1989 roku*, ed. by P. Marecki, A. Pilarska and K. Pluto, Krakow 2013. However, the phenomenon described in this article has gained momentum after the publication of the said monograph.

can even speak of an interesting trend of adapting works of artistic ambition, with complex narratives, stylistically “opaque” and, it would seem, quite challenging to present on screen. Authors, whose works are eagerly screened, include the leading Polish writers of the middle and young generation, honored with the most prestigious literary awards in the country, such as Dorota Masłowska (b. 1983), Olga Tokarczuk (b. 1962), Szczepan Twardoch (b. 1979) and Jakub Żulczyk (b. 1983).² Adaptations of their works employ resources characteristic of arthouse cinema, although they often breach the boundary between art and popular film.³

If we were to look for a work that initiates a new phenomenon, then without a doubt one should point to Xawery Żuławski’s *Wojna polsko-ruska* [en. Snow White and Russian Red] (2009), a movie based on Dorota Masłowska’s famous 2002 debut presenting the story of a drug-abusing young man nicknamed Silny [en. Strong]. The novel, maintained in the form of a chaotic internal monologue, in which “plot twists are linguistic twists”,⁴ was unexpectedly perceived by Żuławski as having great cinematic potential. At the same time, the director did not follow the well-trodden path of Polish cinema and did not attempt to make the story credible, but, with the use of near-surreal poetics, exposed its grotesqueness even more. The artistic courage, unconventional form, contemporary themes, textual and paratextual accentuation of the film’s connection with the novel, make the *Snow White and Russian Red* a precursor to a number of adaptations made in the following years.

The trend of the recent literature being adapted, which has been gaining momentum for more than a decade now, not only demands a scientific description, but also raises the question of what modern *adaptation studies*

² Although Żulczyk has not received as much critical acclaim as the other writers mentioned above, his work has also received numerous awards.

³ In this article, I omit adaptations of contemporary works that are characterized by a conventional form and primarily draw plot ideas from literature, such as *Uwikłanie* [en. Entanglement] (2010) by Jacek Bromski (based on the 2007 novel by Zygmunt Miłoszewski), *Ziarno prawdy* [en. Grain of Truth] (2015) by Borys Lankosz (based on the 2011 novel by Miłoszewski), or *Chyłka* (2018-2022) by Łukasz Palkowski and Marek Wróbel (based on the 2015-2022 series of novels by Remigiusz Mróz).

⁴ M. Stroiński, *Wojna polsko-ruska z flagą i bez flagi* [en. Snow White and Russian Red With and Without the Flag], [in:] *Od Mickiewicza do Masłowskiej. Adaptacje filmowe literatury polskiej* [en. From Mickiewicz to Masłowska. Film Adaptations of Polish Literature], ed. by T. Lubelski. Krakow 2014, p. 412.

should look like. The field of adaptation studies, which is not widely known in Poland but develops rapidly in the UK, USA or Australia, may provide inspiration in this context. Firstly, more contemporary publications on the subject (e.g. Simone Murray's monograph) draw attention to the need to take into account contextual factors such as the position of the writer in the market, the cooperation of writers with the film industry, or promotional strategies. Secondly, it is emphasized that in an era of media convergence, research should move beyond the analysis of unidirectional literature and film relationships to a characterization of the entire media configuration. While both postulates seem to be rather tenable, the anti-formalist stance of those adaptation studies representatives who radically reject textual analysis and *medium specificity* research,⁵ is highly questionable. The most recent Polish films, which face the stylistically "non-transparent" literary works, are the best testimony to the fact that adaptations are not only products of a specific industry (as characterized by Murray⁶), but also works in search of artistic forms that manage to express complex social content in the best possible way. It seems that comparative research should also include inquiries into how such content is communicated through literary discourse and how it is expressed through cinematic discourse, which may reinforce, complement or reorient the meaning of the original.

The aim of this article is a general characterization of the phenomenon of contemporary Polish prose adaptation, taking into account 4 aspects of this phenomenon:

1. the collaboration between writers and the film industry (the level of extratextual literary and cinematic contacts);
2. meta references to the literary medium in film, which are a feature of contemporary adaptations;
3. the multi-directionality of cross-media references and inspirations in novels and their adaptations;
4. the dialogue that emerges between literary works and adaptations in the transformation of literary discourse into that of the cinema;

⁵ Por. S. Murray, *The Adaptation Industry. The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*, New York 2012, p. 32.

⁶ *Ibidem*.

With regard to the aspect of extratextual literary and film contacts, the collaboration between writers and filmmakers, although it has a long and momentous tradition in Poland,⁷ is now clearly modeled by the new media configuration. The observations made by Murray, who believes that nowadays the model of the literary writer has given way to that of the “cross-platform author”,⁸ gain an excellent illustration on Polish soil as well, in the work of writers such as Dorota Masłowska or Jakub Żulczyk. The relationship of both creators to audiovisual culture is multidirectional. Żulczyk, who admits that he has always wanted to “write for the screen”,⁹ quite often refers to film in his novels, writes film reviews, and also creates screenplays, both based on his own texts (*Ślepnąc od świateł* [en. *Blinded by the Lights*], a 2014 novel, a 2018 TV series), and original screenplays (*Belfer* [en. *The Teacher*], 2016-2023; *Warszawianka* [en. *Still Here*], 2023). Although Masłowska is not a screenwriter, she co-creates music videos and willingly participates in various film projects.¹⁰

A factor particularly conducive to the development of complex literary and film affiliations and the inclusion of writers in the film industry is the growth of media platforms such as Netflix, which invest in local productions and leave room in their portfolio for ambitious works. Writers, who are not afraid of experimentation, are finding their way well into the new media space and are increasingly working on series and mini-series – HBO produced *Blinded by the Lights* and *Still Here* (the latter series eventually bought out by Sky Showtime), Canal+ *Pisarze. Serial na krótko* [en. *Writers. A Short Series*]

⁷ In virtually every period of film history, selected Polish writers (Anatol Stern, Jerzy Andrzejewski, Marek Hłasko, Jerzy Pilch or Wojciech Kuczok) wrote screenplays and occasionally wrote film criticism as well. During the times of the People’s Republic of Poland, acclaimed writers also often acted as literary directors in film studios.

⁸ S. Murray, *The Adaptation Industry...*, op. cit., p. 32.

⁹ See an interview by Marcin Radomski with Jakub Żulczyk, available on the channel KINORozmowa. Marcin Radomski on YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=NO-Si1HhERws&t=313s> [accessed on 13.07.2024] I owe some information about Żulczyk’s media activity to Ms. Monika Sikorska, who is writing her doctoral dissertation on the author’s work and his self-promotional strategies.

¹⁰ For example, the writer created a mocking commentary on Marek Piestrak’s horror film *Wilczyca* [en. *She-Wolf*] (1983), which was added to the film, distributed in this form in selected arthouse cinemas in Poland.

(2019-2021; based on scripts by more than a dozen of Polish writers)¹¹ and *Król* [en. *The King*] (2020; a 2016 novel by Szczepan Twardoch), while Netflix produced *Informacja zwrotna* [en. *Feedback*] (2023; a 2021 novel by Jakub Żulczyk). Additionally, the works of contemporary writers are adapted into cinema films, which, even if they receive mixed reactions, are sometimes widely discussed, as in the case of *Snow White and Russian Red*, or *Pokot* [en. *Spoor*] (2017; *Drive Your Plow Over the Bones of the Dead* novel by Olga Tokarczuk from 2009).

Significantly, the literary provenance of adaptations is often highlighted, not only within paratextual promotional strategies,¹² but also within the film text itself. In other words, one of the characteristics of the phenomenon under discussion is that filmmakers evoke the literary medium's inherent context for the story in various ways. The most obvious example is the physical appearance of the authors of adapted works on screen, or allusive references to them.¹³ As Murray notes, although post-structuralism has long “put the author to death”, the writer still remains an extremely powerful brand in the contemporary publishing and media market, which is facilitated by the mechanisms of the capitalist system.¹⁴ Authors promote not only films but also themselves, both in the various paratexts accompanying adaptations and in the film works. While traditionally “guest” appearances by authors – e.g. Jarosław Iwaszkiewicz in *Panny z Wilka* [en. *The Maids of Wilko*] (1979), or Tadeusz Konwicki in Andrzej Wajda's *Kronika wypadków miłosnych* [en. *Chronicle of Amorous Accidents*] (1985) – were primarily an homage to the literary masters or a gesture of the writers' approval of the film adaptation, it seems that nowadays they constitute to a far greater extent an element of the transmedia strategy

¹¹ Each episode was scripted by a different writer or publicist, including Krzysztof Varga, Jakub Żulczyk, Dorota Masłowska, Manuela Gretkowska, Sylwia Chutnik, Michał Witkowski, Ignacy Karpowicz, Łukasz Orbitowski, Ziemowit Szczerek and Małgorzata Rejmer.

¹² One example is a program produced by Canal+ entitled *Król. Prolog* [en. *King. Prologue*], featuring a conversation between the novel's author (Szczepan Twardoch), the series' director (Jan P. Matuszyński) and the actor playing the lead role (Michał Żurawski).

¹³ For example, the main character in the TV series “*Blinded by the Lights*” is called Kuba, just like the author of the novel Jakub Żulczyk, although in the literary original his name was Jacek.

¹⁴ S. Murray, *The Adaptation Industry...*, op. cit., p. 34. See also D. Antonik, *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego* [en. *Author As a Brand. Literature in the Audiovisual Culture of the Information Society*], Krakow 2014.

of the writers, who build their image across numerous platforms and have a group of fans who follow them regardless of the medium in which they create.¹⁵

From the point of view of “cultural economy” as practiced by Murray, the appearance of writers in films could be considered a fact from the same level as the self-promotional participation of writers in television programs, podcasts, etc. However, such a generalizing approach fails to recognize the multiplicity of functions that *cameos* can serve. Jakub Żulczyk’s appearance in the role of one of the participants of an Alcoholics Anonymous meeting in *Still Here* constitutes an element of a code of understanding with the fans of the author’s works, who has repeatedly – including in the popular podcast *Co ćpać po odwyku* [en. What to Get High On After Rehab] – admitted to struggling with addiction. Żulczyk’s presence in the series may serve to build a strategy of witnessing, the aim of which is to lend credibility to the story of the protagonist (a forty-year-old man falling into alcoholism and destroying his professional and personal life) through a mythically biographical reference to the experiences of the script’s author. However, this figure may simultaneously impinge on the reading of the entire story by suggesting a plot alternative – while the protagonist of *Still Here* leaves the AA therapy group and sinks into destruction, Żulczyk himself has repeatedly admitted in podcasts and interviews that, thanks to therapy, he has not succumbed to his addiction. In contrast, the appearance of the writer Joanna Bator in *Ciemno, prawie noc* [en. Darkness, Almost Night] (2019; a novel from 2012) is devoid of biographical references, but may instead be read as an expression of the author’s identification with one of the characters, who is a feminist transformation of the figure of a witch. Suitably disguised and difficult to recognize, Bator plays Kocińska, one of the so-called “cat ladies”, mysterious, seemingly crazy women who ultimately turn out to be the only

¹⁵ According to Murray, contemporary audiences cannot be classified as book lovers or cinephiles, as they tend to be rather passionate about certain sub-genres distinguished by the type of content (sometimes identified with a particular author’s work) appearing in different media forms. This is one of the factors driving writers to create across multiple media. S. Murray, *The Adaptation Industry...*, op. cit. p. 43.

positive characters in a grotesque world on the borderline of a dark fairy tale, crime story and horror film.¹⁶

Although *cameos* may only be considered as part of the self-creative project of transmedia-oriented writers,¹⁷ this procedure also has great potential of meaning within individual textual structures. Considerably more complicated example in comparison of *Still Here* and *Darkness, Almost Night to Snow White and Russian Red*, in which Dorota Masłowska has impersonated herself to some extent. The novel already employs the figure of the authorial metalepsis – during his arrest at the police station, Silny meets a certain Dorota Masłowska, a woman who has a surprisingly extensive knowledge of him. Żuławski reinforces the self-reflexive dimension of the text not only by visualizing the metalepsis in question (Frame 1), but also by building a higher diegetic layer over the action of the entire film, depicting the process of creating a story. The writer already appears in the prologue and begins to deliver the text said in the novel by Silny. Masłowska later appears several more times in the adaptation – we see her at home or at school writing a story about Silny, which is then visualized on screen. It can be assumed, of course, that the film fragments referring to the circumstances of the creation of *Snow White and Russian Red* were created with the intention of discounting the popularity of the original and exploiting the legend that accompanied it (the writer was supposedly working on her brilliant debut during her preparations for high school graduation exams, which is also featured in the film). However, this procedure is an interesting extension of the novel's self-reflexive devices. From the very beginning of the film adaptation, Silny speaks in sentences said

¹⁶ Less meaningful is the cameo by Szczepan Twardoch, who – perhaps drawing a self-reflexive parallel between literature and the market of consumption – appeared as a waiter in two scenes of *The King*. The main character – Warsaw gangster Jakub Szapiro – gives a tip to a man with the words “Thank you, Mr. Szczepan”. The writers responsible for the scripts of particular episodes also appear in the first season of TV series *Writers. A Short Series*. The phenomenon of *cameo appearances* of writers in Polish films – not only in recent cinema – was pointed out by Paweł Dunin-Wąsowicz: P. Dunin-Wąsowicz, *Pisarz polski w filmie i serialu* [en. *Polish Writer in Film and TV Series*], <https://zaiks.org.pl/artykuly/2021/pazdziernik/pisarz-polski-w-filmie-i-serialu> [accessed on 6.08.2024].

¹⁷ This procedure is discussed by Dominik Antonik in this context. See D. Antonik, *Sława literacka albo nowe reguły sztuki. Studia z socjologii i ekonomii literatury* [en. *Literary Fame or the Rules of Art. Studies in the Sociology and Economy of Literature*], Krakow 2024, pp. 123-129.

to him by Masłowska, which emphasizes the protagonist's lack of agency and puppet-like character. The protagonist's ontic status seems to metaphorically reflect the condition of the postmodern subject – controlled by the “voices” of Others, deprived of autonomy and free will. The appearance of the protagonist's creator on the screen significantly strengthens the film's semantic potential, which does not have to be understood solely as a story about the personality disintegration of a drug-abusing “dresiarz”.

The second way of evoking the literary medium in adaptations involves making use of characters of fictional writers (who usually have their prototypes already in literary texts). This kind of theme building is sometimes limited to just showing the literary milieu on screen, which incidentally, is portrayed ambiguously at times.¹⁸ Sometimes, however, the filmmakers encourage a kind of meta-reflection on the relationship between literature and film. A good example is Wojciech Smarzowski's *Pod Mocnym Aniołem* [en. *The Mighty Angel*] (2014), an adaptation of Jerzy Pilch's 2000 work about the struggling alcoholic writer, Jerzy, who returns to his addiction after each stay in rehab. The elaborate phrases of the novel's first-person narrative are confronted in the adaptation with a brutal visual naturalism. While Pilch presents the story of a writer, who tries to mask his alcoholism with sophisticated linguistic figures, Smarzowski constantly undermines the words spoken by the protagonist and focuses on the purely bodily experience of the alcoholic disease, which cannot be structured through language. In the adaptation, characterized by, among other things, subjectivized, incoherent editing, a clear tension is created between Pilch's literary mannerism and Smarzowski's cinematic style, which represents a sense of chaos. The filmmaker seems to encourage viewers to ask what experiences the novel's narrator (and perhaps the author himself, too?) who depicts alcoholism through erudite and sophisticated multiple-complex sentences, was trying to mask.

One can risk the claim that in many contemporary adaptations the literary form retains its different status (in relation to the film conventions defined by

¹⁸ This is the case, for example, in *Still Here*, produced on the basis of a script by Jakub Żulczyk. On the one hand, the main character – a forty-year-old writer who has not created anything since his debut and is mainly involved in partying – is shown critically. On the other hand, however, it seems that Żulczyk, for all his criticism of the protagonist's passivity, tries to romanticize him a little and shows the writer as a special person, wanting more from life, not agreeing to live through the daily grind.



Fig. 1. Silny meets his creator. Dorota Maślowska in the “Snow White and Russian Red” film

tradition and usage), and functions as an heterogeneous element, inclusively incorporated into the audiovisual matter. The protagonists of *Snow White and Russian Red*, *The Mighty Angel*, *Sąsiedzi* [en. Neighborhooders] (2014; Adrian Markowski’s 2007 short stories), *Między nami dobrze jest* [en. No Matter How Hard We Tried] (2014; Maślowska’s 2008 drama), or *Inni ludzie* [en. Other People] (2021; Maślowska’s 2018 novel) do not use colloquial language, but a distinctly “literary”,¹⁹ unnatural, stylized form. It doesn’t result from the lack of creativity on the part of the filmmakers, who failed to sense the “nature” of the target medium and failed to adapt literature to the film form,²⁰ but rather from a belief – inherent in the age of convergence – that there is no such thing as “purity” of a medium, and artistic works can combine heterogeneous components. While evoking literary contexts in adaptations may be considered merely one of the marketing strategies, the examples of *The Mighty Angel* or *Snow White and Russian Red* show that thanks to such a procedure, literature and film can enter into new meaning-creating relations

¹⁹ When I speak of literary language, I do not, of course, mean a normative, supra-regional variety of Polish, but a clearly characterized language that does not mimetically imitate colloquial language, but refers to the literary idiolects used in the originals.

²⁰ This intermediacy of the adaptation was not to everyone’s taste. For example, a critic of Filmweb accused *Snow White and Russian Red* of an excess of “boring and lengthy dialogues”. See Ł. Muszyński, *Barwy dresu* [en. *The Colors of the Tracksuit*], Filmweb, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Wojna+polsko+ruska-8046> [accessed on 7.07.2024].

with each other. Freed from the obligation of being faithful to the “essence” of cinema²¹ contemporary adaptations absorb overtly literary elements, but at the same time modify and recontextualize them, encouraging the viewer to confront both media.

Intermediality, which “occurs when aesthetic conventions and/or visual and auditory properties of some other medium are attempted to be carried out within a given medium”²² is one of the most important features of literary and film filiation in contemporary cinema. Its manifestation is not only the evocation of literary conventions in film, but that of film conventions in literature as well. This is well demonstrated, for example, in Żulczyk’s *Blinded by the Lights*, a novel about a young man from Olsztyn who, seeing little prospect for himself in the capital, becomes a thriving drug dealer. Describing Warsaw as a city of lost illusions, tempting with unfulfillable promises, the author refers to the iconography of neo-noir films, e.g. he alludes to Martin Scorsese’s *Taxi Driver* (1976). Certain film “dispositions” were thus already contained in the novel, which the creators of the adaptation were able to put into specific terms in various ways. The director of the series, Krzysztof Skonieczny, reinforces the cinematic clues, including through the visualization of the title metaphor by means of artificial, bright lighting, characteristic of the neo-noir style. The novel and the TV series do not have an antagonistic relationship, but complement each other perfectly in the creation of the mythical Warsaw, with both media modeling the image of the city somewhat differently.²³ Notably for the era of transmediality,²⁴ the literary and cinematic creation also affects

²¹ Contrary to popular opinion, Kamilla Elliott argues that discourses on adaptation have tended to promote loyalty not to the literary text, but – to the target medium (arbitrarily defined by “essentialists”). K. Elliott, *Theorizing Adaptation*, Oxford 2020, p. 99.

²² Ch. Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze [en. Introduction to the Science of Theatre]*, transl. W. Dudzik and M. Leyko, PWN Scientific Publishers, Warsaw 2002, p. 204. Quoted after: K. Chmielecki, *Estetyka intermedialności [en. Intermediality Aesthetics]*, Cracow 2008, p. 46. The author gives many different meanings of the notion of intermediality.

²³ For example, there are references in the series to the poetics of the music video, which, by increasing the immersive nature of the message, accentuate the hyper-sensual nature of the urban experience.

²⁴ A characteristic feature of “*transmedia storytelling*” is the simultaneous creation of fictional worlds on different media platforms. Cf. H. Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, transl. by M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warsaw 2008. The best Polish example of this type of practice may be the storyworld of *The Witcher*, which had its

the real space – walks were arranged in the capital through the locations appearing in Żulczyk's work and in its adaptation.²⁵

The influence of film conventions on literary works is nothing new, but the intermediality of literature and film is not limited to bilateral inspirations, but extends to a range of other media. A very interesting example is *Other People*, a novel that refers to the musical form on multiple levels. The cover of the hardback publication of Masłowska's work resembles a record cover, and the narrative is modeled on the text of a hip-hop song (through the choice of lexis, type of rhymes, syntax, evoked images of reality, and intertextual quotations), which remains in close connection with the theme of the novel, depicting the fate of an unemployed thirty-year-old who dreams of making his rap debut. In Terpińska's adaptation, intermedia references can be substantiated through the nature of the film medium. While in the case of Masłowska's work one can speak at most about the "musicality" of the work (which among other things is carried out at the level of sound instrumentation and prosody²⁶), the multimodal film medium operates with the *sensu stricto* music – the text rapped by the actors is accompanied by the sound of beats. Furthermore, the film medium allows to extend the play with genres with references to the music video form. Remarkably, however, in this particular case as well, one cannot speak of a unidirectional transformation of a verbal text into an audiovisual one. For the music video – as a paratextual form – had already accompanied the novel. Even prior to the production of the adaptation, Aleksandra Terpińska directed a music video promoting the literary work, on which Masłowska herself rapped excerpts from the work. The author, by

origins in literature (in Andrzej Sapkowski's short stories and novels), but has been expanded in computer games, comic books, film adaptations, cosplay, etc. The example of *Blinded by the Lights* proves, however, that we can also deal with a kind of transmediality in relation to texts that do not form elaborate "franchises".

²⁵ The guides were both Jakub Żulczyk and the actor playing the lead role, Kamil Nożyński. See <https://waw4free.pl/wydarzenie-114286-jakub-zulczyk-powarszawsku-czyli-spacer-sladami-warszawskich-ksiazek>; <https://warszawa.eska.pl/spacer-sladami-bohaterow-slepnac-od-swiateł-w-warszawie-odtworca-głownej-rol-i-oprowadzi-po-zakamarkach-stolicy-znanych-z-serialu-aa-aeJn-6E7n-9hf9.html>.

²⁶ Cf. Andrzej Hejmej's identifications of the different types of musicality of a literary work: A. Hejmej, *Muzyczność – muzyczność dzieła literackiego* [en. *Musicality – Musicality of a Literary Work*] [in:] idem, *Muzyczność dzieła literackiego* [en. *Musicality of a Literary Work*], Toruń 2012, p. 61.

the way, has previously appeared in music videos that accompanied her debut album *Spoleczeństwo jest niemiłe* [en. Society is Unpleasant] (2014; released under the pseudonym Mister D.), which combines rap, punk and dance music. In addition, a play based on the novel premiered at TR Warszawa in 2019, featuring quasi-music videos of Masłowska's text created especially for the show.²⁷ Thus, when talking about the adaptation of literature today, it is necessary to keep in mind "the dispersion of literary content across all media platforms and in different spheres of culture".²⁸ Contradictory to film scholars who analyze adaptation as a "linear" process of transformation of an older medium (literature) into a newer one (film), Murray rightly notes that the relationship between media is considerably more complicated, as they *de facto* exist "contemporaneously, rearranging themselves into new patterns of usage and mutual dependence".²⁹

The aforementioned example illustrates that the latest adaptations of Polish contemporary literature are strongly marked by a hybrid character of both the media and the genre, manifested in the area of production and promotion, as well as in the sphere of the poetics of the texts. However, while this situation makes traditional studies of "intersemiotic translation", focusing on the transfer of a message from medium A to medium B, reductive, it does not invalidate the reflection on the specific features of literature and film at all. For between a literary work and its adaptation, a dialogical relationship is created, which is shaped to a large extent precisely by the characteristics of both media. For example, the literary discourse in the novels of Masłowska or Tokarczuk is quite often oriented towards criticism of the language itself, which, for obvious reasons, cannot assume a dominant role in films. It seems

²⁷ In turn, the paratexts of the *Blinded by the Lights* series were music videos by Krzysztof Skonieczny, available on YouTube, featuring the fictional character of the rapper Piorun, played in the adaptation by the director himself. Some of the clips were created for the series, but one of them – PIORUN feat. DARIO #hot16challenge2 – was made two years after the premiere of the adaptation. In the context of the transmedia issue, it is worth mentioning that Skonieczny himself did the voiceover for the *Blinded by the Lights* audiobook.

²⁸ D. Antonik, *Autor jako marka...*, op. cit., p. 88.

²⁹ S. Murray, *Adaptation Industry...*, op. cit., p. 14. One of the earliest representatives of adaptation studies advocating for a departure from unilateral literature and film relations to the study of a complex web of intertextual connections was Robert Stam. See, among others, R. Stam, *Beyond Fidelity: the Dialogics of Adaptation*, [in] *Film Adaptation*, ed. by J. Naremore, New Brunswick 2000, pp. 53-76.

that one of the most important tasks facing contemporary literary and film comparatistics is to characterize how film discourse transforms, complements, reduces or expands the meanings of literary works, placing the stories in a different media environment.

An example of an interesting remodeling of criticism originally expressed through literary discourse is the *Snow White and Russian Red*. In the novel, Silny's idiolect, rich in anacolutha, *ad absurdum* slogans and clichés, can be read as a representation of degraded, meaningless language, which does not provide the postmodern subject with the possibility of expression.³⁰ Żuławski does not negate the diagnosis of culture expressed by Masłowska, but rather makes the medium of the “pop culture trash” not necessarily the verbal language, but the “language” of audiovisual media. It is no coincidence that the film begins with shots that imitate the phenomenon of zapping, characteristic of the neo-television era – we watch short fragments of randomly juxtaposed television programs.³¹ This frame (cf. Frame 2) seems to suggest that it is the chaotic, hypersensual, consumerist, ahierarchical logic of the media that governs the depicted world and determines the way in which the characters experience reality. The novel's ironic accumulation of linguistic clichés is replaced by a proliferation of audiovisual clichés (including quotations from *The Exorcist* or *The Matrix*). The film discourse evokes different archi- and intertexts compared to the literary discourse and takes the critique of post-modern culture into different areas than the novel. At the same time, both works do not fall into a moralistic tone and expose their own entanglement with the dominant type of culture.

³⁰ Cf. P. Ryś, *Podmiot „rozbity” w polskiej prozie współczesnej. Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną Doroty Masłowskiej i Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej Michała Witkowskiego* [en. The “Broken” Subject in Polish Contemporary Prose. The Snow White and Russian Red Under the White and Red Flag by Dorota Masłowska and Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej by Michał Witkowski], [in:] *Pęknięcia, granice, przemiany: tożsamościowe transgresje w literaturze XX i XXI wieku* [en. Cracks, Borders, Transformations: Identity Transgressions in XX and XXI Century Literature], ed. by J. Wróbel, Krakow 2013

³¹ Dorota Dąbrowska also draws attention to this motif: D. Dąbrowska, *Przez zdradę ku wierności* [en. Through Betrayal to Fidelity]. “Snow White and Russian Red” by Xawery Żuławski in relation to the novel by Dorota Masłowska, [in:] *Rejony twórczej zmiany. Tekst. Adaptacja. Medialna re-kreacja* [en. Regions of Creative Change. Text. Adaptation. Medial Re-creation], ed. by B. Pawłowska-Jądrzyk and K. Gołos-Dąbrowska, Warsaw 2019, UKSW Publishing House, p. 240.



Fig. 2. The image of a TV, giving a Fig. to the whole story in the “Snow White and Russian Red”

This juxtaposition of literary and cinematic discourses is also encouraged by the *Spoor*. Given Olga Tokarczuk’s work, the *Drive Your Plow Over the Bones of the Dead* novel, which forms the basis of the film’s screenplay, has a fairly linear plot – it tells the story of an elderly woman, Janina Duszejko, an animal lover who takes cruel revenge on hunters. In this instance, literature becomes a medium for post-humanist discourse, and the object of criticism is to a large extent the language, which perpetuates an anthropocentric view of the world. As the first-person narrator of the novel, Duszejko opposes the exclusion of animals and tries to develop a more inclusive way of talking about non-humans. In the adaptation, Agnieszka Holland extends this criticism to iconographic medium, drawing attention to the fact that animals are also reified in Polish culture in the visual sphere. The director amplifies the novel’s motif of taking photographs of a hunting end ritual (Frame 3), begins successive sequences with drawings from a hunting calendar and emphasizes the ways in which animals are objectified in official culture, in which they are reduced to the role of figurines, symbols, emblems. Through the use of film discourse as a medium for post-humanist ideas, Holland draws attention to the presence of not only verbal but also visual discursive practices that serve to exclude animals.

The phenomenon of transferring the latest Polish prose to the screen indicates that the issue of film adaptation, neglected by domestic scholars, urgently needs to be updated. Following the footsteps of radical representatives of the contextual approach in *adaptation studies*, such as Murray, one should



Fig. 3. A shot of the hunting end ritual in the film “Spoor”

consider the mechanisms of selection of adapted texts (e.g. the consecutive role of literary awards in the “adaptation industry”) and the interaction of the market and art in the transmedia projects of contemporary writers and filmmakers. Although needed, this kind of research seems reductive, as it neglects issues of artistic mutual inspiration, social interaction and the critical potential of literature and film. Of particular interest seems to be the fact that the creators of such works as *Snow White and Russian Red*, *Spoor*, and *Other People*, reach for experimental contemporary prose in search of new poetics that could refresh the Polish cinema. The filmmakers do not attempt to “erase” traces of the literary character of the original, which is characteristic of the age of convergence, but rather create hybrid works, in which overtly literary elements interact with the new media context. New adaptations, regardless of their artistic value, introduce unusual – and sometimes even innovative – solutions in terms of the relation between image and word (*Snow White and Russian Red*, *The Mighty Angel*, *Other People*), genre conventions (*Spoor*, *Darkness*, *Almost Night*, *Blinded by the Lights*) or references to other media forms (*No Matter How Hard We Tried*,³² *Other People*). It seems that

³² It is worth mentioning that Masłowska’s drama was written specifically for the Teatr Rozmaitości [en. Variety Theatre] and was therefore created with a different medium in mind.

the search for inspiration in literature does not result from the desire to diversify the language of the film as such, for it also stems from the need to construct new forms that could be a good medium for current social and cultural issues which are not satisfactorily represented in a set of conventionally used cinematic formulas. The development of quality television and streaming services creates a favorable field for ambitious inter-media experiments, and the facilitators between literature and film are often the writers themselves, bringing their own fresh perspective on the audiovisual medium.

When compared to enquiries on whether an equivalent of a linguistic technique has been created, a complex examination of novels and films as links in a social discourse manifesting itself in culture seems to be more fruitful from a cognitive point of view. In the works of writers such as Dorota Masłowska, Olga Tokarczuk or Jakub Żulczyk, literature becomes a medium for post-humanist discourse (*Drive Your Plough Over the Bones of the Dead*), sociological (*Blinded by the Lights, Other People*) or cultural (*Snow White and Russian Red*). What is left is the question as to how film catches up with this social dialogue, extending its reach into the space of audiovisual culture. What is the potential of the cinematic form to express criticism of specific discourses? What aspects of audiovisual culture are brought to our attention by the adaptations that expand the field of reference of the literary text? Through a comprehensive analysis of contemporary works, as they interact with other texts, with paratexts and with reality itself, we should not neglect the study of what individual media forms (novels, films, series, music videos) bring with them into this social and cultural dialogue.

Bibliography

- Antonik Dominik, *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Kraków 2014.
- Antonik Dominik, *Sława literacka albo nowe reguły sztuki. Studia z socjologii i ekonomii literatury*, Kraków 2024.
- Chmielecki Konrad, *Estetyka intermedialności*, Kraków 2008.
- Dąbrowska Dorota, *Przez zdradę ku wierności. „Wojna polsko-ruska” Xawerego Żuławskiego wobec powieści Doroty Masłowskiej*, [w:] *Rejony twórczej zmiany. Tekst. Adaptacja*.

Grzegorz Jarzyna's film adaptation combines features of literature, theatre, television theatre and cinema.

- Medialna re-kreacja*, pod red. B. Pawłowskiej-Jądrzyk i K. Gołos-Dąbrowskiej, Warszawa 2019.
- Dunin-Łasowicz Paweł, *Pisarz polski w filmie i serialu*, <https://zaiks.org.pl/artykuly/2021/pazdziernik/pisarz-polski-w-filmie-i-serialu> [dostęp 6.08.2024]
- Elliott Kamilla, *Theorizing Adaptation*, Oxford 2020.
- Hejmej Andrzej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012.
- Jenkins Henry, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2008.
- Literatura i kino po 1989 roku*, pod red. P. Mareckiego, A. Pilarskiej i K. Pluto, Kraków 2013.
- Murray Simon, *The Adaptation Industry. The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*, New York 2012.
- Muszyński Łukasz, *Barwy dresu*, Filmweb, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Wojna+polsko+ruska-8046> [dostęp 7.07.2024]
- Ryś Paweł, *Podmiot „rozbity” w polskiej prozie współczesnej. Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną Doroty Masłowskiej i Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej Michała Witkowskiego*, [w:] *Pęknięcia, granice, przemiany: tożsamościowe transgresje w literaturze XX i XXI wieku*, pod red. J. Wróbla, Kraków 2013.
- Stam Robert, *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*, [w:] *Film Adaptation*, pod red. J. Naremore'a, New Brunswick 2000.
- Stroiński Maciej, *Wojna polsko-ruska z flagą i bez flagi*, [w:] *Od Mickiewicza do Masłowskiej. Adaptacje filmowe literatury polskiej*, pod red. T. Lubelskiego, Kraków 2014.

Cinematography

- Bator Joanna, *Ciemno, prawie noc*, Warszawa 2012. Adaptacja filmowa: *Ciemno, prawie noc*, reż. Borys Lankosz, 2019.
- Markowski Adrian, *Sąsiedzi*, Warszawa 2007. Adaptacja filmowa: *Sąsiedzi*, reż. Grzegorz Królikiewicz, 2014.
- Masłowska Dorota, *Inni ludzie*, Kraków 2018. Adaptacja filmowa: *Inni ludzie*, reż. Aleksandra Terpińska, 2021.
- Masłowska Dorota, *Między nami dobrze jest*, Warszawa 2009. Adaptacja filmowa: *Między nami dobrze jest*, reż. Grzegorz Jarzyna.
- Masłowska Dorota, *Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną*, Warszawa 2002. Adaptacja filmowa: *Wojna polsko-ruska*, reż. Xawery Żuławski, 2009.
- Pilch Jerzy, *Pod Mocnym Aniołem*, Kraków 2000. Adaptacja filmowa: *Pod Mocnym Aniołem*, reż. Wojciech Smarzowski, 2014.
- Tokarczuk Olga, *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, Kraków 2009. Adaptacja filmowa: *Pokot*, reż. Agnieszka Holland, 2017.
- Twardoch Szczepan, *Król*, Kraków 2016. Adaptacja filmowa: *Król*, reż. Jan P. Matuszyński, 2020.
- Żulczyk Jakub, *Informacja zwrotna*, Warszawa 2021. Adaptacja filmowa: *Informacja zwrotna*, reż. Leszek Dawid, 2023.
- Żulczyk Jakub, *Ślepnąc od świateł*, Warszawa 2014. Adaptacja filmowa: *Ślepnąc od świateł*, reż. Krzysztof Skonieczny, 2018.

Film Adaptations of Contemporary Polish Literature. An Attempt to Characterize the Phenomenon

The article is devoted to the latest phenomenon of adapting contemporary Polish literature into film. As the author assumes, starting from *Polish-Russian War* (2009), Polish filmmakers have been increasingly interested in adapting narratively and stylistically complex prose, which seems to be rather difficult to express using the language of film. This new trend raises the question of how contemporary adaptation studies should look. The author analyzes adaptations taking into account four aspects of this new phenomenon: 1. collaboration between writers and filmmakers, 2. metareferences in film to the literary medium, 3. multidirectional references and inspirations between literature and film, 4. dialogue between literary texts and their film adaptations. To describe this new trend, the author refers to the contemporary field of adaptation studies. He characterizes writers such as Jakub Żulczyk and Dorota Masłowska as “multiplatform authors” and shows their complex film activities. The author argues that in the latest adaptations, such as *Polish-Russian War*, *The Mighty Angel* (2013) and *Inni Ludzie (en. Other People)*, filmmakers emphasize the literary character of the original. These examples also show that intermediality of contemporary works of art encompasses a number of other media, such as music and theater. However, the author opposes the scholars specializing in adaptation studies who radically reject textual analyses and medium specificity research. In his opinion, one of the most important tasks facing contemporary comparative literature and film studies is to characterize the way in which film discourse transforms, reduces, or extends the meanings of literary works, placing stories in a different media context.

Keywords: film adaptation, adaptation studies, contemporary Polish literature, Polish writers, transmediality, intermediality

Słowa kluczowe: adaptacja filmowa, *adaptation studies*, współczesna literatura polska, pisarze polscy, transmedialność, intermedialność

Data przesłania tekstu: 30.08.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 2.10.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 8.10.2024

POP CULTURE AGAINST GRAVITY. ON LIGHTNESS IN ADVERTISING

BRYGIDA PAWŁOWSKA-JĄDRZYK

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
b.pawlowska@uksw.edu.pl
ORCID 0000-0001-9900-2070

The importance of the opposition of heaviness and lightness for the field of humanities, including reflections on various types of messages, discourses, styles or textual forms, still seems not to be fully recognized and appreciated. As one might assume, this gap has been filled to a considerable extent by the collective monograph *Ciężar i lekkość w kulturze. Estetyka, poetyka, style myślenia* [en. Heaviness and Lightness in Culture. Aesthetics, Poetics, Styles of Thought] (2016).¹ The cited publication – as extensive as it is multifaceted – does not, however, contain chapters that would directly refer to advertising messages, although it is by no means in short supply of studies on pop culture phenomena. In this sketch, I will try to fill this deficiency to a certain extent, considering, among other things, the question of the relationship between lightness and creativity, which characterizes a significant number of persuasive messages. For practical reasons, I will generally focus on examples of visual advertising,² although I am confident that the findings are more or less applicable to a broader context.

¹ *Ciężar i lekkość w kulturze. Estetyka, poetyka, style myślenia* [en. Heaviness and Lightness in Culture. Aesthetics, Poetics, Styles of Thought], ed. by B. Pawłowska-Jądrzyk, Scientific Publishers UKSW, Warsaw 2016, pp. 454.

² Visual advertising consists of still images that are usually accompanied by text (such as press advertising, advertising leaflets, posters, placards and billboards). In visual advertising, the primary meaning-making role is played by the image, which is sometimes reinterpreted by the word, situated in the background. See more in: B. Pawłowska-Jądrzyk, *Zarys poetyki uwodzenia. O strategiach perswazyjnych w reklamie wizualnej* [en. The Outline of the Poetics of Seduction. On Persuasive Strategies in Visual Advertising], Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warsaw 2021.

The prominent Italian novelist Italo Calvino's reflections on literature and aesthetics, formulated at the end of his creative path, emphasized the anthropological conditions of writing and saw literary art as "the search for lightness in response to the weight of life".³ The author of the *Six Memos for the Next Millennium*, which begins with an essay entitled *Lightness*, emphasized, above all, the existential function of literature. In his view, the art of the word contains in its richness the "styles and forms that can change our image of the world",⁴ allowing us to rise above the weight of reality – and for this reason, among others, the author believed that it should not lose its significance in the third millennium.

While recognizing that the fundamental difference between the functions of literary works and advertising texts is of such obvious nature that it requires no proof, and while approving of the intuitive yet exploratory nature of the *Memos*, I must point out that – firstly – the understandings of the category of lightness proposed by Calvino,⁵ can also be applied to other types of communication, including advertising, at least partially. Secondly, I would like to make a critical remark on what I consider to be the Italian writer's overly selective association of lightness with verbal material, i.e. his treatment of this category as an attribute specific to literature.⁶ (Reflecting on the legacy of Lucretius and Ovid, Calvino closes with the conclusion that "lightness is something that emerges during the writing process, thanks to the linguistic means of expression, the means proper to a poet (...)"?)⁷ It seems that other types of communication, such as visual advertising, present evidence that the aforementioned statement is without doubt excessively one-sided.

³ I. Calvino, *Six Memos for the Next Millennium*, transl. A. Wasilewska, Wydawnictwo Marabut, Warsaw 1996, pp. 30.

⁴ *Ibidem*, pp. 13.

⁵ Calvino speaks of lightness in three distinctive meanings, recognizing it: 1) "as a linguistic relief, whereby meanings lifted by a verbal material, as if stripped of their weight, take on the same diluted consistency"; 2) "as a description of a course of reasoning or of a psychological process in which various elusive subtleties play a part, or any description that brings in a fair amount of abstraction"; 3) "as a figurative image that takes on the meaning of an emblem, as in the case of Boccaccio's novella [Decameron, VI, 9], when the frail Cavalcanti leaps over a tombstone in a single move". I. Calvino, *Six Memos for the Next Millennium*, op. cit., pp. 20, 21, 22.

⁶ *Ibidem*, p. 7.

⁷ *Ibidem*, p. 15.

* * *

In the Polish language, *ciężki* and *lekki* [en. heavy and light] are ambiguous adjectives, a pair of antonyms, which “in their grammatical characteristics are somehow predestined to be a carrier of evaluation, and thus of valuation”.⁸ The frequency with which they appear in advertising slogans is not surprising; this also applies to the corresponding nouns – *ciężkość* and *lekkość* [en. heaviness and lightness]. These words – somewhat paradoxically – generally appear in adverts for easily digestible food products (Almette cream cheese – “Tak lekko i przyjemnie” [en. So light and pleasant]), weight-loss products or products designed to counter gastric problems (“Wspomaga trawienie i uwalnia od uczucia ciężkości, dając radość z każdego posiłku. Verdin. Poczuj lekkość po jedzeniu” [en. Helps with digestion and relieves the feeling of heaviness, giving joy with every meal. Verdin. Feel the after-meal lightness]), as well as chocolate sweets (Wedel Royal Milk – “Lekkość na okrągło” [en. Lightness all round]). It is also not unusual to come across them in advertisements for cosmetics, which are sometimes praised for their “rozkoszna lekkość konsystencji” [en. delightful lightness of texture] (Biodermic face cream), hair care products that – as the manufacturers even routinely assure us – “nie obciążają włosów” [do not weigh hair down], or various dietary supplements designed to improve our wellbeing and support our health (“Wystarczy jedna saszetka dziennie, by poczuć lekkość w każdym ruchu. Flexistav. Zdrowe i mocne stawy” [en. Just one sachet a day is enough to feel the lightness in every movement. Flexistav. Healthy and strong joints]). What is symptomatic is that in all the cited examples of advertising, lightness and what is light is valued unequivocally positively,⁹ pointing to the most desirable features or effects of a product, deluding us with the promise of easy satisfaction, the prospect of making dreams come true, relaxation, a carefree escape from the “constraints of the body”, and often also the possibility of immersing ourselves in a world of fantasy and fairy tales.

⁸ M. Rogalska, *Opozycja ciężki – lekki w polszczyźnie* [en. The Opposition of Heavy and Light in Polish Language], in: *Ciężar i lekkość w kulturze* [en. Heaviness and Lightness in Culture], op. cit. p. 20.

⁹ In contexts other than advertising, this is not always the case. In the Polish language, in the case of the adjective *lekki* [en. light], one can speak of an internal differentiation of valuation: next to the meaning “subtle, delicate”, which has positive connotations, there is a negative one – “unstable, light-hearted, flighty”. M. Rogalska, op. cit., p. 29.



Fig. 1-6. Top: stills from a spot advertising Almette cream cheese; a poster encouraging participation in the *Piórko* competition, 2020. (Children's book competition organized by Biedronka retail chain); Red Bull energy drink advert. Bottom: magazine advertisement for Samsung Galaxy in the Orange Love service package (high-speed mobile internet); leaflet advertising LUXMED hospital (Hernia Treatment Centre); magazine advertisement for Lipton tea

Symbolism researcher Juan Eduardo Cirlot points out that the sensation of lightness, to which “in the first order corresponds to the element of air”, is associated with “the trinity of sonority – transparency – mobility”.¹⁰ In visual advertising, lightness “enters” not only through slogans or other linguistic texts (product descriptions), but also – or even primarily – through images. Of fundamental importance in this respect are certainly the depictions of specific subject motifs (such as feathery clouds, airy, often transparent fabric, flying carpets, balloons, kites, birds, wings, feathers, down, etc.) and situational

¹⁰ J.E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, transl. I. Kania, Wydawnictwo Znak, Cracow 2007, p. 222; emphasis – B.P.J.

motifs (such as flight, levitation, floating, etc.), as well as certain poses, gestures or activities, which are traditionally associated with a feeling of absolute freedom, relaxation, joy (such as jumping, dancing, inhaling air with facial expressions that indicate relief, pleasure, satisfaction).

The most explicit application of this category in visual advertising is the use of the “figurative image”, which connotes lightness and, as Calvino puts it, “acquires the meaning of an emblem” (cf. figures 1-6). It is also quite common for ad designers to choose to suggest arbitrary (based on a surprising ground of comparison) analogies to the recipient of the message, or to try to evoke content that refers to more specialized (non-literal) meanings of lightness.

Figures 7-9 represent messages thematically related to the aviation industry, i.e. those that refer to floating in the air, flying. In the Soviet airline advertisement (fig. 7), the slogan, accompanied by a multicolored drawing alluding to folklore, is both simple and direct (“Latajcie samolotami Aeroflotu” [en. Fly Aeroflot planes]). Let us recall that Russian fairy tales abound with magical objects and magical helpers, such as horses, wolves, seven-mile shoes or flying carpets, which effortlessly carry the hero “beyond the ninth river”, helping to overcome obstacles and reach the desired goal.¹¹ The featured Aeroflot advertisement seduces the addressee by means of the suggested analogy between the flying carpet and the carrier’s air fleet, while directly appealing to the lightness (ease) embedded in the wonder of fairy tales and to the common nostalgia for childhood.¹² The image of the significance of the lightness emblem was also used in an advertisement for LOT Polish Airlines (fig. 9), representing employer branding aimed at shaping a positive image of the employer in a “creative and innovative”¹³ way. This objective is served by two complementary images of a stewardess (private and professional), including a photograph that expresses a passion, enthusiasm, and freedom of a young woman, shown in an acrobatic-dance hop, and an advertising slogan

¹¹ W. Propp, *Morphology of the Folktale*, transl. S. Balbus, “Pamiętnik Literacki [en. Literary Memoirs]” 1968, v. 4, p. 213. See also: idem, *Historical Roots of Fairy-Tale*, transl. J. Chmielewski, Warsaw 2003, pp. 207-219.

¹² Robert Greene, *The Art of Seduction. A practical guide to the secrets of manipulation*, transl. P. Luboński, Warsaw 2019, pp. 44-45.

¹³ <https://marianchrzan.pl/project/lot-reklama-employer-branding/> [accessed on 8.02.2024]



Fig. 7-9. Soviet postcard advertising Aeroflot airline; Saudi Arabian Airlines magazine advertisement (2008); contemporary LOT advertisement (employer branding)

interpreting this photograph: “Praca, która pozwoli robić to, co kochasz” [en. A job that lets you do what you love].

In contrast, the Saudi Arabian Airlines ad (fig. 8) is based on a more sophisticated, though already conventionalized concept of an icon. It involves the use of two related semantic transformations – a hyperbola¹⁴ and a synecdoche (in a variant of *pars pro toto* – part instead of whole). The airline encourages people to take advantage of the numerous flights between London and Saudi Arabia, using photography that presents an imaginative cityscape in which buildings that are iconic in Asian cities (including the Burj al-Arab in Dubai, the Kingdom Centre in Riyadh) and European ones (the Palace of Westminster in the UK capital) stand side by side. This concept, using the imaginative effect of “connected cities/shrunken space/shortened time”, actually serves to suggest the extraordinary speed and ease of traveling with a particular carrier (thus tempting with the hope of making an air journey that is light – in the sense of “not heavy, free of obstacles, easy to bear”).

¹⁴ Hyperbola (exaggeration) is considered to be “the effect of the interaction of various clues and figures”. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich* [en. A Dictionary of Literary Terms], ed. J. Sławiński, Cracow 1998, p. 197.

For this context, we should add that the airplane – that symbol of human victory over the forces of gravity and the resistance of matter – has also appeared in advertising for a long time as a component of aviatorial metaphors used to reinforce the persuasive power of the message by highlighting the category of lightness. A good example of this comes from Stéphane Pincas and Marc Loiseau's *A History of Advertising*. In the mid-1950s, the American automobile company Chrysler promoted a brand new limousine model, distinguished by its two-tone body and striking aerodynamic silhouette with distinctive wings on the sides (fig. 10). The texts advertising this model not only give hope that the '56 Plymouth provides an excellent driving experience (Driving Takes Wings), but also, in some way, prompt an imaginative re-evaluation of the car's ontic status,¹⁵ proclaiming that "Here's the Jet Age on Wheels".¹⁶ It is worth to additionally note that the upper parts of the presented poster feature a small silhouette of an aircraft and a slogan associating the promoted model with youth ('The car that's going places with the Young in Heart!'). There are grounds to believe that this further "relieved" the image of the advertised car (after all, youth is sometimes identified with an adventurous spirit, energy,

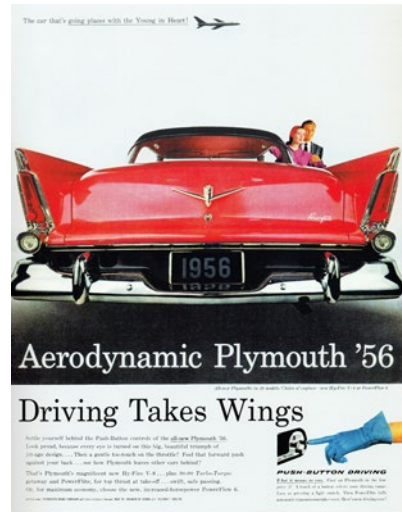


Fig. 10. Advertisement for the '56 Plymouth limousine

¹⁵ As the media text researcher argues, "in polysemiotic messages, the clear boundaries between metaphor, comparison and epithet are blurred". E. Szczęśna, *Poetyka mediów. Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama* [en. Poetics of the Media. Polysemiotics, Digitalization, Advertising], Wydawnictwo UW, Warsaw 2007, p. 107. Thus, depending on the individual feeling of the recipient, the meaning of the juxtaposition in question can be reduced to a comparison (this car is like a jet), a metaphor (it's a car-jet), an epithet ("jet" power of the car).

¹⁶ S. Pincas, M. Loiseau, *A History of Advertising*, transl. W. Kroker, Taschen, Köln – Warsaw 2009, pp. 114-115.

freedom, and charming recklessness).¹⁷ Moreover, the fact that the poster in question was created at the time when the legend of the actor, rebel, and car enthusiast – the “eternally young” James Dean, was born¹⁸ – is probably not insignificant in this context.

The above advertisement for a ,56 Plymouth limousine is thus based on a valuational analogy between a car and an airplane – an analogy that carries connotations of lightness, desirable from the point of view of the persuasive power of the message. In structural terms, the situation is fundamentally different in the Dove confectionery advertisement (fig. 11), in which the two juxtaposed elements – the brown dress (literally) pouring down of a young woman with chestnut hair and the liquid chocolate – are linked by a relation typical of a hybrid metaphor¹⁹: they seem to be fused together, losing their independent existence and meaning (their connotations intermingle) to create an entirely new and alluring imaginary quality. The presented image – remarkably subtle and kept in subdued colors – is of such beauty and suggestiveness that it is really easy to believe that “our moment” with the Dove bar will in fact be something exciting, filled with sensations of lightness and elation.

¹⁷ I wrote about the theories connecting lightness with youth in a sketch dedicated to the works of W. Gombrowicz: B. Pawłowska-Jądrzyk, *Teoretycy i apologety lekkości w literaturze. Na marginesie „Pornografii” Witolda Gombrowicza* [en. Theorists and Apologists of Lightness in Literature. On the margin of Witold Gombrowicz’s “Pornography”, *Sztuka i Filozofia* [en. Art and Philosophy] 19-2001, pp. 164-174; also in: *Youth as “secret relieving alchemy”. W kręgu idei Witolda Gombrowicza* [en. In the circle of Witold Gombrowicz’s ideas], in: *Ciężar i lekkość w kulturze* [en. Heaviness and Lightness in Culture], op. cit. pp. 241-249.

¹⁸ James Dean (1931-1955) was a well-known enthusiast of fast cars, which cost him his life, which instantly turned him into an idol of American teenagers in the 1950s. A significant role in the actor’s image, apart from the jeans, was played by the red windbreaker (cf. the color of the car in the advertisement in question), interpreted by some scholars as a symbol of rebellion and youthful heroism. See P. Bellantoni, *If It’s Purple, Someone’s Gonna Die: The Power of Color in Visual Storytelling*, transl. M. Dańczyszyn, Wojciech Marzec Publishing, Warsaw 2010, p. 13; B. Pawłowska-Jądrzyk, *Szybkość wśród ideałów popkultury. O Jamesie Deanie w 60-tą rocznicę narodzin legendy aktora* [en. Speed among Pop Culture Idols. On James Dean on the 60th Anniversary of the Birth of the Actor’s Legend], in: *Szybkość w kulturze* [en. Speed in Culture], ed. by A. Smaga, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warsaw 2016, pp. 287-295.

¹⁹ E. Szczęsna, *Poetyka mediów* [en. Poetics of the Media], op. cit., pp. 87.

After all, beauty is a very strong “argument”,²⁰ which “grips the heart, takes the mind captive, and feeds the flames of emotion”.²¹

The advertisement for Deutsche Bank’s financial services (fig. 12) also makes use of a sophisticated hybrid metaphor, whereby the message encouraging customers to take up the Private Banking option is based on trans-semiotic relations²²: the imaginative picture of an armchair equipped with airplane engines, in the intriguing tone of “luminous black”,²³ and the accompanying words reinterpret each other. Thus, there is a reciprocal flow of meaning between the two layers of iconic and linguistic communication, which leads to a play on intellectual and sensory cognition and to a de-lexicalization of the metaphor, resulting in the figurative content inherent in the phraseology used (“jesteś wysoko” [en. You are on Top], “wznies się wyżej” [en. Get Higher], “[dwuosobowa Rada Doradców Deutsche Bank [en. Deutsche Bank’s Two-person Board of Advisors]] is the force that raises finance to a higher level”) becoming literal, while the “relieving” connotations of the representation are cleverly connected to the object of the advertisement.

Meanwhile, the Alior Bank advertisement (fig. 13) can be read as an iconic interpretation of the saying “time is money”, even though the slogan remains implicit. The visual metaphor,²⁴ based on the simple resemblance of two shapes – an organized wad of money and a wall calendar of the “rip-off” type – clearly points to this interpretation. This concept seems unusually

²⁰ “(...) Beauty is not only an object of contemplation, the goal of aesthetic experience (as in the fine arts), but it can also be, and increasingly is, a kind of application, an argument for something other than itself, a way of convincing someone of something”. E. Szczęsna, *Piękno. O sprawczości doświadczenia estetycznego* [en. Beauty. On the causality of aesthetic experience], in: *Enklawy wpływu pośredniego. O perswazji niewerbalnej w przekazach artystycznych* [en. Enclaves of Indirect Influence. On Nonverbal Persuasion in Artistic Messages], ed. B. Pawłowska-Jądrzyk, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warsaw 2023, p. 204.

²¹ N. Etkoff, *Survival of the Prettiest*, transl. D. Cieśla, Wydawnictwo W.A.B., Warsaw 2000, p. 7.

²² See E. Szczęsna, *Wprowadzenie do poetyki intersemiotycznej* [en. Introduction to Intersemiotic Poetics], in: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)* [en. Intersemioticity. Literature Vis-à-Vis Other Arts (and Vice Versa)], ed. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Universitas, Cracow 2004, p. 32 et seq.

²³ On the idea of black as light, read in: J. Gage, *Colour and Meaning*, transl. J. Holzman, A. Żakiewicz, Universitas, Cracow 2010, pp. 228-240 (ch. *Matisse’s Black Light*).

²⁴ On visual metaphor read in: J. Płażewski, *Język filmu* [en. Language of Film], Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warsaw 1982, p. 266.



Fig. 11-12. Hybrid metaphors in advertisements for the Dove candy bar and Deutsche Bank (Private Banking/Personal Banking)

clever, as it signals in passing the need to take action to achieve a goal (it indicates the need to tear up a piece of paper/ bill), what is more – and this brings us to one of the meanings of lightness – it reassures us in an inventive yet unpretentious way that for Alior Bank’s customers money is an easily attainable good (it is literally within arm’s length).

As I have argued in more detail elsewhere,²⁵ the world depicted in advertising – which is clearly gravitating towards fairytale-like wonder (and consequently also towards a kind of lightness/ease)²⁶ – is often characterized by surprising

²⁵ B. Pawłowska-Jądrzyk, *Zarys poetyki uwodzenia* [en. Outline of the Poetics of Seduction], op. cit. pp. 41-71.

²⁶ “About the marvelous ease of the inner world of the fairy tale” wrote Dmitry Likhachev, conceiving it as the magical facilitation of the hero’s actions and the lack of resistance of the environment. Idem, *Świat wewnętrzny dzieła literackiego* [en. The Inner World of a Literary Work], transl. J. Faryno, “Pamiętnik Literacki” [en. Literary Memoirs] 1974, z. 4, pp. 253-267.



Fig. 13-14. Representations connoting lightness as an attribute of something that seems to require no effort (Alior Bank advertisement) and lightness as an attribute of something that weighs little or appears to do so (advertising leaflet for the dietary supplement Maxi3Vena)

inventiveness and boldness of association, and in this aspect seems to come close to the universe of art. (I am referring to the formalist understanding of art as a form of communication, which makes “defamiliarization” its principle, inclines to see things and phenomena “anew”, from a different angle than previously, in a new light – from a different angle or with a new and unexpected perspective – freeing them from the “automatism of perception”).²⁷ Among visual advertisements, there is no shortage of bold, expressive and eccentric representations, shattering the rational order of reality in a manner similar to the visions of the Surrealists (see the ZEN perfume advertisement depicting a woman in the form of an unraveling ribbon, writhing upwards like a golden snake; fig. 15), there are also toned-down and aesthetically sophisticated shots, surrounding the advertised object with an aura of classical

²⁷ V.B. Shklovsky, *Sztuka jako chwyt* [en. Art as a Ploy] [1917], transl. R. Łuźny, in: *Teorie literatury XX wieku. Antologia* [en. Theories of 20th Century Literature. An Anthology], ed. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Wydawnictwo Znak, Cracow 2006.

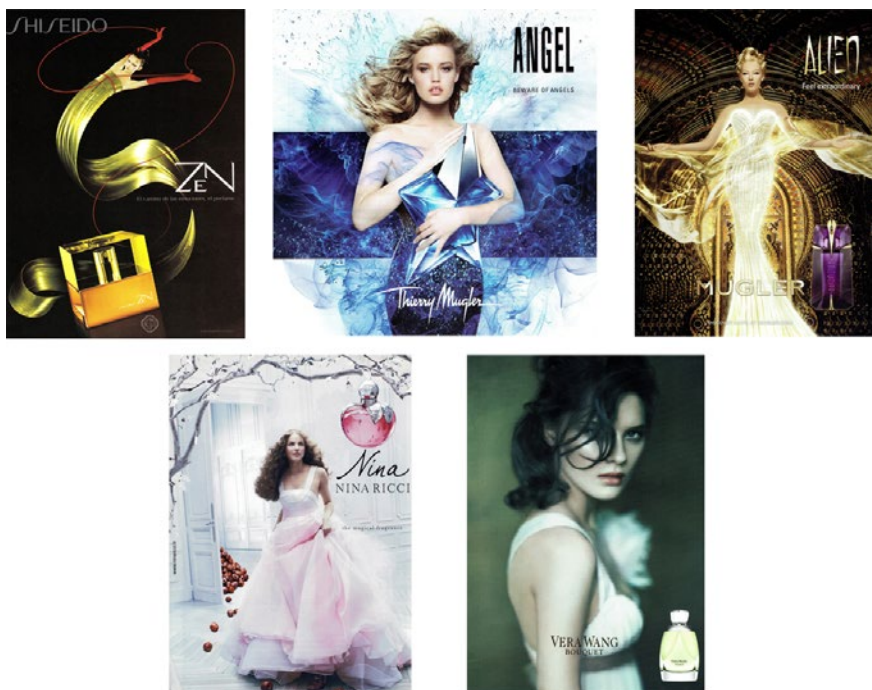


Fig. 15-19. Magazine advertisements for fragrances for women: Shiseido – Zen (“El camino de las emociones”); Thierry Mugler – Angel (“Beware of Angels”); Thierry Mugler – Alien (“Feel extraordinary”); Nina Ricci -Nina (“The magical fragrance”); Vera Wang – Bouquet

beauty, subtlety, and charm (see the Bouquet fragrance advert, which uses decidedly “soft” means of expression). It appears that in both types of communication described above, it is possible – even if only on the basis of Calvino’s concept – to find (various) manifestations of lightness.

The *Memos* author’s reflections regarding lightness in literature also include themes that I have not developed in my analysis of advertising message,²⁸ although I see the possibility of doing so, thus I would like to at least briefly outline them. In a nutshell, this would be lightness understood as: 1 – a “relief” of the material’s weight (Calvino speaks of linguistic material, but there is

²⁸ Neither do I elaborate in this sketch on the relationship of advertising lightness to comedy or self-irony.

nothing to prevent us from taking this issue further and relating the category of lightness also to characteristics of the image or – in the case of advertising spots – to music)²⁹; 2 – an openness to abstraction and the “various ungraspable subtleties” of description.³⁰

The correlation between the examples of visual advertisements referred to in this sketch and the category in question is more or less obvious, while the tone of these messages must be considered identical in terms of the value attributed to lightness (which, unlike in the Polish language³¹ – is unambiguously positive), whereas they differ in terms of its range of meanings. The creators of today’s advertising messages are undoubtedly particularly fond of selected meanings of lightness. In the area of “standard” content, lightness means first and foremost that which is “not heavy, easy to handle/do”; “weighing little or making such an impression”, “agile, mobile, not sluggish”. Besides, in persuasive messages, it is not uncommon to find more specialized content, oriented towards the emphasis of the association of lightness with the spheres of freedom, liberty, dreams, and fantasies, as well as with certain (invariably positive and directed at evoking a positive reaction) sensations, emotional states or states of mind. I believe that – given the extraordinarily broad spectrum of contextualization of lightness in texts representing the popular circulation of culture, its persuasively charged meanings and creative potential³² that is associated with it – it would be worth to further consider

²⁹ Cf. L. Masi, Co to jest „muzyka lekka” i „muzyka ciężka”? [en. What is “Light Music” and “Heavy Music”?, in: Ciężar i lekkość w kulturze [en. Heaviness and Lightness in Culture], op. cit. pp. 35-57.

³⁰ I. Calvino, *Six Memos for the Next Millennium*, op. cit., p. 21.

³¹ “Heavy admittedly has negative connotations attached to it in most cases (...), but negative valuation is also attached to the word light, as evidenced by such synonymous terms as vanity, unreasonable, frivolous, unworthy. What comes easily is usually considered unimportant, valueless, unreasonable or even undignified – e.g. in such Polish idioms as “spending money with a light hand (easily, without much thought)” or a “light piece of bread (easily earned)” [which can mean, among other things, “earning money through sex” (hence the former “lekka kobieta” [lit. “light woman”] and the contemporary “kobieta lekkich obyczajów” which means “prostitute, woman of loose morals”)]. M. Rogalska, *Opozycja ciężki – lekki w polszczyźnie* [en. The Opposition of Heavy and Light in Polish Language], in: Ciężar i lekkość w kulturze [en. Heaviness and Lightness in Culture], op. cit. p. 31.

³² On creative advertising and creativity in advertising see: R. Zimny, *Kreowanie obrazów świata w tekstach reklamowych* [en. Creating Images of the wWorld in Advertising Texts],

the role of this category in the process of the displacement of the traditional “culture of needs” by the “culture of desires”³³

Bibliography

- Bellantoni P., *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, tłum. M. Dańczyszyn, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010.
- Calvino I., *Wykłady amerykańskie*, przeł. A. Wasilewska, Wydawnictwo Marabut, Warszawa 1996.
- Ciężar i lekkość w kulturze. *Estetyka, poetyka, style myślenia*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2016.
- Cirlot J.E., *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007.
- Etcoff N., *Przetwarzaj najpiękniejsi*, przeł. D. Cieśla, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2000, s. 7.
- Gage J., *Kolor i znaczenie*, przeł. J. Holzman, A. Żakiewicz, Universitas, Kraków 2010.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Kraków 1998.
- Greene R., *Sztuka uwodzenia. Praktyczny przewodnik po tajemnicach manipulacji*, Wydawnictwo Czarna Owca, przeł. P. Luboński, Warszawa 2019.
- Hegarty J., *Hegarty on Advertising*, Thames & Hudson, London 2011.
- Kultura pragnień i horyzonty neoliberalizmu*, red. W.J. Burszta, A. Kisielewski, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2015.
- Lichaczow D., Świat wewnętrzny dzieła literackiego, przeł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 4.
- Masi L., *Co to jest „muzyka lekka” i „muzyka ciężka”?*, w: *Ciężar i lekkość w kulturze*, op. cit. Pawłowska-Jądrzyk B., *Młodość jako „sekretna alchemia odciążająca”*. W kręgu idei Witolda Gombrowicza, w: *Ciężar i lekkość w kulturze*, op. cit.
- Pawłowska-Jądrzyk B., *Teoretycy i apologety lekkości w literaturze. Na marginesie „Pornografii” Witolda Gombrowicza*, „Sztuka i Filozofia” 19-2001.
- Pawłowska-Jądrzyk B., *Szybkość wśród ideałów popkultury. O Jamesie Deanie w 60-tą rocznicę narodzin legendy aktora*, w: *Szybkość w kulturze*, red. A. Smaga, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2016.
- Pawłowska-Jądrzyk B., *Zarys poetyki uwodzenia. O strategiach perswazyjnych w reklamie wizualnej*, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2021.
- Pincas S., Loiseau M., *Historia reklamy*, przeł. W. Kroker, Taschen, Köln – Warszawa 2009.
- Plaźewski J., *Język filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.
- Propp W., *Historyczne korzenie bajki magicznej*, przeł. J. Chmielewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003.

Warsaw 2008, pp. 104-110. See also: J. Hegarty, *Hegarty on Advertising*, Thames & Hudson, London 2011.

³³ Cf. *Kultura pragnień i horyzonty neoliberalizmu* [en. *Desire Culture and the Horizons of Neoliberalism*], eds W.J. Burszta, A. Kisielewski, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2015.

- Propp W., *Morfologia bajki*, przeł. S. Balbus, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4.
- Rogalska M., *Opozycja ciężki – lekki w polszczyźnie*, w: *Ciężar i lekkość w kulturze*, op. cit.
- Szczęśna E., *Piękno. O sprawczości doświadczenia estetycznego*, w: *Enklawy wpływu pośredniego. O perswazji niewerbalnej w przekazach artystycznych*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2023.
- Szczęśna E., *Poetyka mediów. Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama*, Wydawnictwo UW, Warszawa 2007.
- Szczęśna E., *Wprowadzenie do poetyki intersemiotycznej*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Universitas, Kraków 2004.
- Szkłowski W.B., *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łuźny, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.
- Zimny R., *Kreowanie obrazów świata w tekstach reklamowych*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2008.

Internet sources

<https://marianchrzan.pl/project/lot-reklama-employer-branding/> [accessed on 8.02.2024]

Sources of illustrations

Fig. 4, 5, 6, 7, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 – author’s archive

Fig. 1. <https://www.facebook.com/Almette.ser/videos/tak-lekko-i-przyjemnie-/512233429905188/> [accessed on 14.02.2024]

Fig. 2. https://www.google.com/search?sca_esv=8b0fobb61a9c22c4&sxsrf=ACQVno_KrRzQYANU-W2hK3xwjt8i1ipsow:1707498757134&q=reklama+biedronka+dosi%C4%99gnij+marze%C5%84&tbm=isch&source=lnms&sa=X&ved=2ahUKEwiy4P3G4j6EAxW3XfEDHRnbA6wQopQJegQIDBAB&biw=1366&bih=607&dpr=1 [accessed on 14.02.2024]

Fig. 3. https://www.google.com/search?q=red+bull+doda+ci+skrzyde%C5%82&tbm=isch&ved=2ahUKEwiX9dzmn6uEAxXamfoHHSxxDcoQ2=-cCegQIABAA&oq=red+bull+doda+ci+skrzyde%C5%82&gs_l=lp=EgNpbWciGnJlZCBidWxsIGRvZGEgY-2kgc2tyenlkZcWCMgQQIqgnMgUQAiABEi2M1DwBlj3MHAAeACQAQGYAZg-CoAH7GqoBBzIwLjEwLjK4AQPIAQD4AQGKAgtnd3Mtd2l6LWltZ8ICBhAAGAcYHsICBBAAGB7CAGsQABiABBiXAxIDAcICBBAAGAPCAggQABiABBiX8ICBhAAGAGYHsICBxAAGIAEGBiIBgE&client=img&ei=8-nMZdevPnqz9u8PrOK1oAw&bih=607&biw=1366 [accessed on 14.02.2024]

Fig. 9. <https://marianchrzan.pl/project/lot-reklama-employer-branding/> [accessed on 14.02.2024]

Fig. 10. S. Pincas, M. Loiseau, *A History of Advertising*, transl. W. Kroker, Taschen, Köln – Warsaw 2009, p. 115.

Pop Culture against Gravity. On Lightness in Advertising

The author of the article (starting with the concept formulated by Italo Cavino in the *American Lectures*, which she reads critically) examines the manifestations and use of the category of lightness in persuasive messages. The analyzes of visual advertisements prove, among other things, that the creators of today's adverts saw various manifestations of lightness (both in terms of content and form) as a skillful way to express valuations and a convenient tool for creation. The study provides grounds for the recognition that not only literary works have the means to allow the viewer to "rise above the weight of reality" and enjoy "direct existence". The author suggests that – taking into account the extremely wide spectrum of contextualization of lightness in texts representing popular culture, its persuasive meanings and the creative potential associated with it – what would be worth to consider in more detail, is the role of this category in the process of replacing the traditional "culture of needs" by the "culture of desires".

Keywords: visual advertising, persuasive message, persuasion, heaviness and lightness, creativity in advertising, polysemiotics, iconic signs, Italo Calvino, category of lightness

Słowa kluczowe: reklama wizualna, przekaz perswazyjny, perswazja, ciężkość i lekkość, kreatywność w reklamie, polisemiotyczność, znaki ikoniczne, Italo Calvino, kategoria lekkości

Data przesłania tekstu: 1.02.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 20.02.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 22.02.2024

KRYSTIAN LUPA AND THE POP CULTURE ICONS, I.E. *PERSONA*. MARILYN AND THE MYTHICAL BODY IN FLAMES

KATARZYNA GOŁOS-DĄBROWSKA

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
k.golos-dabrowska@uksw.edu.pl
ORCID 0000-0003-0908-7352

"In the midst of fire, death ceases to be death. This death is the least solitary, it has a taste and a cosmic dimension in the eyes of the lustful [fire]"¹

Marilyn/Reinterpretation

The premiere of the play *Persona. Marilyn* took place at the Dramatic Theatre of the City of Warsaw on the 18th of April, 2009. The director, Krystian Lupa, planned to create a series of performances under the title *Persona/Triptych*. A play devoted to Marilyn Monroe inaugurated the series, while subsequent performances were to be devoted to Simone Weil and George Gurdjieff. In the end, only the play dedicated to the Armenian philosopher did not come to fruition. The purpose of the planned triptych was not to stage the biographies of the above-mentioned figures, nor to present the hitherto undisclosed truth about their lives, but to present a variation on their personalities.² The director notes that the idea for the series of performances was the result

¹ W. Augustyn, *Gastona Bachelarda psychoanaliza ognia* [en. Gaston Bachelard's psychoanalysis of fire], "Znak" [en. Sign] 1971, no. 199, p. 130.

² The performance went down in the history of Polish theater. This is evidenced not only by the numerous awards granted to its creators (including "Paszport Polityki" [en. Polityka's Passport Award] 2009 for Sandra Korzeniak for the role of Marilyn; an award for best actress for Sandra Korzeniak and a special award for Krystian Lupa for his original production *Persona. Marilyn* at the 16th National Competition for the Production of Polish Contemporary Drama Play), but there is more. The strength of the impact the play has had on theatrical culture is evidenced by the fact that a play referring to Lupa's iconic work has also been produced – *Persona*.

of several inspirations. On the one hand, he “stole” the idea from Bergman’s *Persona* (he intended to show an actor at a turning point in the development of his or her personality, in the irreversible process of transformation), while on the other hand, he was inspired by Andy Warhol’s film work.

When the American visual artist first turned to film, he did not intend to follow the script, but to use the camera to record creations of reality. Actors, very much inspired by Warhol, played out psychodramas in which their “self” was revealed in an intensified, somewhat more interesting form. The movies by the American filmmaker became a space for self-discovery, in which the actors’ personas “blossomed”.³ According to the director, who is fascinated by Warhol’s cinematic oeuvre, personality is not what someone has already developed in themselves, but rather that which is not yet in them – it is what a person dreams of and aspires to.⁴ Therefore, when telling the story of Marilyn, Krystian Lupa shows her in a situation in which she strives to fulfil her dream, in the midst of her creative process. According to the director, when actors embody a specific character, they “expel” it from themselves, and if they do not play a role that is meaningful to them, they carry it within themselves, that character enters them.⁵ In Lupa’s opinion, out of all “her characters”, the one that Marilyn was the most was Grushenka, since she never got to play her. Correspondingly, he portrays the actress precisely at the moment of her attempts at transformation. Monroe plays the role of Grushenka from *The Brothers Karamazov*, a character that would demonstrate her creative potential and influence the reinterpretation of her myth. The actress locks herself in an old film production hall to try to step into the role of Dostoevsky’s heroine, while attempting to be reborn as an artist. The play – as the director envisaged it – was not as much intended to be a vivisection of the actress’s downfall as a representation of the relationship between Norma Jeane’s demise and the “creative delirium” that MM essentially was.

Ciało Bożeny [en. *Persona. Bożena’s Body*] (directed by Jędrzej Piaskowski, Zagłębie Theatre in Sosnowiec).

³ A.R. Burzyńska, Krystian Lupa, *Kto inspiruje? Tadeusz Kantor!* [en. *Who inspires? Tadeusz Kantor!*]. A conversation produced as part of series *Biografie w teatrze* [en. *Biographies in Theatre*], Cricoteka 2014.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

In the collective consciousness, Marilyn Monroe epitomizes a reduced femininity, confined to that of the body. She became a symbol of a peculiar type of beauty (*glamour*) – a combination of the girl next door with an inaccessible object of desire. She was (as an imaginative construct) an ideal of physicality that radiated sex appeal and, at the same time, an object of consumption. It is not an exaggeration to say that she dominated the social imagination and became a mythical figure. Marilyn is still a story, an icon, who has been abstracted from the real person, idealized, enclosed in her face reproduced on various products, and therefore ceases to be perceived as a real person.⁶ It is not without reason, then, that Lupa introduces the Jung's persona⁷ – a mask – into the title, which in this case leads to the destruction of the person – Norma Jeane.

The director does not attempt to discover what lies behind the famous actress's mask, nor does he attempt to add to her myth, but also he does not he cut himself off from what influences Marilyn's construction of herself as a story and essentially recycles elements of the manner she was commonly perceived. The play includes the motif of physical violence Monroe had experienced,⁸ emphasizes her self-destructive attitude (drug and alcohol addiction) and, perhaps most significantly, her peculiar blend of sensuality and vulnerability. The director seeks to capture an intrinsic part of her personality – her inner weakness, shyness and insecurity.⁹

The film production hall is meant to be a refuge to provide the artist with peace and quiet, a place to work on her role and herself. What constitutes the center of events during the play, is a huge table, which also serves as a bed, a set for the photo shoot, as well as an interior stage on which Marilyn “performs”.¹⁰ It is full of objects used for staging – there is a tape recorder from which Marilyn plays a musical background for her improvisations, costumes and props for posing in front of both the photographer's camera

⁶ Cf. *ibidem*.

⁷ Krystian Lupa understands the concept of persona broadly, as both a mask and a real personality.

⁸ Biographers have written about domestic violence in Marilyn Monroe's life during her relationship with her second husband, that is, in 1954, many years before the actress's death. See S. Churchwell, *The Many Lives of Marilyn Monroe*, transl. R. Waliś, Warsaw 2018, pp. 65-70.

⁹ Cf. A.R. Burzyńska, K. Lupa, *Kto inspiruje? ...* [en. Who inspires? ...] op. cit.

¹⁰ Tamże.

and the film camera. The actress's character, played by Sandra Korzeniak, oscillates between acting and the reality of the film production hall, between Grushenka's life story and her own fate. The world of stage fiction blends with the real one, the actors sometimes become spectators. Some of the characters watch Norma Jeane's rehearsals from a spectator's perspective – her mentor, Paula (Katarzyna Figura), sits across the table, with her back to the audience, to observe her. She is also followed by the aforementioned Andre, the actress's photographer (played by Piotr Skiba) and Greenson (Władysław Kowalski), her psychoanalyst.

The structure of the play is quite simple. The performance consists of meetings between Marilyn and people close to her: the aforementioned mentor and confidante, Paula, a photographer and psychoanalyst, and the guard of the film production hall, Cerberus (Marcin Bosak), who becomes the star's lover and friend. The guardian of the hall visits Marilyn driven by curiosity, a fascination with the actress. Conversely, Paula Strasberg, Ralph Greenson and André de Dienes want to drag the star out of the film production hall, to "reclaim the body", which brings them profit. For as well as telling the story of the artist, the director also wants to look at Marilyn's mythical body – the body that had already been exploited before her death, just like her psyche. Krystian Lupa attempts to reinterpret it, as Agata Łuksza writes: "it is an undisciplined body, isolated from *glamor*, formless, spilled under a wide jumper or squeezed too hard by tight clothing. The actress's body in the play is not an aestheticized nudity, a product for sale, but attempts to be an image of the spirit"¹¹. When she is stripped of her elegant superficiality, when her nudity ceases to be appealing in the way that the characters played by Marilyn are appealing, it evokes sympathy rather than excitement.

An important part of the play depicting Marilyn's body, and at the same time foreshadowing the actress's death, is the photographic session, which takes place when Marilyn's aforementioned favorite photographer, Andre, visits her in the hall. The session seems somewhat subversive, a kind of play on *glamour*, a reference to the actress's earlier, real-life photographs, and at the same time a prefiguration of Marilyn's death. Right at the entrance, the character played by Piotr Skiba begins to photograph the drunk actress,

¹¹ A. Łuksza, *Glamour, kobiecość, widowisko: aktorka jako obiekt pożądania* [en. *Glamour, Femininity, Spectacle: the Actress as an Object of Desire*], Warsaw 2016, p. 110.



Fig. 1. A shot from the recording of the play *Persona. Marilyn* (the Dramatic Theater 2009, directed by Krystian Lupa). Marilyn Monroe (Sandra Korzeniak) in a shiny dress referring to the authentic Marilyn Monroe outfit

her half-naked, weakened body writhing on a table in bed sheets, surrounded by empty bottles. With this scene, the director alludes to André de Dienes' authentic photographs from 1953, later collectively titled *Marilyn Monroe. Breakfast in Bed*. But if we consider that in Lupa's production the photographer visits her before her death, we can see the analogy with Bert Stern's session, taken at the Bel-Air Hotel in Los Angeles two months before the actress's death. The photographer's album of images from the last session, titled *The Last Sitting*, was published in 1982. At one point during the shoot, Marilyn remarks that she will look "a bit like in a dissection room".¹² This phrase has become somewhat of a foreshadowing of "the end of her body". When Andre arranges the hair of the actress lying on her back so that it reveals her face, it is reminiscent of the actual last photographs of the artist – taken by a police photographer just after she was found dead.

The sexual and erotic nature of fire

In the finale of the performance, Krystian Lupa kills Marilyn in fire. The last scene of the play (which, much like the entire theatrical story about Monroe, is a mixture of fact and fantasy about the actress) cannot be unequivocally

¹² K. Lupa, *Persona. Marilyn* (p. 1), the Dramatic Theater 2009.

interpreted. The display of a burning body at the back of the scene is encased in a series of gestures and references to the sacred symbolism of fire, the reading of which sometimes leads to contradictory conclusions. At the same time, the director makes excellent use of the potential of this natural element and its multidimensionality.¹³ This scene is one of the most significant parts of the performance. It points to the staged attempt at yet another transformation of the actress, shows the duality of the figure that was Marilyn, and at the same time metaphorizes her death.

Marilyn Monroe is rather associated with the erotic element of water¹⁴; it is not without reason that she was shown in films and photographed during photo shoots surrounded by the sea or on the beach. As Marek Bieńczyk points out:

MM is close to the water, she is persistently compared to the new Venus or Aphrodite, so many times she is seen by rivers, streams or emerging naked from a pool. George Barris' last, simply extraordinary photographs – in the summer of 1962, moments before her death. The Pacific Ocean is skimming and wetting her feet – they show her on the beach in a skimpy swimsuit [...].¹⁵

However, Lupa chooses to end his variation on Norma Jeane's last days with her death amidst the flames. Marilyn slowly, hesitantly steps out onto the stage (which is a film set) in a silver, tight-fitting dress. Paula Strasberg, somewhat frightened by the actress's mental state, tries to prepare her for the scene and begins to strip her of her spectacular creation. Marilyn refuses to do so, tries to cover her nakedness with the rolled up dress. She doesn't want to go out on set, screaming that she doesn't know if she's developing as a person or if what she's doing is good for her. The film crew encourages her; "you're more important than Jesus!" – screams the mentor. "Nonsense, that's not true. You're telling them it's all true! You have to constantly embellish your humanity", Gabriel Balthazar scolds her.

¹³ Cf. M. Koziół, J. Szdura, *Ogień* [en. Fire], in: *Słownik stereotypów i symboli ludowych* [en. Dictionary of Stereotypes and Folk Symbols], ed. by J. Bartmiński, S. Niebrzegowska, Lublin 1996, pp. 264-300.

¹⁴ G. Bachelard, *Water and dreams*, in *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism* [en. The Poetic Imagination. A Selection of Works], transl. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warsaw 1975, p. 119.

¹⁵ M. Bieńczyk, *Dziewczyna na moście* [en. Girl on the Tridge], *Gazeta Wyborcza* [en. The Electoral Gazette], 20-21.09.2014, pp. 32-34.



Fig. 2. A shot from the recording of the play *Persona. Marilyn* (the Dramatic Theater 2009, directed by Krystian Lupa). Marilyn's body is laid on the "altar"

Marilyn finally gives up, lets them lead her to a huge table, which now looks like a sacrificial altar – it is covered with a white tablecloth. Around her, women in headscarves help the actress lie down on the table, arrange her body. Above her, the guard working in the film production hall hovers on a tall, double-rail clothes rack. His outstretched arms and head tilting to the side evoke the image of the crucified Jesus Christ. The lights go out. For a moment, we see nothing but the image of the lying actress projected at the back of the stage. The light which produces this image illuminates the figure of Cerberus hanging from the rack. Marilyn begins to burn. It may have been a spontaneous combustion, but the viewer does not know if the culprits of the fire are not the crew members. The camera watching Marilyn rotates to show in the background of the scene the audience – perhaps the tragedy of this victim is to blame on all the audience members preying on her body?

The death scene undoubtedly alludes to Marilyn's last two appearances: both in film and in public – the famous performance of Happy Birthday at President John F. Kennedy's birthday party. A kind of quote from this event is the actress's creation – so tight that it had to be sewn on Marilyn. Lupa writes in his journal about this outfit as a dress imitating nudity, a camp creation situated between pornography and kitsch. These types of creations are Nessus'

shirts, which irritate both the one who wears them and the one who looks at them. The sparkly dress, according to Lupa, is even a “pre-eruptive” symbol.¹⁶

Agata Łuksza also writes about the extraordinary nature of Marilyn’s image during this performance:

For a brief moment, Marilyn belongs unreservedly to all those watching her, giving herself to them completely, existing as a materialized fantasy of the female body, as a spectacle of sensuality and carnality. In a shimmering sequined dress with luscious platinum hair, she radiates in an inhuman manner.¹⁷

With the body in the center of the performance, which functions in the collective imagination as an icon of glamor and an object of social desire, it is impossible not to associate its finale with a fire symbolizing a love relationship, being “the fruit of an erotic experience, a child born from rubbing two pieces of wood together”.¹⁸ Watching the burning flesh is, in a way, a sexual act.¹⁹ The actress, positioned horizontally, is “devoured” by the vertical flames, connoting an animalistic nature after all.²⁰ Perhaps, then, the fire consumes Marilyn as did her spectators, admirers and collaborators.

At this point, it is worth recalling another important element of the final scene, which could be an argument for an erotic interpretation of the fire motif in the play. In the projected image, Marilyn is on fire, lying in the flames, but she is not burned or charred. If we assume that the body is not affected in any way, the conflagration can be linked to the property of fire that Bachelard writes about, emphasizing that in alchemical thinking about this natural element there is a distinction between masculinity and femininity of fire. The masculine fire is the one that draws from the depths of matter and penetrates it, while the feminine fire merely scorches, leaving its depths unexplored. This is also how Marilyn remains – an unknown mystery.

Another fact of Monroe’s life to which the director refers is the aforementioned final appearance in film. The staged episode on the set is a variation on

¹⁶ K. Lupa, *Persona*, Warsaw 2009, pp. 84–85.

¹⁷ A. Łuksza, *Glamour, kobiecość, widowisko: aktorka jako obiekt pożądania*, op. cit., p. 110.

¹⁸ G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, op. cit., p. 235.

¹⁹ W. Augustyn, *Gastona Bachelarda psychoanaliza ognia* [en. Gaston Bachelard’s Psychoanalysis of Fire], op. cit., p. 35.

²⁰ G. Bachelard, *The verticality of flames*, in idem, *The Flame of the Candle*, transl. J. Rogoziński, Gdansk 1996.

the filming of one of the scenes in *Something's Got to Give* (1962, directed by George Cukor) – and the most daring in Marilyn's career. The scene in question is the one in which Ellen, played by Marilyn, bathes naked in the pool and then sits on the shore with her back to the camera. The film was supposed to be a low-budget production with a naked *glamor* goddess to lure cinema-goers. According to witness accounts, this bit was essentially undirected, relying on Marilyn's grace and talent. In the American production, the actress does a striptease, while in the play she is stripped by force, pushed out to act. Lupa thus depicts the scene from the set quite the opposite – as if the actress was no longer able to play with her body. In spite of everything, she gives herself into the hands of the film-makers, offers her body and allows herself to be laid on the “sacrificial altar”. The director thus suggests that the title of the last, unfinished film with Monroe could be perversely interpreted as, “something to offer” – perhaps the remainder of “MM's” life.²¹

Transfer to the sacred zone

Burning Marilyn on the “altar” is undoubtedly meant to perversely allude to the actress's functioning in the sphere of the “pop culture sacrum”, treating her as a modern deity. In many cultures, fire is an intermediary between the profane and the sacred. One burns whatever cannot be discarded, something that has a sacred dimension. Fire is often described as a “sensitive” element that is easily offended or angered, which is why, in pre-Christian times, fire was lit with a magical ritual – incantations were said to prevent the element from being temperamental.²² A character who already functions during her lifetime as someone “more important than Jesus” perhaps should not die in an ordinary way – by decomposing in the ground. It seems that the actress identified with an element of some kind of divinity should be absorbed by a natural element. As Teresa Paszkowska writes – the elements, through a kind of resemblance to the Almighty, provide a useful symbol for expressing the mystery of the human encounter with God.²³ Marilyn beco-

²¹ Cf. R. Węgrzyniak, *Całopalenie* [en. Incineration], “Polityka” [en. Politics Weekly], 1.04.2010.

²² A. Szyjewski, *Religia Słowian* [en. Religion of the Slavs], Cracow 2003, p. 104.

²³ T. Paszkowska, *Żywioły jako środek wyrazu dla doświadczeń duchowych* [en. Elements as a Means of Expression for Spiritual Experiences], in: *Obraz i żywioły* [en. Image and Elements], eds. M.U. Mazurczak, M. Żak, Lublin 2007, p. 37.

mes a transcendence, which is suggested through vertical flames.²⁴ Before she begins to burn in *Persona*, she is properly prepared. The body, arranged with care by the bizarre priestesses, burns on a specially prepared platform, with an imitation of a cross stretched over it, which additionally, by moving its arms, connotes a bird, which, in combination with the altar and the flames, resembles a dove – the symbol of the Holy Spirit. The ritualistic nature of this scene may certainly be associated with other “transformation sessions” in Lupa’s theater, conducted by some guru, in which the protagonist changes his or her state of consciousness or experiences some kind of illumination.²⁵ Interpretations of the last scene as another stage in the transformation of the character that was Marilyn are also motivated by the predominance in the performance of the lying, horizontal position, which has a special significance for the director:

In Lupa’s texts we repeatedly encounter the metaphor of a lying position. It is the starting point for an anthropological-philosophical reflection on the spiritual-bodily condition of a human being, whose media are, of course, the actors. The lying position encompasses the entire spectrum of experiences and “adventures of the body” that humans encounter in the course of their lives, from birth to death. Lupa attributes a very high status to this universal position, referring to the words of the Austrian poet Rainer Maria Rilke, who explores the mysteries of the Existence.

“The lying position – it is a sacred position. The greatest work is done in this very position” – these words recur like a mantra in Krystian Lupa’s plays and texts. In the lying position we sleep and dream, levitate and make love, get sick, suffer and die. Lupa makes these non-public and intimate activities (according to the accepted social norm) to be central events of his performances, exposing them to the public eye.²⁶

²⁴ See G. Bachelard, *The Flame of a Candle*, op. cit., p. 56.

²⁵ R. Węgrzyniak, *Całopalenie*, op. cit.

²⁶ A. Zalewska-Uberman, *Słownik Krystiana Lupy. Perspektywa reżysera* [en. Krystian Lupa’s Dictionary. A Director’s Perspective], „Didaskalia – Gazeta Teatralna” [en. Stage Directions – Theatrical Gazette] No. 96, p. 26.

Sacrifice and purification

Marilyn is thus perhaps sacrificed, on an altar. The burning of the human body in Christianity was something originally forbidden, whereas burnt offerings were desirable. Consequently, Marilyn burning on the altar becomes, in this interpretation, reduced to the body itself, as if she had no soul at all. However, given the presence of the “crucified” Cerberus, it is worth noting that in Christian culture the fire burning at the tabernacle is an eternal fire, symbolizing the presence of Christ.²⁷ Perhaps Lupa also uses this element to emphasize a kind of immortality of her body rather than her person.

Marilyn’s ritual burning is also a sacrifice by the actress and of the actress. The act of an artist’s total, self-sacrificing commitment to an art or role is a theme often taken up by theater creators:

The notion of theatrical ritual is rooted in the “ceremonial” understanding of the art of theater, which already has a long and rich tradition in Polish theater, taken from the tradition of the European one. Representatives of ritual theater: Antonin Artaud, Eugenio Barba, Peter Brook or Jerzy Grotowski, tried to transplant the idea of an actor-sacrifice maker to the theatrical ground and treated the theatrical performance as: a celebration, a sacrificial mass or a religious mystery.²⁸

In the “ritualistic” interpretation of the show’s finale, the purifying function of fire is also of significance. In Christian symbolism, it also has positive purifying and burning properties (the fires of the purgatory, the fire of the Holy Spirit),²⁹ therefore perhaps the burning of Marilyn was meant to liberate her, to cleanse her soul from her body, i.e. to burn out what is the source of her suffering.³⁰

In the words of Gaston Bachelard, fire is both an ambivalent and a privileged phenomenon:

²⁷ See T. Paszkowska, *Żywioły jako środek wyrazu...[en. Elements as a Means of Expression...]*, op. cit., p. 39.

²⁸ A. Zalewska-Uberman, *Słownik Krystiana Lupy...*, op. cit., p. 24.

²⁹ Por. T. Paszkowska, *Żywioły jako środek wyrazu...*, op. cit., p. 44; D. Frostner, OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej* [en. The world of Christian symbolism], Warszawa 1990, p. 70.

³⁰ Cf. E.B. Tylor, *Cywilizacja pierwotna* [en. Primal civilisation], Warsaw 1998, p. 357; J. Bartmiński, *Słownik stereotypów i symbolów ludowych: kosmos, niebo, światła niebieskie, ogień, kamienie*, op. cit.



Fig. 3. A shot from the recording of the play *Persona. Marilyn* (the Dramatic Theater 2009, directed by Krystian Lupa). Cerberus ,crucified' on a rack. In the background of the scene, a film is projected with Marilyn burning

Fire is distinguished by the fact that it manifests and reconciles in itself contradictory qualities: it is a pleasure and a torment, it burns in hell and in heaven, it is intimate and universal at the same time. [...] Of all that exists in nature, it is the strongest and clearest reconciliation of good and evil.³¹

Krystian Lupa's play *Persona. Marilyn* approaches this element in a similar way. He uses it ambiguously and perversely. On the one hand, the scene of the bizarre burnt offering is a reference to the understanding of Marilyn in terms of a deity who (as a contemporary myth) must live on after her death, while on the other hand it carries many negative connotations: it suggests that her person has been reduced solely to the body, and the burning is to be a punishment inflicted by the film community for trying to go beyond her own mask. The fire simultaneously "sanctifies" the figure that Marilyn was and consumes her body for the "sin" she committed against her creators. The incineration in the finale serves as the final point in the play about "suffering from one's own corporeality", so the scene seems to be cathartic – Marilyn frees herself from the source of her pain: her own body.

Bibliography

- Augustyn W., *Gastona Bachelarda psychoanaliza ognia*, "Znak" 1971, no. 199.
 Bachelard G., *Plomień świecy*, transl. J. Rogoziński, Gdańsk 1996.

³¹ W. Augustyn, *Gastona Bachelarda psychoanaliza ognia*, op. cit., p. 33.

- Bachelard G., *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, transl. H. Chudak, A. Tatarkiewicz
Warsaw 1975.
- Bieńczyk M., *Dziewczyna na moście*, "Gazeta Wyborcza", 20–21.09.2014
- Burzyńska A.R., Lupa K., *Kto inspiruje? Tadeusz Kantor!*. Rozmowa zrealizowana w ramach
cyklu *Biografie w teatrze*, Cricoteka 2014.
- Churchwell S., *Twarze Marilyn Monroe*, transl. R. Waliś, Warsaw 2018.
- Łuksza A., *Glamour, kobiecość, widowisko: aktorka jako obiekt pożądania*, Warsaw 2016.
- Słownik stereotypów i symboli ludowych*, ed. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska, Lublin 1996.
- Lupa K., *Persona*, Warsaw 2009.
- Paszkowska T., *Obraz i żywioły*, Lublin 2007.
- Szyjewski A., *Religia Słowian*, Cracow 2003.
- Tylor E.B., *Cywilizacja pierwotna*, Warsaw 1998.
- Węgrzyniak R., *Całopalenie*, "Polityka", 1 April 2010.
- Zalewska-Uberman A., *Słownik Krystiana Lupy. Perspektywa reżysera*, "Didaskalia – Gazeta
Teatralna" no. 96.

Krystian Lupa and the Pop Culture Icons, i.e. *Persona*. *Marilyn and the Mythical Body in Flames*

The article presents an analysis of Krystian Lupa's performance "Persona. Marilyn" in terms of the symbolism of fire that appears in the play. The play itself is a fantasy about the last days of Marilyn Monroe's life, who, through her work on the planned role of Grushenka in *The Brothers Karamazov*, intends to find her identity and rediscover herself as an actress. The key to interpreting the play lies in the final scene of the performance, in which Marilyn Monroe burns laid on a catafalque. The text constitutes an attempt to flesh out possible interpretations of this scene, using references to the broad symbolism of fire in culture, particularly based on the thought of Gaston Bachelard (fire as a transfer to the sacred zone, sacrifice, purification, destruction, desire).

Keywords: Marilyn Monroe, Krystian Lupa, Gaston Bachelard, *Persona. Marilyn*, fire symbolism

Słowa kluczowe: Marilyn Monroe, Krystian Lupa, Gaston Bachelard, *Persona Marilyn*, symbolika ognia

Data przesłania tekstu: 30.03.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 9.04.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 28.05.2024

PHOTOGRAPHY AND NOSTALGIA. ABOUT THE *COLD WAR* FILM BY PAWEŁ PAWLIKOWSKI

IZABELA TOMCZYK-JARZYNA

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
izatomczyk@interia.pl
ORCID 0000-0003-3674-1102

The cinematographer of the *Cold War* – Łukasz Żal – said that the first film he and the director, Paweł Pawlikowski, watched while preparing to work on the love story of Zula and Wiktor was Andrei Tarkovsky’s *Mirror*.¹ During the interview, he indirectly admits that the clips from the last scene of the *Cold War*, depicting a breeze that sets the grassy fields in motion, are a quote from the opening scenes of Tarkovsky’s film. Why did the Russian director’s film become so pivotal for Pawlikowski at the beginning of his work, at a time when the idea of his own cinematic statement was taking shape? Tarkovsky made no secret of the fact that the *Mirror* is a biographical/autobiographical picture,² while at the same time – and this is more significant in the context of Pawlikowski’s artistic statement – it is the life story of, above all, the director’s mother.³ The mother is the foremost character in the story. Her presence is outlined as a counterpoint to the absence of the father, whose figure is symbolic.⁴ Against the background of the relationship between the two parents

¹ Czy można być przezroczystym w świecie kina? Z Łukaszem Żalem rozmawia Daria Dąbrowska. [en. Is it Possible to be Transparent in the World of Cinema? Daria Dąbrowska Interviews Łukasz Żal.] Czy można być przezroczystym w świecie kina? Z Łukaszem Żalem rozmawia Diana Dąbrowska – pleograf.pl [accessed on 25.02.2024].

² See A. Tarkovsky, *Czas utrwalaony* [en. Fixed Time], Warsaw 1991, transl. S. Kuśmierczyk, p. 113.; A. Tarkovsky, *O sobie samym i swoich filmach* [en. On Himself and His Films] [in:] “Film na świecie” [en. Film Around the World], nos. 363-364/1989, p. 71.; M. Tarkowska, *Okruchy zwierciadła* [en. Crums of a Mirror] , transl. J. Gazda, „Kwartalnik Filmowy” [en. Film Quarterly] no. 69-70/1995, pp. 17-49.

³ K.J. Zarębski, *Zwierciadło* [en. Mirror] *Zwierciadło* (akademiefilmowa.pl) [accessed on 25.02.2024].

⁴ S. Kuśmierczyk, *Labirynt “Zwierciadła”* [en. The Maze of the “Mirror”] [in:] idem. *Zagubieni w drodze* [en. Lost on the Way] Warsaw 1999; J. Wojnicka, *Kino sowieckie lat*

appears the figure of a child. The prototypes of Pawlikowski's characters are the director's parents.⁵ They bear their names, and the director dedicates the film to his mother and father. In addition, the time of events chosen by the director (late 1950s and early 1960s) is the time of his parents' youth. However, Pawlikowski does not recreate their history, but rather focuses on relationships, break-ups and returns, an uneasy love. In his own words: "My parents were an unusual couple. Their relationship and life's twists and turns – break-ups, returns, going abroad.... All of this was deeply ingrained in me. Their complicated love is, for me, the mother of all love stories, in a way".⁶

Pawlikowski turned to the *Mirror* because he was in search of a way to confront the topic of childhood memories. As I assume, he saw the solution to the problem in the story of Tarkovsky's preparation for shooting the film and the way he used photography. With this text, I want to outline an answer to two questions: what was the purpose of blurring the boundaries between the film and the photographic matter in the *Cold War* and how did the use of photographic measures in the film storyline lead Pawlikowski towards nostalgia?

Photography as an image of a memory

When one looks at the history of the creation of the *Mirror*, it is hard to resist the impression that the visual layer of the film was extremely important to Tarkovsky. The director began work on the *Mirror* by visiting Yuryevets, hoping that returning to the places where he spent his childhood (and which were to be the main location of events in his film) would trigger his imagination. However, the trip did not make the desired impression on him.⁷ It was not until the set design was starting to become real that the moment of revelation came. Tarkovsky decided that he would make the film in the location of Ignatievo, where he used to spend his holidays as a child with his mother. Seweryn Kuśmierczyk writes about the construction of the set design:

sześćdziesiątych i siedemdziesiątych [en. The Soviet Film in the 1960s and 1970s] [in:] *Kino epoki nowofalowej. Historia kina* [en. Cinema of the New Wave Era. History of Cinema], vol. 3., eds T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Cracow 2015, p. 870.

⁵ PISF – Na planie „Zimnej wojny” Pawła Pawlikowskiego [accessed on 28.02.2024].

⁶ Paweł Pawlikowski: Jeśli „Zimna wojna” spodobała się Nuriemu, rzeczywiście musi być spoko – rp.pl [accessed on 28.02.2024].

⁷ Cf. S. Kuśmierczyk, *Labirynt „Zwierciadła”*, op. cit., p. 110.

(...) the Gorchakovs' house has been reconstructed – on the site where the remains of the foundations have survived. In the 1930s, the Tarkovsky family rented a room there. Built on the set of the film, the house was more than just an element of the set design. Authentic old beams and planks obtained from a demolition of two houses, purchased in the area for this purpose by the film-makers, were used in its construction. The field next to the house was sown with buckwheat – just as the kolkhoz farmers did before the war.⁸

As source material to reconstruct the Gorchakovs' house, prepare costumes and props, and create make-up, Tarkovsky used photographs from the family album, whose author was Lev Gornung. "Gornung's photographs", Kuśmierczyk writes, "were also the primary model for framing various individual sets and developing shots".⁹ As an example, the researcher cites the first shot in the *Mirror* depicting Mary: "Almost identical is not only the manner of framing, the positioning of the woman's figure, her hairstyle and clothing, but also the landscape spread out before her: the line of the horizon, the meadow and the forest. The density and height of the trees are the same in the film as in the photograph".¹⁰

Considering Pawlikowski's last two films from an aesthetic perspective, Barbara Kita draws attention to the photographic shots that exist in their

⁸ Ibid., p. 111.

⁹ Ibid..

¹⁰ Ibid. How immensely powerful were the photographs of Ignatievo for Tarkovsky is evidenced by the story told by the husband of the director's sister, Aleksander Gordon, who shortly before the production of the *Mirror* spent a holiday in Ignatievo and took photographs there. Kuśmierczyk describes the meeting between Gordon and Tarkovsky as follows: "In 1963, after returning from his holiday, Gordon showed Tarkovsky the photographs he had taken. Some of them were quite extraordinary, having double exposure. Gordon, while taking the photographs, forgot to move the film in the camera. Looking at these photographs, it is hard to resist the impression that the people and images of space captured in them exist in two different temporal dimensions: in the present and in some other, mysterious time that has passed and yet is still present. Years later, Gordon wrote down: [*Tarkovsky*] gave me a reserved compliment, and I sensed his concern and hidden agitation, as if I had looked into a room I was not allowed to enter or inadvertently read someone else's letter. Suddenly Andrei said: 'Don't show these photographs to anyone. I want to make a film about Ignatievo'." (S. Kuśmierczyk, Tarkovsky. Encyclopedia, entry: *Spowiedź – pierwsza koncepcja „Zwierciadła”* [en. A Confession – First Concept of *Mirror*], Warsaw 2023, p. 324.).

composition.¹¹ The researcher emphasises that a common practice of receiving a film as such is that we remember it as “single images, frozen frames”.¹² In the case of both *Ida* and the *Cold War*, the director’s decision has reinforced and strongly accentuated this receiving habit, as ‘the filmmaker himself gives us image-fetishes, they are finished, static, close to the image fetish we often seek and desire in film’.¹³ As Kita goes on to write, the audience does not have to ‘freeze’ the frames themselves, because the essence of the frames in Pawlikowski’s films is that they evoke the context of a photo or quote a photographic technique (e.g. through their characteristic asceticism, empty frames, long takes or through the appropriate composition of the frame, which is served by: close-ups of faces filling the space or the presentation of fragments of objects or figures¹⁴). To emphasise the photographic provenance of the image, the director pastes in a black frame, which on the one hand influences the rhythm of the montage and on the other is a kind of “punctuation interval”,¹⁵ suggesting a change of time and place of the action, making the viewer guess what happened in the “wide perspective of the non-frame space”.¹⁶ Such a procedure also refers us back to the experience of looking at a photo album, in which the photographs are arranged – on individual pages – in line with the events they describe. The black interval is a sign of turning the next page of the album. A moment in which we await the further course of events.¹⁷

¹¹ B. Kita, *Przestrzeń kadru/poza kadrem. O fotograficznych ujęciach w „Idzie” i „Zimnej wojnie” Pawła Pawlikowskiego* [en. The Space of the Frame/Outside the Frame. On the Photographic Shots in “Ida” and “The Cold War” by Pawel Pawlikowski][in: “Białostockie Studia Literaturoznawcze” 21/2022.

¹² Ibid., p. 96.

¹³ Ibid..

¹⁴ Por. ibid., p. 96 and the following.

¹⁵ Ibid., p. 103.

¹⁶ Ibid..

¹⁷ An interrupted narrative, the poetics of fragments is the category through which Wojciech Nowicki describes photographs: ‘The twisted truth of photography exists solely in what we are given to see; photography does not explain the world, but shows torn-out images, like pages from a book, where the text begins in half a word and ends just as abruptly. Photography allows us to see that it was just so, but does not explain why. It does not patiently explain.’ (W. Nowicki, *Dno oka. Eseje o fotografii* [en. The Bottom of the Eye. Essays on Photography], Wołowiec 2010, p. 76.). Pawlikowski’s black interval seems to refer to the album of family photographs used by Tarkovsky.

The visual layer is extremely important for Pawlikowski's work; the cinematographer of the *Cold War* even stresses that Pawlikowski is a filmmaker who thinks primarily through images. It was this level of the work that already came to the fore at the stage of writing the script. In his account of the preparation of the film's documentation, Żal recalls that it consisted, among other things, of looking at archive materials and photographs which document the turn of the 1950s and 1960s.¹⁸ The filmmakers thus did plenty to visually anchor the world presented in a specific time for the viewer.

Why does Pawlikowski follow Tarkovsky with an erasure of the boundaries between photography and film? According to Bogusław Skowronek, a significant reason (though, obviously, not the only one) for the representation of photography in cinema "concerns the fundamental problem of the truth of the photographic image. An image that in reception continues to have the status of a certificate of material reality".¹⁹ The researcher points out that this reception works despite the awareness that the assumption is apparent. The viewer, tired of the lie provided by digital simulations, in the search for the tangible structure for pictorial authentication of the world subconsciously believes in the strength of photographic realism. Kita sees the problem in a similar way when she contemplates the reasons why Pawlikowski chose to invoke the photographic medium in the film. In her opinion, both the use of the black and white format and the photographic shots bring the feature film closer to a documentary (from which, nota bene, Pawlikowski's work derives) and "in accordance with the cinematographic tradition, creates the impression of an authentic record of reality".²⁰ The strength of this impression is evidenced by the words of the director himself, who recalls in an interview: "Setting up the images for *Ida* and the *Cold War*, I often had this *déjà vu*: 'Gee, I know this'. I felt that I was part of the world I was telling a story about".²¹ For

¹⁸ Czy można być przezroczystym w świecie kina? Z Łukaszem Żalem rozmawia Daria Dąbrowska. Czy można być przezroczystym w świecie kina? Z Łukaszem Żalem rozmawia Diana Dąbrowska – pleograf.pl [accessed on 25.02.2024].

¹⁹ B. Skowronek, *Fotografia i jej filmowe reprezentacje* [en. Photography and its Cinematic Representations], "Studia de Cultura II", *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis*, v. 103/2011, p. 103.

²⁰ B. Kita, *Przestrzeń kadru/poza kadrem...*, op. cit., p. 98.

²¹ Paweł Pawlikowski: Jeśli „Zimna wojna” spodobała się Nuriemu, rzeczywiście musi być spoko – rp.pl [accessed on 10.03.2024].

Tarkovsky, the test of whether his reconstruction of the Gorchakovs' house – based on the photographs – was close to reality took place when his mother arrived on the set of the *Mirror*:

When we brought my mother, who had spent her youth in this very place and in this house, her reaction – the moment she saw the house – exceeded my wildest expectations. I immediately knew that we were on the right track – the house evoked in her the same feelings that we intended to express in the film....²²

The use of the photographic medium by Pawlikowski in his film is not accidental. As photography has at its disposal a potential for aggregating the past, that is much greater than that of a film, and it is this potential that the director wants to capitalise on. Moreover, photography extracts individual moments from the stream of time and allows them to be reassembled in the arrangement of an album, creating the impression of immediate access to the past. Meanwhile, the clue of the *Mirror* indicates that the relationship between photography and reality is incredibly close. By archiving the past, pausing, creating a record of reality, photography constructs an image of a memory. In the following, I will try to prove that Pawlikowski clearly links that memory with nostalgia.

Nostalgia as an aesthetic dimension of the *Cold War*

Talking about the work on the *Cold War*, Pawlikowski says in an interview:

(...) it's a story about my parents' generation, or even to some extent it's about my parents. So I'm looking for something that I know from somewhere, but which I want to see accurately, beautifully, expressively on screen. The older I get, the more escapist my cinema becomes. Although I retreat to times that are not particularly joyful, yet I retreat from today and feel that it was more interesting there, it was stronger, more expressive, the characters were more defined. I have a sort of nostalgia for the past, for a world that wasn't brimming with noise, information, and redundant colours. Lately, I've been looking for a simplification in cinema to somehow reduce everything: the width of the frame, the amount of information and also the amount of colours. But this "black and white", I didn't

²² A. Tarkovsky, *Czas utracony [en. Lost Time]*, op. cit., p. 95. Seweryn Kuśmierczyk, a researcher of Tarkovsky's oeuvre, confirms that he also experienced a similar feeling when he browsed through photographs from the Russian director's home archive collected in Florence and compared them with the film frames (cf. footnote 10. to the text: "Labirynt Zwierciadła" [in:] S. Kuśmierczyk, *Zagubieni w drodze. Film fabularny jako obraz doświadczenia wewnętrznego*, Warsaw 1999).

want it to be grey. I wanted it to be expressive, that sort of dramatic, contrasting. I try to make the film as colourful as possible for a black and white movie.²³

In another interview, he adds: “I don’t think nostalgia is the driving force behind my films, it is not the reason for which I make them”.²⁴ Thus, nostalgia in Pawlikowski’s films is primarily related to the director’s artistic and aesthetic decisions rather than to the story he tells. Marek Zaleski, placing nostalgia in the aspect of forms of memory, points out that nostalgic aesthetics is an aesthetics of sublimity, it is a beauty that causes pain. According to the researcher, nostalgia is a kind of sensibility that places the ideal in the past. Nostalgia is a form of worldview. Nostalgia does not describe the object, it is not a feature of the object, the source of nostalgia is the subject. “When we speak of nostalgia,” the researcher writes, “we are talking about one’s relation to the past and to the objects immersed in it, and therefore about one’s perception”.²⁵ Through his observations of the emerging images for *Ida* and the *Cold War*, Pawlikowski reveals that he has experienced something that he knows and that brings him into the story he is creating. The experience described by the director is astonishingly close to the situation with Proust’s madeleine²⁶ and, as with Proust, stems from sensory perception.²⁷ Sławomir Sikora, when explaining this experience, writes:

A memory has to be recognised: and recognition is about identifying, that is, finding equivalence between what is outside in the present experience and

²³ PISF – Na planie „Zimnej wojny” Pawła Pawlikowskiego [accessed on 28.02.2024]

²⁴ Cannes: Paweł Pawlikowski o romantycznej nostalgii za „zimną wojną” (hollywoodreporter.com) [accessed on 20.03.2024].

²⁵ M. Zaleski, *Formy pamięci* [en. Forms of Memory], Gdansk 2004, p. 11 and the following.

²⁶ The authors of the volume *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów* [en. Anthropology of Memory. Themes and Selection of Texts], commenting on the legitimacy of including a fragment of Marcel Proust’s novel *In Search of Lost Time* in a collection devoted to memory, note that “(...) the scene in which Marcel reaches for a madeleine (...) has been the starting point for countless scholarly narratives on (...) nostalgic memory” *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów*, ed. R. Chymkowski, P. Dobrosielski, P. Majewski, M. Napiórkowski, P. Rodak, R. Sulima, Warsaw 2020, p. 81]. The motif of nostalgia in Proust’s works is also touched upon by Anna Jarmuszkiewicz in her book *Tropy Prousta* [en. On Proust’s Tracks] [A. Jarmuszkiewicz, *Tropy Prousta. Problemy recepcji literackiej w literaturze polskiej po 1945 roku* [en. On Proust’s Tracks, Problems of Literary Reception in Polish Literature after 1945], Cracow 2015].

²⁷ According to Gilles Deleuze, “voyeuristic” looking is one of the elements of Proust’s “holy trinity” [cf. G. Deleuze, *Proust and Signs*, transl. M.P. Markowski, Gdańsk 2000, p. 133, cf. also A. Jarmuszkiewicz, *Tropy*, op. cit. p. 247].

what is inside, what is embedded in us as a memory. Usually we focus on what is outside. It is necessary, however, “for the act of imagination or recollection to bring out that inner, true part of the sensation, so that it appears ‘pure and disembodied’, detached from the external object [...]” Then “the former equivalent appears in all its entirety [...], as if the hidden work of memory consisted precisely in the preparation of this encounter. Our only task is then to recognise the sameness of the past and the present, and to find ourselves in this sameness”.²⁸

Zaleski adds that in the case of art, nostalgia is an attribute of a work that sets itself up to represent the unrepresentable. “Beauty perceived as nostalgic is an allusion to something that does not allow itself to be fully present”.²⁹ So how does Pawlikowski attempt to overcome the inability to represent nostalgic beauty in the *Cold War*? The intensity of the experience of recollection in Proust’s work is characterised by a momentary suspension of time. The freezing of time constitutes the foundation on which memory develops.³⁰ Pawlikowski freezes time in the aesthetic dimension of his film through the use of the matter of photography. This is a conscious action on the part of the director, somewhat against the nature of film, for which movement is a constitutive feature. This action, however, opens up the cinematic statement towards (nostalgic) memory. Christian Metz notes, “Both movement (in film – I.T.-J.) and size (of images – I.T.J.) imply time, in contrast to the timelessness of photography, comparable to the timelessness of unconsciousness and memory.” The apparent immobility of the image in the *Cold War*, the apparent suspension of time, the evocation in the film of the medium of photography functions as a Proustian madeleine.³¹

²⁸ S. Sikora, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem* [en. Photography. Between a Document and a Symbol], Izabelin 2004, p. 76. The quotations in this excerpt are from Proust’s Time, transl. J. Prokop, [in:] *Sztuka interpretacji* [en. Art of Interpretation], selected and ed. H. Markiewicz, vol. II, Wrocław 1973, pp. 124, 126.

²⁹ M. Zaleski, op. cit. p. 15. Przemysław Czapliński also writes about powerlessness and the encounter with the impossibility of representation in the context of nostalgia [P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych* [en. Sublime Longings. Nostalgias in the Prose of the 1990s], Cracow 2001, pp. 17-18.

³⁰ Por. A. Jarmuszkiewicz, *Tropy Prousta*, op. cit., p. 193.

³¹ He straightforwardly writes of Guilian Bruno’s photography in this way: “[...] photography is memory... In the age of postmodernism, memories are not Proustian madeleines but rather photographs” [G. Bruno, *Ramble City: Postmodernism and Blade Runner*, “October 41”

When analysing the symbolic functioning of photography in Proust's text, Sikora notes that the passage with madeleines does not explain the novel. However, what the protagonist finds is strongly intertwined with the definition of photography, namely the discovery of a fragment of time and a piece of space.³² The photographic fragmentation of time and space is visible in Pawlikowski's film on two levels. Firstly, in the context of the frame composition, when an object or person is cut off and the fragment remaining outside the picture frame becomes a sign of what cannot be captured by the video camera, which, similar to a photo camera, has been immobilised. Secondly, in the context of an overall narrative subdivided with black intervals. The viewer has no access to the fragments of time and space that describe the fate of the characters. The pasted black frame obscures them, omits them. In Proust's work, one may also find omitted or "undeveloped" memories because, as he himself writes: the past, "is flooded by an uncountable number of film plates that lie useless because intelligence has not 'called' for them".³³ Meanwhile, such a formal solution introduces the viewer into a situation known, for example, from Wiesław Myśliwski's *Widnokrąg* (en. *Horizon*) – looking through a family photo album. The viewer is confronted with the necessity to conform to a rough knowledge, where "probable is real",³⁴ because the narration resembles "a monologue of a man who substituted ad hoc entreties in place of selection, and did so because he decided that what was salient was life, continuity, not events",³⁵ Przemysław Czapliński described Myśliwski's *Widnokrąg* as "an epic of fulfilled nostalgia", because inventing an adequate language to conduct a nostalgic narrative makes it possible to make the past world present.³⁶

1987, vol. 41, no. 1, p. 73; quoted in M. Michałowska, *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*. [en. *The Latent Image. Sketches on Photography and Memory*], Cracow 2007, p. 47.

³² S. Sikora, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem* [en. *Photography. Between a Document and a Symbol*], op. cit., p. 75.

³³ M. Proust, *In Search of Lost Time* vol. III, translated by T. Żeleński (Boy), M. Żurowski, J. Rogoziński, Warsaw 1979, p. 868, quoted after: S. Sikora, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, op. cit. p. 74.

³⁴ P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty* [en. *Sublime Longings*], op. cit., pp. 57-58.

³⁵ *Ibid.*, p. 59.

³⁶ Thus, according to Czapliński, Myśliwski accomplishes the impossible with his text: he brings nostalgia to the point of fulfilment.

Suspended time, space depicted in fragments, empty film frames, but also black and white colours are Pawlikowski's route to the simplification he desires, they are an anticipation of an escape into the past from a world filled with noise, information and unnecessary colours. Consequently, the aesthetic dimension of the cannon becomes a sign of nostalgia.

* * *

As Svetlana Boym writes, nostalgia is "(...) a desire for another time – the time of our childhood, the slower rhythms of our dreams".³⁷ Conceived in this way, nostalgia is a rebellion against the "modern notion of time",³⁸ because the nostalgic person wants to transform history into a private (or collective) mythology. He or she wishes to enter time as one enters space. Therefore, "the past of nostalgia (...) is not even past".³⁹ Pawlikowski blurs the distinction between film and photography and uses the potential inherent in photography to document reality in order to access memory. The film-photography relationship also opens up the possibility of aesthetic simplification, which the director sees as a way towards nostalgia. This has further consequences. The journey that Pawlikowski begins in photography leads through nostalgia towards a myth.⁴⁰ The mythic nature of the *Cold War*, however, already requires a separate reflection.

Bibliography

- R. Chymkowski, P. Dobrosielski, P. Majewski, M. Napiórkowski, P. Rodak, R. Sulima (red.), *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warsaw 2020.
- Boym S., *Nostalgia jako źródło cierpienia*, transl.: I. Boruszkowska, [in:] 'Ruch Literacki' Z. 1/2019.
- Czapliński P., *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Wydawnictwo Literackie, Cracow 2001.

³⁷ S. Boym, *Nostalgia jako źródło cierpienia* [en. Nostalgia as a source of suffering], translated by I. Boruszkowska, [in:] "Ruch Literacki" [en. Literary Movement] Z. 1/2019., p. 100.

³⁸ Ibid..

³⁹ Ibid..

⁴⁰ In the interview quoted at the very beginning of this text, the director reveals that the story of Zula and Wiktor is based on the story of his parents, and that the complicated relationship between the parents is, in the director's perception, "the mother of all love stories".

- Deleuze G., *Proust i znaki*, transl. M.P. Markowski, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdansk 2000.
- Jarmuszkiewicz A., *Tropy Prousta. Problemy recepcji literackiej w literaturze polskiej po 1945 roku*, Universitas, Cracow 2015.
- Kita B., *Przestrzeń kadru/poza kadrem. O fotograficznych ujęciach w „Idzie” i „Zimnej wojnie” Pawła Pawlikowskiego* [in:] *‘Białostockie Studia Literaturoznawcze’* 21/2022.
- Kuśmierczyk S., *Tarkowski. Encyklopedia*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warsaw 2023.
- Kuśmierczyk S., *Zagubieni w drodze. Film fabularny jako obraz doświadczenia wewnętrznego*, Wydawnictwo Skorpion, Warsaw 1999.
- Michałowska M., *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Wydawnictwo Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna, Cracow 2007.
- Nowicki W., *Dno oka. Eseje o fotografii*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010.
- Sikora S., *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Świat Literacki, Izabelin 2004.
- Skowronek B., *Fotografia i jej filmowe reprezentacje*, „Studia de Cultura II”, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis*, folia 03/2011.
- Tarkowska M., *Okruchy zwierciadła*, tłum. J. Gazda, ‘Kwartalnik Filmowy’ no. 69-70/1995.
- Tarkowski A., *Czas utracony*, transl. S. Kuśmierczyk, Wydawnictwo Pelikan, Warsaw 1991.
- Tarkowski A., *O sobie samym i swoich filmach*, tłum. Z. Podgórzec [in:] ‘Film na świecie’, no. 363-364/1989.
- Wojnicka J., *Kino sowieckie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych* [in:] *Kino epoki nowofalowej. Historia kina, tom 3.*, ed. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Cracow 2015.
- Zaleski M., *Formy pamięci*, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdansk 2004.

Internet sources

- Cannes: Paweł Pawlikowski o romantycznej nostalgii za „zimną wojną”* (hollywoodreporter.com) [accessed on 20.03.2024].
- Czy można być przezroczystym w świecie kina? Z Łukaszem Żalem rozmawia Diana Dąbrowska* – pleograf.pl [accessed on 25.02.2024].
- Paweł Pawlikowski: Jeśli „Zimna wojna” spodobała się Nuriemu, rzeczywiście musi być spoko – rp.pl [accessed on 28.02.2024].
- PISF – Na planie „Zimnej wojny” Pawła Pawlikowskiego* [accessed on 28.02.2024].
- K.J. Zarębski, *Zwierciadło Zwierciadło* (akademiafilmowa.pl) [accessed on 25.02.2024].

Photography and Nostalgia.

About the *Cold War* Film by Paweł Pawlikowski

The text attempts to answer the question: why does blurring the lines between film and photography play such a significant role in Pawlikowski’s movie, and how does the use of photographic solutions in the cinematic narrative lead Pawlikowski towards nostalgia. Starting from Andrei Tarkovsky’s film *Mirror* – which served as inspiration for Pawlikowski – and its anchoring in photography, the author tries to demonstrate that both directors utilize

the inherent ability of photography to capture reality, thus making it possible to reach the image of the given memory. Furthermore, the use of photographic solutions in the film results in simplification, which, in Pawlikowski's perspective, constitutes a sign of nostalgia.

Keywords: photography, nostalgia, memory, *Cold War*, Paweł Pawlikowski, Polish cinema

Słowa kluczowe: fotografia, nostalgia, pamięć, *Zimna wojna*, Paweł Pawlikowski, kino polskie

Data przesłania tekstu: 29.03.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 6.05.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 31.05.2024

“THE EUROPEAN CULTURE IS SINKING LIKE VENICE”. ITALY IN MEMORIES OF LATE JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

ELŻBIETA SADOCH

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
e.sadoch@uksw.edu.pl
ORCID 0000-0002-0997-8473

Travels to Italy occupy a unique place in the works of Jarosław Iwaszkiewicz (1894-1980), which is not insignificant, as this collection of reportages was published in 1977, shortly before the author's death. The Polish writer commemorated therein his peregrinations on the Italian land, which he visited repeatedly over the course of half a century, for diplomatic, artistic and simply tourist purposes. In the homeland of Virgil and Petrarch, he admired beautiful sights, ancient monuments and works of art, met talented artists and participated in cultural events. At times, he also looked there for inspiration for his own works.¹

A first glance at this volume reveals numerous references to the tradition of Italian travels and the manners of their description.² Firstly, the title of the book itself is reminiscent of the expeditions through Italy that were

¹ See H. Kalinowska, *Sztuka włoska w liryce Jarosława Iwaszkiewicza* [en. Italian Art in the Lyric of Jarosław Iwaszkiewicz], “Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy” [en. Scientific Papers of the University of Education in Bydgoszcz] 1985, v. 24/9, p. 111; M. Peroń, *Sztuka włoska w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza* [en. Italian Art in the Works of Jarosław Iwaszkiewicz], in: *Polak we Włoszech, Włoch w Polsce. Sztuka i historia* [en. Poles in Italy, Italians in Poland. Art and History], ed. M. Wrześniak, A. Bender, Warsaw 2015, p. 197; *Ibid.*, „Gdzie doczesność przecina się z wiecznością”. *Sztuka włoska w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza* [en. ‘Where temporality intersects with eternity’. Italian Art in the Works of Jarosław Iwaszkiewicz], „Studia Teologiczne: Białystok-Drohiczyń-Łomża” [en. Theological Studies: Białystok-Drohiczyń-Łomża] 2023, v. 41, pp. 237-238.

² Iwaszkiewicz's confrontation with the descriptive convention present in travel literature is mentioned, e.g. Olga Płaszczewska. See O. Płaszczewska, *Podróż włoska jako dialog z literaturą* [en. The Italian Journey as a Dialogue with Literature], in: *Archipelag porównań*.

undertaken in past centuries to supplement education and to learn about cultural treasures and develop aesthetic taste. The book consists of eight sections devoted to Italian cities (Venice, Rome, Naples, Bari, Amalfi and Conegliano) and regions (Tuscany, Sicily). This form is associated with ancient itineraries with a calendar and geographical arrangement. Following a centuries-old tradition, Iwaszkiewicz described Italian landscapes, cultural centers and monuments. He mentioned castles, art galleries and churches, and also ancient ruins. The writer depicted artistic objects – paintings, sculptures and buildings (their architecture and decoration) and recalled various literary works (his own or those of other authors). He admired the artistry of famous artists, such as: Giorgione, Michelangelo, Raphael and Caravaggio. In addition, he confronted information taken from guidebooks and descriptions of the peregrinations of his predecessors (e.g. August Moszyński's diary) with his own experiences.³

In *Travels to Italy*, Iwaszkiewicz also devoted a substantial part to digressions on relations with family and friends, civilizational, cultural and artistic changes.⁴ Aleksandra Achtelik rightly states that “this (...) collection documents the writer's Italian journey in two dimensions, since, on the one hand, it constitutes somewhat of a journey of the author's memory, which recalls impressions and experiences from his numerous trips to the Apennine Peninsula and, at the same time, becomes a description of the phenomenon of travel and traveling”.⁵ In turn, the author himself saw his work as a kind

Szkie komparatystyczne [en. The Archipelago of Comparisons. Comparative Sketches], ed. M. Cieśla-Korytowska, Cracow 2007, pp. 118-120.

³ See A. Giełdoń-Paszek, *Obywatel Parnasu. Sztuki piękne w życiu i twórczości Jarosława Iwaszkiewicza* [en. Citizen of Parnassus. Fine Arts in the Life and Works of Jarosław Iwaszkiewicz], Katowice 2014, p. 234; M. Peroń, *Sztuka włoska...* [en. Italian Art...] op. cit., pp. 201-204; *Ibid.*, „Gdzie doczesność przecina się z wiecznością”. *Sztuka włoska...* [en. ‘Where temporality intersects with eternity’. Italian Art...] op. cit., pp. 242, 245-246, 252.

⁴ Similar reflections by Iwaszkiewicz appear in his other works related to Italian travels, including short stories – See G. Ritz, *Podróż i wspomnienie. Opowiadania włoskie i ukraińskie* [en. Travel and Recollection. Italian and Ukrainian Short Stories], in: *Ibid.*, *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności* [en. Jarosław Iwaszkiewicz. Borderlands of Modernity], Cracow 1998, and also in the essay *Klucze* [en. Keys] – See T. Wójcik, *Pociecha mieszka w pięknie. Studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza* [en. The Comfort Lives in Beauty. Studies on the works of Jarosław Iwaszkiewicz], Warsaw 1998.

⁵ See A. Achtelik, *Reporterskie zmagania z obrazami pamięci: wokół „podróży do Włoch” Jarosława Iwaszkiewicza* [en. Reporters' Struggles with the Images of Memory: Around

of synthesis of his own oeuvre – “a synthesis of poems and prose, memories of Ukraine and Russia, surges of anger and delight, images of Denmark and France, images of the beloved Stawisko (...)” – also as a “tenuous fulfillment of an ambitious principal intention to leave some trace of himself on Polish soil”.⁶

There are to be found in *Travels to Italy* the certain phrases, typical of early travel writing (e.g. “beautiful Florence”⁷) or literary motifs (e.g. the depiction of Tuscany as the cradle of art⁸), however, the writer was selective and casual in their use. What’s more, Iwaszkiewicz declared that he wanted to “dwell on things usually overlooked by authors-travelers”,⁹ and, as promised, he mentioned lesser-known, but nevertheless significant sites (such as the chapel of St. Isidore in the Basilica of Venice or the chapel of St. Zeno in the Church of St. Praxedes in Rome). On other occasions, he would write about well-known works that he depicted in an unusual way (such as the sculptures from the New Sacristy in the Church of St. Lawrence in Florence). From Iwaszkiewicz’s notes, we learn that, while on Italian soil, he was sometimes sad, depressed and disappointed; he often felt loneliness and longing there. In places dedicated to the Muses (art galleries and theaters), the writer sought solace in goodness and beauty, but found decay and futility. Reading passages of this kind, one gets an impression that he was visiting not necessarily the “mythical” Italy, formerly regarded as a wonderland and treasure trove of art, but rather an entirely different world – one that evokes melancholy, anxiety and a sense of emptiness.¹⁰

Italian motifs appear in a number of Iwaszkiewicz’s literary works, even in his personal texts (*Dzienniki* [en. Diaries]), journalistic ones (*Książka o Sycylii* [en. The Book on Sicily]), prose (*Nowele włoskie* [en. Italian Novellas]) and poetic works (*Metopje z Selinuntu I i II* [en. Metopes of Selinunte I and II]),

the “Travels to Italy” by Jarosław Iwaszkiewicz], in: *Wokół reportażu podróżniczego* [en. Around Travel Reportage], v. 2, ed. D. Rott, Katowice 2007, pp. 134-135.

⁶ J. Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch* [en. Travels to Italy], Warsaw 2008, p. 17.

⁷ *Ibid.*, p. 76.

⁸ *Ibid.*, p. 49.

⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰ See A. Giełdoń-Paszek, op. cit. p. 210; M. Peroń, *Sztuka włoska...* [en. Italian Art...] op. cit., pp. 204-205; *Ibid.*, „Gdzie doczesność przecina się z wiecznością”. *Sztuka włoska...* [en. ‘Where temporality intersects with eternity’. Italian Art...] op. cit., p. 246, 252.

Święta Teresa [en. Saint Teresa], *Sano di Pietro*, Benozzo Gozzoli, *Śpiewnik włoski* [en. Italian Songbook], *Sonety sycylijskie* [en. Sicilian Sonnets]). These works often contain descriptions of landscapes, cities and works of art admired and interpreted by the writer. Hanna Kalinowska draws attention that the artifacts seen on Italian soil became a stimulus for the writer to reflect on transience, life and death.¹¹ It should be underlined in this context that the category of ugliness plays a distinctive role in the aesthetic experiences recorded on the pages of the work. In the opinion of Aleksandra Giełdoń-Paszek, in his work, Iwaszkiewicz “redefined beauty, which was a combination of Platonic idealism and pure sensuality”.¹²

The author perceived Italy as a beautiful and rich land, yet believed that it had partly lost its charm, sinking into darkness and decay.¹³ In *Travels to Italy*, the author recalled just one sunny day spent there in September of 1949, noting: “Then – maybe only once in my life – Venice was so golden, warm, there were not that many people and it was much like our life then, very warm and peaceful. Then the cold and clouds came again”.¹⁴ According to the notes, the writer did not enjoy the wonderfulness of the Italian land again. Also, a passage devoted to Tuscany seems to target the illusions of “those (...) who think that an azure sky is always smiling over Italy”.¹⁵

Iwaszkiewicz also described his observations and experiences evoked through contact with Italian monuments. For him, these objects were treasures of art through which he could experience sublimity and beauty through the contact with Italian monuments, however, while reading about his impressions, one can deduce that he often felt disappointed.¹⁶ For example, in his first reportage he wrote:

¹¹ See H. Kalinowska, op. cit., pp. 121-122.

¹² See A. Giełdoń-Paszek, op. cit. p. 218.

¹³ A break with the idealization of Italy also appears in the writer’s other works, at least in his Italian novellas. See J. Święch, „Voci di Roma” Jarosława Iwaszkiewicza, czyli o korzyściach podróży [en. “Voci di Roma” by Jarosław Iwaszkiewicz, or about the benefits of travel], in: *Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje* [en. Novella, short story, chat. Interpretation], ed. K. Bartoszyński, M. Jasińska-Wojtkowska, Warsaw 1974.

¹⁴ J. Iwaszkiewicz, op. cit., p. 20.

¹⁵ *Ibid.*, p. 74.

¹⁶ This peculiar ambivalence in the perception, e.g. of Venice, appears in many of the writer’s works, See D. Prola, *Venezia nella Poesia di Jarosław Iwaszkiewicz*, “Italica Wratislaviensia” 2021, v. 12/1, p. 178.

Walking in Venice is always a sigh, rising and falling over countless bridges. But when one stands on the shores of a sea area, one does not sigh then, but breathes fully. And should I confess this? Sometimes there is a desire to liberate oneself. The houses of Venice run after us like chasing skeletons – and we would like to escape from death to life, from the city to the sea. This city is truly dead.¹⁷

Iwaszkiewicz wove his own observations about Italian culture and art into the narrative, and also shared feelings and emotions, such as: grief, fear, sadness, nostalgia. On the subject of Venice – for centuries hailed as the “city of myths”,¹⁸ formerly the jewel of the Adriatic sea – he noted: “It’s a pity I didn’t write a longer piece dedicated to Venice, maybe I would have gotten over the nightmare it has always been for me. ‘The city of pink skeletons’”.¹⁹ In turn, after a conversation with an Italian in Florence, he stated: “Then, for the first time, I encountered – not with a saying – but with the feeling that the world is so terrible. I felt it fully. And it was in Florence, beautiful Florence”.²⁰ Similarly, Pisa proved to be a source of disappointment: “The bizarre view of Pisa behind a clear net of rain has a particularly melancholic effect. Somehow I placed myself there (in the car, I think?) and looked at those memorabilia of a greatness that did not come, did not materialize. Pisa’s efforts to be “great” are efforts as dramatic as they are unsuccessful”.²¹

Similar information about the Polish poet’s experiences appears in passages associated with numerous art galleries. The traveler visited representative establishments of a given city, he was interested in their appearance and collections, including paintings or sculptures by eminent Italian masters. However, he often assessed these institutions negatively. This is how he recapitulated a visit to a famous gallery in Venice:

The Accademia delle Belle Arti in pouring rain loses all its charm. You simply can’t see anything, and Giorgione’s incredible *Tempesta* is hung in addition, where you can’t see anything and it is impossible to find a place from where it

¹⁷ J. Iwaszkiewicz, op. cit., p. 24.

¹⁸ See P. Ackroyd, *Venice: Pure City*, New York 2011, p. 344.

¹⁹ J. Iwaszkiewicz, op. cit., p. 41.

²⁰ Ibid., p. 76.

²¹ Ibid., p. 69.

wouldn't shine. I can't find also the paintings Cima da Conegliano, or maybe they just don't impress me as much as they used to.²²

The writer found the interior of the Venetian gallery to be neglected and cluttered, reminiscent of a labyrinth or catacombs, which was probably also related to a sense of his own transience. The masterpieces collected there appeared dead to him, giving only an illusory sense of beauty or a mere substitute for past allurements: "without any special admiration I stand before Giorgione's *Tempest*, hung, I repeat, like that nothing can be seen through the glass covering the painting, and formerly I would shiver at the sight of a steel-encrusted knight and a half-naked woman nursing a child, between whom there blossomed a silent, because distant, in endlessness closed lightning".²³ Iwaszkiewicz summed up his visit to the gallery with a critical opinion. At the end of his note, he mentioned only one room approvingly:

A visit in the Venetian gallery which calls itself the Academy of Fine Arts provokes various reflections nowadays. The Academy itself is cramped, badly lit and collects miles of canvases by Venetian painters whose coloring is much talked about, but whose paintings, gathered in such quantities, badly conserved, badly framed, badly presented, where the coloring has been preserved unevenly, give the impression of a storage of unnecessary junk. A rather depressing sensation. Naturally, there is a small room where Bellini's paintings are hanging, small and extraordinarily beautiful, excellently preserved and presumably skillfully restored; this room is the only consolation for a modern tourist who has stumbled in here.²⁴

It should be mentioned that Iwaszkiewicz frequently presented works of art related to the themes of suffering and death. In his description of the painting *Martyrdom of the Ten Thousand* by Vittore Carpaccio, he included a bitter reflection referring to the cataclysms of 20th-century history: "A terrifying painting. I had not seen a reproduction or photograph of it anywhere, and I had not known that Carpaccio had painted such a work. The painting is reminiscent of photographs of the concentration camps at the time of their liberation. For us, it is a renewal of humanity's most terrifying nightmares: times

²² Ibid., p. 20.

²³ Ibid., p. 26.

²⁴ Ibid., p. 28.

of decline and degeneration".²⁵ However, in a passage dedicated to the trip to Pisa, the author mentioned works of art destroyed during the Second World War, whose reconstruction was attempted. He noted here: "The famous fresco *The Triumph of Death* survived. It is not known who painted it: Orcagna, Traini, Lorenzetti? None of these artists' character matches this powerful painting, which still speaks to us today with its inner truth. Even more so now, when next to it everything has become ruin and destruction".²⁶

Of particular interest is also the passage concerning the museum in Florence, where the traveler admired Michelangelo's sculptures, which prompted him to share his personal reflections on spirituality, suffering and transience. Here we find a moving confession of the bitter sense of irreversible loss of youth²⁷:

(...) I have never been more aware of the fact that the space of almost half-century separates my first visit to this place – from my visit today. How little I resemble this David today, who is so sure of himself, so triumphant over life, so *par excellence* young.

Life has treated me relatively kindly, it has not trampled me. But the thing is that old age is always a disaster. Always a tarnishing of all hopes and fulfilments too, because in old age one sees the nothingness and the little value of those things, even of those dreams that have come true in life.²⁸

There are also many descriptions of sacred interiors in these texts. Iwaszkiewicz enjoyed visiting famous temples. He supplemented the information about sacred buildings with his own observations and comments, and referred to his own creative and reading experiences. For example, in the context of St. Mark's Basilica, he noted: "The interior of St. Mark's is, for me, so full of literature, also from my own experiences and from reading, that I can no longer have an attitude to it as something new. It is obscured by Blok's poems as well as my own ones, by that Salome which I see above all and first, foremost of all the mosaics".²⁹

²⁵ Ibid., p. 31.

²⁶ Ibid., p. 65.

²⁷ The opposition of youth and old age is one of the more significant in the writer's prose. See e.g. Z. Mokranowska, *Młodość i starość. Studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza* [en. Youth and Old Age. Studies on the Works of Jarosław Iwaszkiewicz], Katowice 2009.

²⁸ J. Iwaszkiewicz, op. cit., pp. 76-78.

²⁹ Ibid., p. 20.

In contrast, he found the Basilica of the Assumption of Mary (*Santa Maria Gloriosa dei Frari*) abandoned and neglected. It reminded him more of a museum rather than a sacred building. One can infer from the note that the Polish poet wandered around the church as if it were a gallery with lots of exhibits, but those objects were mainly grave monuments. The traveler was particularly interested in the tomb of Paolo Savelli, where a statue of the *condottiero* had been placed. He also admired the *Assumption of the Virgin* painting by Titian. Finally, he shared an ambivalent impression about the interior of the church, which he considered a place that in a bizarre way “defects” art with an earthly disorder:

In the Frari church – enormous, powerful, dusty and appearing as if forgotten by the priests – there is always disorder. (...) All those huge and heavily dusted monuments are set up temporarily, it seems, as if painterly ladders attached to the walls for renovation purposes. (...) And this magnificent, mature woman, (...) those apostles who stand below and see the magnificent, purple robe rising, losing nothing in the heavens of its purple shadow, also bear some resemblance to the untidy trowels, shovels, lime, sand and mortar abandoned on the ground. All of this together is phenomenal.³⁰

In a similar way Iwaszkiewicz described the cathedral complex in Pisa.³¹ He also left an extensive description of the Medici tombstones in the New Sacristy in the Church of St Lawrence in Florence, particularly impressed by the remarkable sculptures by Michelangelo. Notes on his encounter with famous works of sepulchral art attest to the fact that they became a source of deep metaphysical and existential experiences for the writer:³²

Fear of nothingness, anxiety is felt in the sacristy of the St Lawrence, where two pensive giants also wish to speak to us. We would have spoken to them eagerly, carried on a courteous and fragrant *sacra conversazione* [en. sacred conversation], if there were no superhuman masks that spread out beside these giants. The Night that falls asleep and asks “not to be awakened”, and the Day that rises. The gaze of that Day, rising out of nothingness, is like a glimpse

³⁰ Ibid., pp. 24-26.

³¹ Ibid., pp. 68-69.

³² Iwaszkiewicz’s experiences with regard to Michelangelo’s sculptures are mentioned, e.g. in Małgorzata Peroń. See M. Peroń, *Sztuka włoska...* [en. Italian Art...] op. cit., pp. 216-217.

of outer space that suddenly makes its appearance to the lying man. A gaze over the horizon that pierces us with a tremble and under whose radiance we feel a sacred tremor take over us, this gaze stopped at the point where temporality intersects with eternity.³³

It should be mentioned that the Polish poet commemorated many temples during his stay in Rome, such as the Basilica of St. Augustine. The author said that he enjoyed coming to this temple to admire the exquisite treasures; he considered that the "paintings, frescoes, and canvases gathered here are seemingly a reflection of the radiation of two painters: Raphael and Caravaggio".³⁴ Iwaszkiewicz also described the Chapel of St. Zeno in the Church of St. Praxedes, which is the tomb of Theodora, the mother of Pope Paschalis. He considered this chapel to be "the most beautiful jewel of Rome".³⁵

It is also worth recalling the passage devoted to the temples in Bari. Iwaszkiewicz first mentioned the church of St. Nicholas, where the relics of the saint were deposited and the tomb of Queen Bona was built. The writer also commemorated the Cathedral of St. Sabinus. In the note, he presented the architecture and decor of these buildings, but paid most attention to the resting place of the Polish ruler. He focused on the appearance of the sepulchral monument, which he saw as inappropriate and incongruous for this particular shrine. This work of sepulchral art evoked feelings of sadness, regret and nostalgia in him: "The black and ugly statue of her, erected by "Queen Anne Jagiellon, daughter, sister and wife of the king", is entirely suitable for the Wawel Castle. The idea of moving Queen Bona's ashes to Cracow has been bothering me for a long time. This lonely, alien monument here seems to have strayed from another planet".³⁶

There is a similar atmosphere in the descriptions of cemeteries which Iwaszkiewicz visited during his Italian explorations. The writer found these places to be romantic and full of peculiar charm. He was enticed by the peace and quiet that reigned among the graves. He looked there for monuments of famous people, and also Polish memorabilia. It is worth recalling at this point a note on the cemetery island of St. Michael, located in the Venetian

³³ J. Iwaszkiewicz, *op. cit.*, p. 78.

³⁴ *Ibid.*, p. 87.

³⁵ *Ibid.*, p. 102.

³⁶ *Ibid.*, p. 159.

lagoon. Iwaszkiewicz described his search for the grave of the eminent composer, Igor Stravinsky, and even shared his observations on the atmosphere around the tombstone, his own experience of sadness and his reverie about the form of commemoration of the artist: “Stravinsky’s grave is simple. A large slab of white marble, surrounded by a red marble border. It’s pretty. Only the inscription in somewhat pretentious letters. Inscribed: Igor Strawinsky (he never spelled it like that), and nothing more, not even dates”.³⁷

Also worth mentioning is the description of the Polish war cemetery at Casamassima, near Bari, where Polish soldiers from the Second Corps and those who fought at Monte Cassino were buried. In this context, Iwaszkiewicz expressed many difficult experiences and reflections about Polish history.³⁸ He wrote the following note: “The cemetery is larger than the cemetery on Monte Cassino; nearly a thousand soldiers are buried there. And they are looked after by a mosaic of Our Lady of the Gate of Dawn. And this romantic inscription, and the cemetery itself, the Polish mournful words seen so close to the grave of the last queen of the Polish empire, made a big impression on me (...)”.³⁹

In turn, in the section dedicated to Tuscany (mainly in the note on San Gimignano) – where the author recalled his own novella *Anna Grazzi* – the theme of loneliness, longing for people who have passed away, and being overwhelmed by the passing of time, resonates strongly. Here, the opposition between the past and the present, which brings destruction, is also sharpened:

San Gimignano from forty years ago pops up in my mind. All such excursions into the past are now just ‘feasts of the dead’. Of the people of that era, of those I was with in San Gimignano, there is no one or almost no one left. And such fear grips me for those who are still there, whom I can love, whom I can see, who can at least faintly conceal my loneliness.⁴⁰

It is also impossible to omit a fragment of a reportage about travels to Rome. Here, Iwaszkiewicz included an account of a concert he attended in 1971 at the Auditorium Conciliazione in the Eternal City. After this cultural event, he described an evening walk during which he reflected on transience, death

³⁷ Ibid., p. 36.

³⁸ Ibid., pp. 163-164.

³⁹ Ibid., p. 164.

⁴⁰ Ibid., p. 54.

and solitude. In turn, he compared the finial of the Vatican basilica to a bird of the night – an owl – which he identified with the goddess of wisdom, Athena:

I was returning from this concert on a warm night, along the banks of the Tiber, the plane trees were still leafy, although it was autumn, the leaves were still green and some were already rustling underfoot, it was after midnight, the dome of St. Peter stood in the shadows concealed "like the great owl of Pallas", I thought of all those who are no longer with us. (...)

And I thought to myself that in the midst of that huge crowd, gathered in the della Conciliazione hall, only the three of us, Artur [Rubinstein], Nela and I, knew it all, three remnants from a world which had been long drowned, sunk. I can no longer belong to that world, however, as I walked along the shores of the Roman massacre, I thought about the transformation and survival of culture, and about how things that are fragile and seem faint always endure, while strong and powerful things obliterate.⁴¹

Speaking of elements of fantasy, it is worth referring to the description of Frederick II's castle in Bari. The Polish poet presented that building as a huge and atmospheric fortress, noting: "since the first moment one sees Castel del Monte, it makes a powerful impression and it draws one into some kind of game, into some type of sacred or theatrical action. The encounter with this castle is very peculiar and mysterious".⁴² He went on to characterize the historic building in detail. He also evoked characters known from ancient legends, writing: "It is not in vain that the Knights of the Round Table return here and in Sicily time and again in paintings, in legends, in songs, in marionette performances".⁴³ He even drew attention to the peculiar syncretism of the local culture, in which themes of different beliefs are combined and interwoven ("it is a mixture of the legends of the North, Celtic tales and mysterious stories of the Holy Grail, (...) with the fervor of the South, with the fragrant wind of the East (...), that constitutes the extraordinary charm of this land").⁴⁴

⁴¹ Ibid., p. 113.

⁴² Ibid., p. 163.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid.

In the context of the motifs in question, it would furthermore be appropriate to look at the records of ancient ruins, which have become synonymous with transience and decline. A description of this kind of buildings can be found in a report of a visit to the sanctuary of Paestum, located in southern Italy. The author described the ancient Greek temples, confronting the appearance of the buildings with information taken from the diary of the 18th-century traveler and architect, August Moszyński. At the end of the note, he included an extended digression regarding the monuments, which he considered to be majestic and remarkable. He concluded that “They all always look as if they were set up in anticipation of an Aeschylus tragedy”.⁴⁵

There are some bitter notes in which Iwaszkiewicz writes about art and contemporary culture. According to his opinion, the 20th century saw the disappearance of moral values and norms, and today’s societies are sinking into nihilism and mindless consumption. In the section dedicated to Venice, the author noted:

I was struck by the increasing discrepancy between the beauty and comfort, so carefully accumulated by our civilization, and such phenomena as the terrible filth of the canals, the stench and this jostling of everyone, literally everyone, who is in a hurry to get somewhere and does not stop even for a moment, neither in front of the Frari church nor in front of a dogcatcher dragging a dog to the place of its execution.

The disappearance of all values. And this in the face of these crowds of obnoxious *teen-agers*, who also no longer care about nothing but cars.⁴⁶

Iwaszkiewicz confessed that he looked in vain for salvation in art, which he poetically compared to “the Garden of Epicurus”.⁴⁷ In his opinion, the museums, where outstanding works of art were collected, have also ceased to play the role of an oasis. This pessimistic view caused him great sadness and anxiety. The author stated: “Now this place from which to launch an offensive, this foothold is not there. It does not exist. The situation is terrible, terrible for us. European culture is sinking just like Venice is”.⁴⁸

⁴⁵ Ibid., p. 182.

⁴⁶ Ibid., p. 31.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid.

The sense of impending doom is also linked to the next passage, in which the author tried to summarize his Venice explorations. He explained that all the monuments he saw blended in his memory, but that Titian's *Assumption of the Virgin* painting is the one that stood out to him the most. Iwazskiewicz again described this representation and compared it to a luminous vision. However, this work too seems to await destruction.

The memory of the purple *Assunta* follows me constantly; if I return to Venice, I always return to this painting, the greatness of which moved such people as Delacroix, Matejko, Wyspiański, Kraszewski, Norwid and Wyka. And each of us has seen our own *Assunta*. Shall I say "one's own ascension"? (...)

I don't know whether Słowacki had seen this painting, but it reminded me at this moment of his vision, half bloody and half blessed. In a red cloud, in a flame of ascension, in red, purple robes a beautiful, mature woman, a mother, was flying into the sky. The *Assunta* burned in front of me for a moment more. I gazed at this magnificent, eternal and everlasting work of art. When will it too crumble into ashes?⁴⁹

Somewhat later, we come across a very personal confession about a visit to Venice. According to the note, the writer felt the joy of admiring the famous city, but was also aware of the inevitability of time passing. He noted: "It's a good thing that I was there with my daughter, that I showed her this most secluded city in the world before we disappear from the face of the Earth. Because for me it's all the same in the end, whether it's me that disappears or Venice".⁵⁰

* * *

Iwazskiewicz's *Travels to Italy* – contrary to traditional depictions of "sunny Italy" – are saturated with an atmosphere of melancholy and a sense of decline. Significantly, the writer devoted a lot of his attention to places and objects neglected or abandoned. He was interested in art galleries, churches and chapels with tombstones, cemeteries, old castles and ancient ruins. He also focused particularly on artworks related to the themes of suffering, death and transience. Through his memoirs, Iwazskiewicz has expressed a pessimistic

⁴⁹ Ibid., p. 41.

⁵⁰ Ibid.

diagnosis of the collapse of values, especially beauty and goodness. The recipient of these notes may feel surprised, because in contexts where (according to the humanist descriptive tradition) one expects admiration, pathos and harmony, one encounters visions of decay, nihilism and ugliness, and is left with difficult emotions after having read the notes. *Travels to Italy* can even be seen as a nostalgic record of the wandering of a traveler who carries with him a sense of the twilight of culture, the burden of old age and the approaching end of his own life.

Bibliography

- Achtelik Aleksandra, *Reporterskie zmagania z obrazami pamięci: wokół „podróży do Włoch” Jarosława Iwaszkiewicza* [en. Reporters' Struggles with the Images of Memory: Around the "Travels to Italy" by Jarosław Iwaszkiewicz], in: *Wokół reportażu podróżniczego* [en. Around Travel Reportage], v. 2, ed. D. Rott, Katowice 2007.
- Ackroyd Peter, *Venice: Pure City*, New York 2011.
- Gieldoń-Paszek Aleksandra, *Obywatel Parnasu. Sztuki piękne w życiu i twórczości Jarosława Iwaszkiewicza* [en. Citizen of Parnassus. Fine Arts in the Life and Works of Jarosław Iwaszkiewicz], Katowice 2014.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Podróże do Włoch* [en. Travels to Italy], Warsaw 2008.
- Kalinowska Hanna, *Sztuka włoska w liryce Jarosława Iwaszkiewicza* [en. Italian Art in the Lyric of Jarosław Iwaszkiewicz], „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy” [en. Scientific Papers of the University of Education in Bydgoszcz] 1985, v. 24/9.
- Mokranowska Zdzisława, *Młodość i starość. Studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza* [en. Youth and Old Age. Studies on the Works of Jarosław Iwaszkiewicz], Katowice 2009.
- Peroń Małgorzata, *Sztuka włoska w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza* [en. Italian Art in the Works of Jarosław Iwaszkiewicz], in: *Polak we Włoszech, Włoch w Polsce. Sztuka i historia* [en. Poles in Italy, Italians in Poland. Art and History], ed. M. Wrześniak, A. Bender, Warsaw 2015.
- Peroń Małgorzata, „Gdzie doczesność przecina się z wiecznością”. *Sztuka włoska w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza* [en. 'Where Temporality Intersects with Eternity'. Italian Art in the Works of Jarosław Iwaszkiewicz], „Studia Teologiczne: Białystok-Drohiczyn-Łomża” [en. Theological Studies: Białystok-Drohiczyn-Łomża] 2023, v. 41.
- Płaszczewska Olga, *Podróż włoska jako dialog z literaturą* [en. The Italian Journey as a Dialogue with Literature], in: *Archipelag porównań. Szkice komparatystyczne* [en. The Archipelago of Comparisons. Comparative Sketches], ed. M. Cieśla-Korytowska, Cracow 2007.
- Prola Dario, *Venezia nella Poesia di Jarosław Iwaszkiewicz, „Italica Wratislaviensia”* 2021, v. 12/1.
- Ritz German, *Podróż i wspomnienie. Opowiadania włoskie i ukraińskie* [en. Travel and Recollection. Italian and Ukrainian Short Stories], in: *Ibid., Jarosław Iwaszkiewicz*.

Pogranicza nowoczesności [en. Jarosław Iwaszkiewicz. Borderlands of Modernity], Cracow 1998.

Święch Jerzy, „Voci di Roma” Jarosława Iwaszkiewicza, czyli o korzyściach podróży [en. ‚Voci di Roma’ by Jarosław Iwaszkiewicz, or About the Benefits of Travel], in: *Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje* [en. Novella, short story, chat. Interpretation], ed. K. Bartoszyński, M. Jasińska-Wojtkowska, Warsaw 1974.

Wójcik Tomasz, *Pociecha mieszka w pięknie. Studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza* [en. The Comfort Lives in Beauty. Studies on the works of Jarosław Iwaszkiewicz], Warsaw 1998.

“The European Culture is Sinking like Venice”. Italy in Memories of late Jarosław Iwaszkiewicz

The main purpose of this article was to present specific motifs, which occur in the travel reports by an outstanding Polish writer and poet, Jarosław Iwaszkiewicz. As the study showed, Iwaszkiewicz usually mentioned neglected or abandoned places and objects. He was interested in art galleries, churches and chapels with tombstones, cemeteries, old castles and ancient ruins. Moreover, the author of those texts presented famous works of art associated with subjects such as ugliness, suffering and death. He would also write down his own opinions about art and culture. *Travels to Italy* contain pessimistic images of the decline of all values, especially of the beauty and goodness. Reading the discussed work, one may get the impression that the writer was visiting not so much the “mythical” Italy, formerly considered a land of wonders and a treasure trove of art, but an entirely different world – one that evokes melancholy, anxiety and a sense of emptiness.

Keywords: Jarosław Iwaszkiewicz, travel reports, voyages in memories, Italian art, decline of values, vision of Venice

Słowa kluczowe: Jarosław Iwaszkiewicz, relacje z podróży, podróże we wspomnieniach, sztuka włoska, upadek wartości, wizja Wenecji

Data przesłania tekstu: 30.06.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 30.07.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 5.08.2024

ON VALUATION IN REPORTAGE – BETWEEN REFLECTIVENESS AND JUDGEMENT

DOROTA DĄBROWSKA

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
dk.dabrowska@gmail.com
ORCID 0000-0003-4410-1930

One of the most important tools for analyzing literary reportage (and any other type of expression within the *non-fiction* genre) is the question of the attitude presented by the “authorial self” (the narrator, who is usually identified with the author in the case of reportage).¹ The typology of authorial presence in the text – created by Hanna Małgowska in the 1960s² – takes into account four categories: the interpretative, the conscious ideologue, the witness and the reflective attitude. The first is connected with an overt valuation of the described reality, the second – with its evaluation inscribing itself – openly and prominently – into the existing discourse of a social, political, philosophical etc. nature, the third is determined by the signals of the subject’s direct participation in the reported events, found in the text. The fourth strategy involves the refusal to convey an unambiguous assessment of the reality described; this can be done by “muddling the genre”, using stylistic measures specific to fictional literature. This popular typology, often cited in research on reportage, was supplemented in 2020 by Urszula Glensk with yet another

¹ However, not always rightfully so – cf. M. Zimnoch, *Współczesny reportaż. Między racjonalizmem a doświadczeniem* [en. Contemporary reportage. Between rationalism and experience], <https://depotuw.ceon.pl/bitstream/handle/item/1060/Mateusz%20Zimnoch%2C%20Wsp%23%B3%C5%82czesny%20reporta%C5%BC%20-%20omi%C4%99dzy%20racjonalizmem%20a%20do%C5%9Bwiadczeniem.pdf?sequence=1>, p.12 [accessed on: 1.03.2024].

² H. Małgowska, *Gatunki reportażowo-dziennikarskie okresu dwudziestolecia (próba typologii)* [en. Reportage and Journalistic Genres of the Pre-War Period (an Attempt at Typology)] [in:] *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej. Z teorii i historii literatury* [en. From the History of Artistic Forms in Polish Literature. From the Theory and History of Literature], vol. 1, Warsaw 1963, pp. 189-200.

category – that of pretended absence.³ The author attributes it to works dominated by the “factual” manner of reporting history, a reticence to comment on facts, and authorial discretion.

The issue of the authorial attitude inscribed in the text of a reportage corresponds closely with the issue of the valuation of the recalled facts, of the “observed” fragments of reality contained therein.⁴ Depending on the strategy of subjectivity chosen within the framework of a given message, one may notice a greater or lesser saturation of narration with content of axiological nature. It is undoubtedly pronounced in the case of the conscious ideologue and interpretative approaches, which *ex definitione* are supposed to express the reporting subject’s perception of the world. However, the strategies of pretended absence, reflective and of the participant can be equally conducive to attributing a value-oriented character to the stories described – but this does not always happen openly. Małgowska’s typology, which Glensk has complemented, may seem insufficient in the context of the complex reportage structures the reader encounters.⁵ First of all, it can be seen that this division is not based on uniform criteria – the attitude of the participant is distinguished on the basis of the relationship between the subject expressing themselves in the text and the reality, however, this issue does not dismiss the question of the way in which this world is perceived – whether in the attitude of an interpreter, a conscious ideologue or yet another type. The ways of valuation embodied in reportages are considerably more complex than the typology suggests; they elude it, exhibiting characteristics of different types of strategies. I am not attempting to formulate proposals for additional components of the aforementioned typology, I am only focused on revealing

³ U. Glensk, „*Nie jestem neutralny*” – o obecności autora w prozie reportażowej [en. “I am not Neutral” – on the Presence of the Author in Reportage Prose] [in:] *Trzydzieści. Polska w reportażu, reportaż w Polsce po 1989 roku* [en. Thirty. Poland in Reportage, Reportage in Poland after 1989], ed. by E. Pawlak-Hejno, M. Piechota, Lublin 2020, pp. 42-43.

⁴ Cf. U. Sokólska, *Wartościowanie świata przedstawionego w dialogach reportaży literackich* [en. Valuation of the Setting in Dialogues of Literary Reportages] [in:] *Styl a semantyka* [en. Style and Semantics], Białystok 2008, pp. 234-249.

⁵ A similar impression arises when reading the typology proposed by Kazimierz Wolny-Zmorzyński: K. Wolny-Zmorzyński, *Reportaż – jak go napisać?* [en. Reportage – How to Write it?], Warsaw 2004, pp. 37-80.

the richness of the reportage literary substance and how the categories defining the specificity of given authorial standpoints do not exhaust its complexity.

This article aims to analyze two literary reportages in order to show the issue of how individual literary statements balance on the edge of different types of authorial strategies. I will use Małgorzata Rejmer's *Powietrze tu mokre* [en. Here The Air is Wet] and Mirosław Wlekły's *Zgorzenie polskie* [en. Polish Scandal], texts published in the book *Obrażenia: pobici z Polską*⁶, as the study material.⁷

In Rejmer's text, the formal layer of the statement comes to the fore – from the opening phrases, the viewer is informed of the ambiguous status of the narrative. The reportage begins with the words *Za górami, za lasami* [en. Over Hill, over Dale], referring to the convention of fairy-tale fictional narration. The piece is set in the Town, located near the Big City, which also suggests the mysterious, undefined and universal status of the stories being told/constructed.

Rejmer's piece focuses on the problem of resentment towards migrants. It tells the story of a town in the vicinity of which a center for refugees has been established. The structure of the text is that of a dialogue, as it interweaves the statements of the representatives of two sides of the argument – Jasar, chosen by the author to represent the ethnic minorities, and Irenka, a resident of the Town. Giving the floor to both sides can be seen as indicative of the intention to present the situation in a non-partisan manner. However, it draws attention to the way the protagonists are presented and how their image emerges from the text. Jasar is always smiling, kind⁸ – it is clear both from his direct description in the reportage narrative, from his self-characterization (when he speaks of his intention to treat people kindly, even if they adopt a hostile attitude towards him), and from the quoted facts – e.g. the juxtaposition

⁶ The title of the text dedicated to offending religious feelings is particularly ambiguous (on purpose?), as it can be translated as: “Insults/Offences” or even “Injuries: Beaten with/by/against Poland.” [Translator's note].

⁷ For detailed comments on the composition of the book, see my article *Polska (nie)gościnność we współczesnym reportażu – przybliżenia* [en. Polish (In)Hospitality in Contemporary Reportage – Insights], „Filologia Polska” [en. Polish Philology] No. 9/2023, pp. 52-65.

⁸ M. Rejmer, *Powietrze tu mokre* [in:] *Obrażenia: pobici z Polską*, Warsaw 2016, pp. 68-71. Subsequent quotations from the reportage and references to specific passages will be indicated in brackets in the main text.

of his statement that he “does not complain about Poland” with the reported events showing the injustices he experienced. Irena, on the other hand, is presented as a person “with a combative mood” (p. 68), with accusations against refugees listed on a piece of paper. She uses vulgar language and enthusiastically recounts the subsequent wrongdoings of the Chechen children. The negative characterization of the representatives of the Town is most clearly discernible in the manner in which the co-founder of the “Polish History and Glory” Association is presented, whom the reader recognizes as the author of the statement “People are evil by nature” (p. 87). She is characterized as “attractive, self-confident and rich”, which in itself could be the basis for a positive valuation, but in the context of the observation which is the opening statement of the subsection and the subsequent information about the character takes on a less obvious character. The narrator goes on to describe her as follows:

Wearing black faux-leather trousers and a black blouse with an imitation of spikes on the shoulders, she looks as if she is going to war, and I guess she is, because the first thing she says is: “You journalistic hyenas manipulate words.” p. 87)

Further elements of what was said – vulgar language, explicitly hostile attitudes – reinforce the viewer’s conviction that the Town is inhabited by people lacking openness to others, without any respect towards them. This image is also completed by the comments quoted from Internet users, in which aggression, fear and dislike are voiced (pp. 64-65; 91).

The title phrase of the reportage comes from Jasar’s statement about long-ing for Syria:

I am from Aleppo (...). Here the air is wet, while there it is dry. Here it’s cold, there it’s hot. Here the street smells like a car, there like grass, earth, trees. You walk out in front of your house and feel your town as it breathes. You take a breath and immediately that oh... you sigh. And now it’s all ruined. Half the town is gone (p. 69).

The words “here the air is wet” do not evoke explicit connotations – they could be either a statement revealing the discomfort associated with the humidity, or a statement positively valuating the phenomenon. The mysteriousness of the title of Rejmer’s reportage corresponds – to a certain extent – with its content, which can be described as based on an attempt to capture the complexity of reality. Jasar’s quoted statement puts in the center of the reader’s

attention the problem of being homesick, the experience of cultural differences, the lack of freedom to construct one's everyday life. These words correspond with the statements at the end of the text, in the subsection *Home*, dedicated to the memories and reflections of the Chechen girls. Their statements express a mature awareness of intercultural difficulties, nostalgia, a tendency to perceive Poland as a "second homeland", as well as statements condemning the radicalization of social attitudes in the world. These salient parts of the text direct the reader's attention towards problems of a universal nature, going beyond the status of a social diagnosis. The reportage draws attention to the complexity of the intercultural situation (multifaceted difficulties resulting from the intercultural clash – cf. pp. 75-80), the lack of simple solutions, it also shows the origins of xenophobia (setting it in the broader context of social distrust – cf. pp. 84-85).

Formally, Rejmer's text approaches the concept of reflective reportage, which, according to Glensk's characterization, is marked by: "a subversive and intellectualized narrative, usually negating the existing *status quo* or aimed at deepening self-awareness, creating views and beliefs, (...) understatements, tensions of imagination, heteroglossia" (p. 47). Given the valuing strategies used in the text, it would be difficult to regard such categorization as sufficient, fully adequate to the material under analysis. Undoubtedly, the reportage is not limited to the exposition of a clear social thesis, it directs the viewer's attention towards more universal existential problems. Nevertheless, analyzed from a referential perspective and in the context of the social characteristics that emerge from the text, it remains a statement that is clearly axiologically oriented.

The second reportage analyzed here, *Zgorszenie polskie* [en. Polish Scandal] by Mirosław Wlekły, represents a different literary fashion. It consists of a dozen or so chapters which can be divided into two types – those presenting examples of experience of offending religious feelings and ones introducing statements of an objectivizing nature. The introductory sentences of the reportage define its purpose – to investigate the reason why the Poles make frequent reference to Article 196 of the Penal Code.⁹

⁹ M. Wlekły, *Zgorszenie polskie* [en. Polish Scandal] [in:] *Obrażenia: pobici z Polską* [en. Insults: Beaten with Poland], Warsaw 2016, p. 15. Subsequent quotations from the reportage and references to specific passages will be indicated in brackets in the main text.

As a method to achieve this goal, the author of the text chooses to report selected stories about the experience of offending religious feelings. He does this in the form of a statement with a strong factual nature – we are informed about the place and time of the events, personal details of the participants are provided. This fosters an impression of the authenticity of the depicted stories and encourages the reader to follow the axiological logic of the argument. This is particularly important in the context of its strongly value-oriented character – in terms of poetics, the text follows the convention of the author’s “pretended absence”; however, it would be difficult to conclude that the subject of the text genuinely limits himself to the role of a documentarist, an impartial observer. The nine stories told by the author, which concern offending religious feelings, are conducive to looking at this phenomenon as something unjustified, a kind of fad. It is already indicated by the sheer use of the word “offended” in relation to those making the claims. The use of this category introduces ambiguity – the offended party is, on the one hand, simply someone who is offended, and on the other hand, someone who can be attributed with a tendency to take offense – seen as behavior characteristic of children and immature people. Phrases such as, for example, “no offense meant” or “well, he took offense” indicate the pejorative sense of this modifier. In Wlekły’s text, those protesting against abuse are both the ones experiencing offense and, following the suggestion inherent in this ambiguity, inclined to take offense (perhaps without need, without necessity?). Let us look at the various subsections of the text to reveal the ways in which the analyzed phenomenon (allegedly, according to the narrator’s announcement) is discredited.

The first one, titled *Spalenie boga Peruna* [en. Incineration of God Perun], tells the story of Adam Miauczyński,¹⁰ who protests against the burning of the statue of the eponymous deity. He shows little credibility in his protest, as he was not personally a participant in the offensive event and has only been practicing the native religion for a short period of time – he proves to have little understanding of the reality of this religion. Against this outlined

¹⁰ One might suspect that the man’s personal details have been altered, in line with the general information provided towards the end of the text. Naming the protagonist after a character known from Marek Koterski’s films gives an impression of a humorous distance and marks the image with awkwardness, inadequacy – characteristic of the protagonist bearing that name, cf. L. Kurpiewski, *Adam Miauczyński: suma wszystkich strachów* [en. Adam Miauczyński: The Sum of All Fears], „Kino” [en. Cinema], r. 52, no. 8/2017, pp. 38-41.

background, even the information that he is an unemployed bachelor sounds pejorative. Giving him the name of the protagonist of Koterski's films – apart from marking an ironic distance towards the character – seems to suggest a meaningful correspondence between the attitude he adopts and the one inscribed in the plot of the mentioned images. The viewer of *Dzień Świra* [en. Day of the Wacko] observes the protagonist as he reacts with hyperbolic fury to the sound of a lawnmower outside the window, hears the conversation of the women on the train as an unbearable bird's chirp, etc. – everything clearly distresses him, an expression of fatigue and hypersensitivity.¹¹ One might think that Miauczyński from Wlekły's reportage is – similarly to Koterski's character – downright ridiculous in his insistent grievances, reacting inadequately to reality. This becomes particularly clear in the context of the narrator's next axiological technique – depicting the reality of a small-town festival as the backdrop to this scandal. Wlekły writes about it: “The atmosphere is that of a picnic; around there are people in summer clothes taking souvenir photos, children laughing. This is important: bystanders will also be accused of offending religious feelings” (p. 16). Both the idyllic aura prevailing at the festival and the absurdity of attributing responsibility to the “bystanders” for the harm suffered by the protagonist work to discredit him.

Another “offended party” is Michał Grześ, a city councilor from Poznań. The case concerns a protest by a resident against the fact that a bus stop in the city is referred to briefly as “Baraniaka,” which does not take into account that the bearer of the name was a bishop. The legitimacy of such a protest is refuted by means of three persuasive moves – firstly, Grześ filed a complaint not on his own behalf, but in response to a request from someone whose opinion he did not identify with, secondly, by showing that the feeling of offense was connected with the (erroneous!) suggestion that the bus stop name was a political issue (p.21), and thirdly, by the conclusion of the subsection stating, without any additional comment, that it would be costly to rename the bus stops (p.22).

¹¹ Cf. Ł. Knap, *Modlitwa o sens: o Adasiu Miauczyńskim z „Dnia świra” Marka Koterskiego* [en. Prayer for Meaning: on Adaś Miauczyński from Marek Koterski's ‚Day of the Wacko’], *„Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”* [en. Annual of the Adam Mickiewicz Literary Society] no. 42/2007, p. 145.

The next illustrated case concerns the president of the Silesian Community of the Faithful of the Latin Tradition, Artur Paczyna from Bytom and his reaction to one of the paintings shown as part of the exhibition – in his opinion offensive to the Pope. His point of view is discredited in the text by characterizing the man as a radical (which leads to his exclusionary attitude – expressed in the desire for “streets without Jehovah’s witnesses, squares and parks without homosexuals embracing each other (...) and hospitals without transplantology wards” – p. 23-24), pointing to the fact that he had not actually failed to see the criticized painting (“he had not been to the gallery, and the picture of the offensive poster was sent to him by someone via e-mail” – p. 26), and the portrayal of his environment (and the institution he represents) as one that, with regard to key issues, is breaking away from the Christian paradigm of love (this can be seen in the discussion on refusal to accept refugees – p. 24). Perhaps the most valuating element of the composition of the text is the passage at the end:

There are posters in the gallery stating that some works may be considered controversial, do not express the views of the gallery personnel or curators, are not intended to offend religious feelings and should not be taken literally, but as an artistic convention (p. 26).

In the context of this information, Paczyna’s protest appears as an expression of misunderstanding of this concept, of ignorance. We are faced with a similar situation in the case of the story *Prosty przyrząd do czynienia znaku krzyża* [en. A Simple Device for Making the Sign of the Cross] (pp. 41-45). Hubert Mącik, who gave a negative opinion of Tomasz Opania’s installation, is considered to be the offended party here. The reader of the text receives the author’s commentary to the work from the very beginning, indicating its auto-thematic nature, the intention to draw the viewer’s attention to the necessity of de-automatizing religious rituals. The conservator’s opinion quoted in the text seems to be a testimony to a misunderstanding of the artist’s intention, a sign of a literal reading that does not read the proper meanings of the message. It is noteworthy that the offense against religious feelings in this case was not the reason for a complaint, an appeal to the Penal Code, but was expressed within the conservator’s opinion.

Further examples of ridiculing images of the phenomenon we are interested in can be found in the subsections *Zeszyt znaleziony w garażu*, *Sms-y od żony*,

Wielka księga siusiaków [en. A Notebook Found in a Garage, Text Messages from the Wife, The Great Book of Wieners]. The first two implement a similar mechanism – they show a situation in which someone uses the argument of offending religious feelings to try to settle private matters (in both cases, it is a matter of private, interpersonal complications), while the last one indicates, again, a lack of willingness to take into account the “meta-framework” of the publication (a warning regarding controversial content) and the lack of direct contact between the “offended” and the criticized publication.

The only example of the ambiguous nature of the plot concerning the offense of religious feelings is the story about the sacristan who interprets the behavior of a drunken passer-by as offensive (*Peeing under the Choir* – p. 34-37). The text shows him as competent – opinions are cited describing him as experienced, with a sense of humor (and thus not focused on tracking down offensive behavior). The drunkard’s behavior is defined by the sacristan in opposition to analogous actions, clearly diagnosed as intentional and meant to offend. One can take the example of this story as the only argument in favor of the possibility of seeing offense to religious feelings as an adequate response to reality. In comparison to the other stories, this one can be seen as the “exception confirming the rule” or as an element of “sham dialogue” (inclusion of an element that disrupts the homogeneity of the image produced – yet disruptive, due to its “marginal” nature, only seemingly, insignificant).

The composition of the text is a significant persuasive element, underlining and emphasizing the valuation given to the reported stories – the subsections cited above alternate with short sections with an objectifying function. They contain, for example, information on statistics, statements by authoritative figures (such as Agnieszka Holland), data on the political background. As a particularly significant example of their compositional impact on the narrative of the image of feelings, let us cite the statement by Tomasz Dostatni OP titled in Wlekły’s text as *Paskudztwa Grotowskiego* [en. Grotowski’s Nastiness]:

(...) In prehistoric times, in the 1970s, Jerzy Grotowski’s *Apocalypsis cum Figuris* was staged. At that time a protest was raised by Bishop Bronisław Dembowski, who said it was something undignified, and Primate Stefan Wyszyński said it was some kind of nastiness. Not even twenty years later, Jerzy Grotowski received the great Vatican Fra Angelico Award, which was presented to him by Primate Józef Glemp. (p. 23)

The title of the subsection takes on an unambiguously ironic character, the history of the varied receptiveness of Grotowski's work serving as an example of insufficient openness to the language of art, a limited awareness of the variability of criteria, the need to mature for a proper perception of a work of art, and at the same time as a warning against the tendency to react hypersensitively to religious themes in art. The reader therefore reads from this passage an unequivocal encouragement to approach the charge of "iconoclasm" with caution, an imperative to uphold freedom of expression in art. Since such an unequivocal statement of the matter (in which the issue is not dispersed axiologically, but is finally given a clear diagnosis) is immediately followed by a story about a man offended by a painting displayed in a gallery – it is clear that the reader views the protagonist's attitude with even greater distrust (than would be apparent from his characterization). Agnieszka Holland's statement (about the disappearance of freedom of speech) in the excerpt from *Umysły ludzi* [en. People's Minds], which precedes the next story – discussing the inhabitants of Mikołów who negatively refer to books on sex education – has a similar effect.

In addition to the stories presented above, as if in opposition to them, there are stories about experiences that are comparable and yet slightly different – the offence (of feelings) experienced by a divorcee, the recipient of a message attributing responsibility for pedophilia to single-parent families (*Archbishop Michalik on Pedophilia* – pp. 28-30) and the reaction of an atheist to the recitation of prayers before lessons at his son's school (*Prayer before Maths* – pp. 51-54). Both of these situations concern the experiences of non-believers, and are treated as falling outside the canon of cases that can be taken into account under the Penal Code (after all, "non-believers have no religious feelings" – cf. p. 54). At the same time, these are the only cases in which the subjects of the complaint are not compromised (on the part of the narrator of the text), and the strong affections accompanying them do not give the impression of being absurd, wrong in the text... Let us briefly look at these two situations and see by what means the valuation of the reactions evoked is achieved.

In the chapter *Archbishop Michalik on Pedophilia*, the positive image of the protagonist is built through her characterization – pointing to her numerous activities (initiation of the Stop Stereotypes Association, political activity) and education. The main premise in favor of the possibility of a favorable valuation of the attitude represented by the woman is the very shape

of the archbishop's standpoint that is introduced in the text – common psychological knowledge and knowledge about morality “put a dam” on the possibility of blaming broken/ incomplete families for pedophilia. Furthermore, the image of parents harming their children through their decisions to separate (cf. p. 28) is contrasted with Małgorzata's account, which indicates unequivocally that the decision to divorce was taken responsibly, “for the child's wellbeing” (p. 29). To bluntly express the hurtful nature of the hierarch's words, the protagonist uses irony: “(...) Because, after all, we feminists and divorcees only have fun, we do not look at the good of the child and therefore we are guilty of pedophilia” (p. 29).

In a second story with a similar function – *Prayer before Maths* – a man protesting against his child's having to participate in religious rituals is portrayed as a victim of violence. His discussion of the fortuity of prayer as an integral part of school teaching leads to an oppressive situation – Karol Jabłoński is insulted by pupils, “dragged through muck and mire on Radio Maryja” [en. “Radio Mary” is a prominent, catholic radio station in Poland], his house was pelted with eggs... His opponents are also discredited by the portrayal of the headmistress as a religious fanatic incapable of substantive discussion (responding to the problem of violence at school by confessing “I am waiting for death like for a date with my beloved”) and insistently seeking the man's conversion. The lack of respect for the secular status of the school and the feelings of the atheist is expressed in the concluding statement of the subsection “Now the students pray to the Holy Spirit at 7:59 a.m.” (p. 54).

Both of the above mentioned examples show that Wleկły's reportage recognizes the problem of offending feelings, yet it concerns not religious feelings, but those of non-believers who experience oppression from people of faith.¹² The poetics of Wleկły's text situates the piece in the area of “pretended absence”. How illusory this absence is – that is, how pronounced is the evaluative narrator/author's tone in this convention of expression,¹³ – is evidenced by the extracts from the reportage analyzed above.

¹² The final unambiguousness of the message resounds clearly in the conclusion of the text, in which a poem by Julian Tuwim (*Raport* [en. Report]) is quoted, portraying Poland as a country plagued by a tendency to take offense at everything and for no good reason, which is seen – through irony – as the opposite of freedom of speech (pp. 58-59).

¹³ On the “finitely personal” character of the reportage statement, cf. K. Fruckacz, *Autor (w) reportażu. Personalizacja tekstu reporterskiego w dobie mediamorfozy* [en. Author (in)

The recognition of the inadequacy of the existing typology provokes an attempt to complement it, to seek to develop adequate categories. Given the significance of this task, however, it remains for the time being only a possibility worthy of further research. The relevance of the analytical perspective outlined above becomes apparent in the context of an awareness of the borderline nature of the genre¹⁴ – although reportages are literary texts,¹⁵ remaining at the same time a part of *non-fiction* works, reading practice indicates that they are perceived as testimonies of reality.

Bibliography

- Czapliński P., *Gatunek orientacyjny. Reportaż polski na przełomie XX i XXI wieku*, „Teksty Drugie”, nr 6/2019.
- Frukacz K., *Autor (w) reportażu. Personalizacja tekstu reporterskiego w dobie mediamorfozy* [w:] *Trzydzieści. Polska w reportażu, reportaż w Polsce po 1989 roku*, red. E. Pawlak-Hejno, M. Piechota, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2020.
- Glensk U., „*Nie jestem neutralny*” – o obecności autora w prozie reportażowej [w:] *Trzydzieści. Polska w reportażu, reportaż w Polsce po 1989 roku*, red. E. Pawlak-Hejno, M. Piechota, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2020.
- Knap Ł., *Modlitwa o sens: o Adasiu Miauczyńskim z „Dnia świra” Marka Koterskiego*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” nr 42/2007.
- Kurpiewski L., *Adam Miauczyński: suma wszystkich strachów*, „Kino”, r. 52, nr 8/2017, s. 38-41.
- Łukaszewska R., *Teoria reportażu w perspektywie pisarstwa historycznego*, „Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich” t. 31/2020.
- Małgowska H., *Gatunki reportażowo-dziennikarskie okresu dwudziestolecia (próba typologii)* [w:] *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej. Z teorii i historii literatury, t. 1*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Warszawa 1963, s. 189-200.
- Rejmer M., *Powietrze tu mokre* [w:] *Obrażenia – pobici z Polską*, Wydawnictwo Wielka Litera, Warszawa 2016.

Reportage. Personalisation of a Reporter's Text in the Era of Mediamorphosis] [in:] *Trzydzieści. Polska w reportażu, reportaż w Polsce po 1989 roku* [en. Thirty. Poland in Reportage, Reportage in Poland after 1989], ed. by E. Pawlak-Hejno, M. Piechota, Lublin 2020, pp. 15-16.

¹⁴ Cf. R. Łukaszewska, *Teoria reportażu w perspektywie pisarstwa historycznego* [en. The Theory of Reportage in the Perspective of Historical Writing], „Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich” [en. Magazine of the Ossoliński National Institute] vol. 31/2020, p.105.

¹⁵ Cf. P. Czapliński, *Gatunek orientacyjny. Reportaż polski na przełomie XX i XXI wieku* [en. Indicative Genre. Polish Reportage at the Turn of the 20th and 21st Centuries], „Teksty Drugie” [en. Secondary Texts], no. 6/2019, p. 20.

- Sokólska U., *Wartościowanie świata przedstawionego w dialogach reportażu literackich* [w:] *Styl a semantyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2008.
- Wlekły M., *Zgorszenie polskie* [w:] *Obrażenia – pobici z Polską*, Wydawnictwo Wielka Litera, Warszawa 2016.
- Zimnoch M., *Współczesny reportaż. Między racjonalizmem a doświadczeniem*, <https://depotuw.ceon.pl/bitstream/handle/item/1060/Mateusz%20Zimnoch%2C%20Wsp%C3%B3%C5%82czesny%20reporta%C5%BC%20-%20omi%C4%99dzy%20racjonalizmem%20a%20do%C5%9Bwiadczeniem.pdf?sequence=1> [dostęp 1.03.2024 r.]

On Valuation in Reportage – between Reflectiveness and Judgement

The aim of the article is to reflect on the issue of valuating reality in reportage – a problem closely related to the issue of the creator’s subjective stance and the adopted narrative strategy. The text has the character of a case study – it is focused on the analysis of two literary reportages – *Powietrze tu mokre* (en. *Here The Air is Wet*) by Małgorzata Rejmer and *Zgorszenie polskie* (en. *Polish Scandal*) by Mirosław Wlekły. The presented observations are intended to demonstrate that the typologies functioning on Polish ground and defining possible manners in which the author becomes present in a reportage text do not reflect the complexity of literary realizations of the genre.

Keywords: reportage, valuation, persuasion, offense against religious feelings

Słowa kluczowe: reportaż, wartościowanie, perswazja, obraza uczuć religijnych

Data przesłania tekstu: 29.03.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 9.07.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 17.07.2024

WIERSZE NOWOROCZNE JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA. OD POEZJI OKOLICZNOŚCIOWEJ DO GATUNKU PRYWATNEGO

RADOSŁAW ROMANIUK

kontakt@radoslawromaniuk.pl

1.

Pisanie pierwszego dnia roku nowego wiersza Jarosław Iwaszkiewicz traktował jak powtarzany corocznie rytuał. W wierszu z 1947 roku mówił o tym nie bez dumy: „Co roku w pierwszy nowy dzionek / Zwyczajem wielu, wielu lat / Rozwija mi się spod osłonek / Zimowy wiersz, jak młody kwiat – / Tak witam powstające lata, / Dobrze mi tak zaczynać żyć / I z noworocznych kwiatów-wierszy / Śmiertelny wianek sobie wić”¹. Ton tego oktostychu jest lekki, pomimo ciemnego, minorowego finału. W zachowanej w archiwum Polskiego Radia autorskiej recytacji tego wiersza wyczuwamy uśmiech towarzyszący lekturze. Nieco banalna metafora „kwiatów-wierszy”, uprawniona przez konwencjonalność gatunku (o niej za chwilę), staje się tu symbolem nadziei na nadejście wiosny, jest skojarzona z siłami natury, które „odwiną spod osłonek” kwiaty, owszem, ale i niespodzianki czekające w otwierającej się przestrzeni. Wiersze na nowy rok ukazują tę przestrzeń, paradoksalnie nieograniczoną, którą tworzą „powstające lata”. Takie jest ich symboliczne zadanie. Cóż że staną się one w końcu elementami „śmiertelnego wianka”, jeśli od pisarza zależy, jak bardzo będzie on bogaty, bo początek kolejnego roku przypomina o poczuciu sprawczości i o tym, że życie potrafi pozytywnie zaskoczyć.

¹ J. Iwaszkiewicz, *** [Co roku pierwszy...], w: idem, *Sprawy osobiste i inne wiersze rozproszone*, wybór i oprac. P. Mitzner, Warszawa 2010, s. 109. Fraza „zimowy wiersz” w publikacji książkowej w postaci: „osłonek / zimowych wiersz” poprawiona za interpretacją autora zarejestrowaną 1.02.1950 i zachowaną w archiwum Polskiego Radia.

Wiersze noworoczne są jednym ze sztandarowych przykładów gatunków poezji okolicznościowej. Cechują się własnym wachlarzem poetyckich środków i zabiegów (modyfikowanym i rozwijanym w poetykach różnych epok), a także odtwarzanym kręgiem tematów (np. wiersze noworoczne epoki oświecenia jako ważny element utworu, niekiedy wręcz jego cel, zakładały życzenia). Ponadto ich okolicznościowy charakter chętnie zaznaczano w tytule, programując w ten sposób lekturę. Nie były to zwykle utwory pisane w momencie powitania Nowego Roku, lecz na tę okoliczność wcześniej przygotowane – traktowano go w nich jako kanwę szerszej, aktualnej tematyki. Takich tekstów Jarosław Iwaszkiewicz napisał zaledwie kilka.

Oprócz cytowanego *Wiersza noworocznego*, nieprzedrukowanego w zbiorowych wydaniach poezji autora, przykładem może być utwór pod tym samym tytułem, napisany 1 stycznia 1945 roku. W opracowanej przez pisarza dwutomowej edycji, pełniącej funkcję poezji zebranych, otwiera on część *Wiersze ulotne*. Staje się zapowiedzią i kwintesencją wszystkich Iwaszkiewiczowskich tekstów okolicznościowych: emocjonalny, związany z chwilą powstania i opisujący tę chwilę, opowiada zarazem o ambicjach wykraczających poza rejestrowanie indywidualnego nastroju. Można go nazwać „wierszem historycznym”. Iwaszkiewicz próbuje zapisać uczucia ludzi, którzy nasłuchują w sylwestrową noc dźwięków zapowiadających nadejście wyzwolenia. Jest to jednocześnie nadejście wojska, poprzedza je ostatnia bitwa, a zwiastuje wojenna fonosfera – stąd atmosfera niepokoju udzielająca się ludziom i zwierzętom. „Psy do północy dziś szczekały / I wielu ludzi spać nie mogło”² – pisze Iwaszkiewicz, łącząc w tej frazie przeczucie zbliżającego się niebezpieczeństwa, aluzyjną informację o wyjątkowych czasach, w których ludzie chcą lub muszą przespać sylwestrową noc, oraz emocje żołnierzy, których przed decydującym starciem trapi bezsenność. To ukryte napięcie zostaje w drugiej zwrotce przedstawione w nieco innym świetle. Nazwane „zniecierpliwieniem”, zdiagnozowane jako pragnienie „nowego życia”³, jest chwilą pauzy przed przełomem, który – nie ma wątpliwości autor *Wiersza noworocznego* – będzie zmianą na lepsze.

Podobną okolicznościową stylistykę, choć rozszerzoną o refleksję egzystencjalną i wcale nieograniczoną do wierszy, których data koresponduje z tytułem,

² J. Iwaszkiewicz, *Wiersz noworoczny*, w: idem, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. R. Romaniuk, BN Seria I Nr 339, Wrocław 2021, s. 379.

³ Ibidem.

przynosi cykl *Cztery wiersze noworoczne* opublikowany w zamykającym rok 1957 numerze „Życia Literackiego”. Tekst opatrzony cyfrą 1 [*Dziś jest prawdziwy nowy rok...*], włączony później do poświęconego Błęszyńskiemu cyklu *Droga* jako utwór XII, powstał 1 stycznia 1953 roku, jeszcze przed poznaniem Jerzego przez autora – do spotkania miało dojść pięć miesięcy później. Wiersz otwiera obraz śniegu pokrywającego mogiły, a zamyka dramatyczny apel skierowany do niewdzięcznego i chłodnego emocjonalnie „przyjaciela” – co zdaje się jakby zapowiedzią pojawienia się Błęszyńskiego i wszystkiego, co wniósł w życie poety.

W noworocznym cyklu pisarz połączył ten tekst z wierszami już istotnie pochodzącymi z „epoki Błęszyńskiego”: opatrzonym cyfrą „2” utworem o incipicie *Twój uśmiech to jest najważniejsze...* (tekstem II przyszłej *Drogi*) oraz *** [*Słysząc pukanie lekkie koboldów...*] i *** [*Czy to ten sam człowiek...*] (XIII i XIV utworem *Drogi*). W niepublikowanym za życia pisarza cyklu trzydziestu homoseksualnych erotyków poświęconych relacji z Jerzym Błęszyńskim, śmierci kochanka i żałobie po nim, wiersze te wprowadzają koloryt pory roku: „prawdziwy nowy rok” jest śnieżny i mroźny, „dnie zimowe coraz krótsze” inspirują, by je wykorzystywać, „nie myśląc o zbytecznym jutrze”⁴. Horacjańskie motywy zderzone są w tych wierszach z powtarzającą się bardzo wyjątkową dyspozycją podmiotu – żalem nad sobą, kochającym, cierpiącym, wykorzystywanym, którego płacz zostaje określony frazą „jakiż nieważny”⁵. Dwa środkowe utwory są przy tym całkowicie już pozbawione aluzji do tytułowego okresu z kalendarza. W sposób charakterystyczny dla swojej późnej poezji (omawiane wiersze powstały w epoce wchodzenia w ten etap twórczości) pisarz snuje w nich refleksję dotyczącą własnego przemijania i odchodzenia ważnych postaci kultury. Przy tym ten drugi element – „pomór na Leopoldów”⁶, przywołujący odejście 31 maja 1957 roku Leopolda Staffa – pojawia się w tonie makabreski i przydaje całemu cyklowi spojrzenia z dystansu na opisywane dramatyczne uczucia.

Dwa *Wiersze noworoczne* i wspomniany cykl czterech wierszy z *Drogi* różniły się od siebie. *Wiersz noworoczny* z 1945 roku odtwarzał związek chwili kalendarzowej i historycznej. Utwór z 1947 kreślił coś w rodzaju twórczego planu:

⁴ Idem, II [*Twój uśmiech...*], w: idem, s. 506.

⁵ Ibidem.

⁶ Idem, 2, w: *Cztery wiersze noworoczne*, „Życie Literackie” 1957, nr 51–52, s. 1.

każdy rok winien być przywitany wierszem, bo to zapowiedź bogactwa i powodzenia. Jest również druga tego przyczyna – poeta czyni tak „już od wielu, wielu lat” i jest to dowód ciągłości, niezmiennej wewnętrznej dyspozycji i spójności osobowości twórcy. Wiersz miał więc wymiar impresywny, ale został połączony z antropologiczną refleksją: mówił coś o autorze jemu samemu. Opublikowany dziesięć lat później cykl *Cztery wiersze noworoczne* utwory okolicznościowe udawał, prezentując w noworocznym entourage’u garść egzystencjalnych refleksji, poza otwierającym utworem niemających prawdopodobnie nic wspólnego z kalendarzowym momentem przejścia. Widzimy w tych utworach jednak najważniejszą dla przyszłych „wierszy noworocznych” tendencję. Wśród nich mogą znaleźć się teksty niezwiązane z przywołaną okolicznością, lecz utrzymane w poetyce osławiania ze śmiercią, podsumowania, refleksji egzystencjalnej, czyli w stylistyce najbliższej dojrzałej i późnej poezji Iwazskiewicza.

2.

Analiza rękopisów poety pokazuje jeszcze coś innego. W sąsiedztwie omawianych trzech utworów z *Nowym Rokiem* w tytule znajdują się inne, pisane 31 grudnia lub 1 stycznia, którym autor nie nadał „noworocznego” charakteru, a które tworzą pewne uniwersum tematyczne i są niewątpliwie związane z momentem historycznym i biograficznym, w którym powstały. Jeśli jednak Iwazskiewicz publikował je bez wskazówek o tym charakterze w tytule, usuwając w druku daty, którymi opatrywał rękopisy, ich genetycznego związku nie uważał za istotny lub pragnął go zatrzeć. Tak jednak jak poezja okolicznościowa występuje w dwóch nurtach – oficjalnym i nieoficjalnym – tak też możemy wyróżnić oficjalne i prywatne gatunki liryki. „Podstawą tego rozróżnienia – pisze Edmund Rabowicz – jest przynależność utworu do jednego z dwóch typów oddziaływania: jawnego lub ukrytego”⁷.

Kategoria prywatności ma tu więc sens najbardziej dosłowny, bo związek łączący te wiersze nie aspiruje do rozpoznawalności, czytelny jest tylko w najściślejszej prywatnej sferze Jarosława Iwazskiewicza. Kiedy więc poeta w przywołanym na początku tego tekstu utworze z 1947 roku stwierdza, że kolejny rok wita wierszem „zwyczajem wielu, wielu lat”, my wiemy jedynie, że w rękopisach zachowały się zaledwie dwa przedwojenne wiersze opatrzone datą

⁷ E. Rabowicz, *Okolicznościowa literatura polityczna*, w: *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1976, s. 400.

1 stycznia: liryk o incipicie *Ja tylko tak udaję, że się nocy nie boję...* (napisany w pierwszym dniu 1932 roku i włączony do tomu *Lato 1932*) oraz wiersz o incipicie *Cyt! Otwórz okno...* z 1939, włączony do cyklu *Ars poetica*. Trzeci byłby wspomniany *Wiersz noworoczny* z 1945 – to wszystko, co wiemy. Fraza „wiele, wiele lat” jest oczywiście tropem retorycznym, lecz uczy zarazem badawczej pokory. Nie poznamy wszystkich „wierszy noworocznych” Iwaszkiewicza, bo poza omówionymi tekstami, reprezentującymi ich okolicznościowy nurt, tworzyły one gatunek prywatny obecny w jego poezji. „»Gatunek prywatny« mógłby sugerować ukrycie przed odbiorcą genologicznej atrybucji utworu, analogicznie do pojęcia ironii prywatnej” – pisze Arkadiusz Kalin⁸. Formułę „gatunku prywatnego” ustalił Romuald Cudak, ujmując w ten sposób intuicje rozproszone w studiach innych badaczy, piszących o „paragatunkach” (Janusz Sławiński), „gatunkach domowych i amatorskich” (Michał Głowiński), „autorskich wynalazkach” i „gatunkach momentalnych” (Arkadiusz Kalin)⁹.

Tego samego dnia, co *Wiersz noworoczny* z 1945 roku, powstał utwór *Dla Julka K.* Jest on wierszem noworocznym całkowicie odmiennym od wspomnianego, stanowi kołysankę utrzymaną w intymnym tonie. Adresatem jest Juliusz Krzyżewski, wieloletni przyjaciel poety, poległy w powstaniu warszawskim. Nowy Rok 1945 przywoływał taką podwójność: napięcie i ekscytację przyszłością oraz zadumę nad tym, co bezpowrotnie i tragicznie przeminęło. Pierwsze odczucie miało charakter oficjalny, drugie – prywatny. A że Iwaszkiewicz był jednak poetą prywatności, intymnych wierszy noworocznych jest wiele. Oprócz wymienionych tekstów, które zaprezentował jako „oficjalne” utwory związane z tą okolicznością, na podstawie rękopisów taką atrybucję przyznać można dwudziestu jeden wierszom. To teksty, które w rękopisie noszą datę 1 stycznia lub 31 grudnia. Można przy tym założyć, że pewna liczba noworocznych wierszy została utajona podwójnie – autor również w rękopisie nie pozostawił śladu ich związku z momentem powstania. Iwaszkiewicz zresztą datował swoje wiersze dość konsekwentnie, ale w określonych epokach. I tak najwcześniejszy „prywatny” wiersz noworoczny to napisany 1 stycznia 1932 roku wspomniany już liryk o incipicie *Ja tylko tak udaję, że się nocy nie boję...*

⁸ A. Kalin, *Gatunki autorskie – niedostrzeżony problem genologii?*, „Forum Poetyki” zima 2016, s. 24.

⁹ Zob. R. Cudak, *Genologia i literatura współczesna. Prolegomena*, w: *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, red. R. Cudak, Warszawa 2009, s. 35–37.

Najpóźniejszy zaś to *Nowa rzeczywistość* ze zbioru *Mapa pogody* (1977), opatrzonej datą 1 stycznia 1974. Wiersze te dzieli przeszło czterdzieści lat, w ciągu których pisarz z systematycznością i regularnością (największą przypadającą na lata sześćdziesiąte) otwierał każdy kolejny rok wierszem. Wierszem też o tym pisał, co już cytowaliśmy, ale wyrażał również prozą, wspominając ten zwyczaj w prywatnej korespondencji. Trzeba przy tym zaznaczyć, że nie czynił żadnego rozróżnienia między utworami napisanymi 31 grudnia i 1 stycznia. Niekiedy wiersz noworoczny zaczynał ostatniego dnia roku, a nazajutrz go kończył (tak było w przypadku tekstu *** [Życie. Zасыpanie na dnie oceanu...] z tomu *Jutro żniwa*, napisanego na przełomie 1962 i 1963 roku), a wiersz *Ostia* 2 oprócz daty 31 grudnia 1959 opatrzył znaczącą adnotacją: „Podług zwyczaju”, odnoszącą się w oczywisty sposób do wierszy noworocznych.

Źródła tego „zwyczaju” możemy upatrywać w predyspozycji pisarza, którą Jerzy Kwiatkowski nazwał „agrarnością wyobraźni”¹⁰, a która zdaniem badacza tłumaczy przywiązanie Iwaszkiewicza do form związanych z kalendarzem, porami roku, rolniczymi rytuałami. Jako osoba urodzona w Imperium Rosyjskim w okresie obowiązywania kalendarza juliańskiego, który różnił się od przyjętego w Europie kalendarza gregoriańskiego, pisarz zdawał sobie sprawę z umownego charakteru porządkowania roku. Mimo to odczuwał moment kalendarzowego przejścia jako chwilę szczególną, moment symbolicznego nowego otwarcia, przestrzeń refleksji nad przeszłością i pożegnania z minionym. W tym kontekście pisanie wiersza otwierającego rok było aktem na poły magicznym, zapowiadającym niesłabnącą twórczą aktywność i inspirację. Postawienie po raz pierwszy nowej rocznej daty właśnie pod rękopisem wiersza mogło dawać poczucie integracji aktywności całego twórczego życia z dniem dzisiejszym pisarza. Jest to jedna z subiektywnych ról wierszy noworocznych. Dzień po napisaniu jednego z nich – utworu *Moje mieszkanie* z 1 stycznia 1969 – w okresie, w którym tworzył je rokrocznie, zanotował w dzienniku: „Przejścia z roku na rok nie odczuwam nigdy jako przełom. Nie odczuwam żadnej odmiany i tak chyba powinno być”¹¹. Wiersze te nie zapowiadały przełomu – były stałą, świadectwem kontynuacji. Taką rolę odgrywały prywatne rytuały, a ten był jednym z ważniejszych.

¹⁰ J. Kwiatkowski, *Felieton poetycki*, „Twórczość” 1980, nr 6, s. 138.

¹¹ J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1964–1980*, oprac. A. Papieska, i R. Papieski, R. Romaniuk, wstęp A. Gronczewski, Warszawa 2011, s. 201.

Nurt prywatnych wierszy noworocznych ma więc pewne stałe elementy. Zaczniemy od najoczywistszych, związanych z przywoływanym w nim światem zewnętrznym. Naturalnym ich tłem jest zimowa noc – obserwowana zza szyby pokoju (***) [*Ja tylko tak udaję...*], (***) [*Cyt! Otwórz okno!*] lub przeciwnie – jak w napisanym 1 stycznia 1962 wierszu *Wilk* z tomu *Krągły rok* (1967) – z samego centrum życia natury. W miarę wkraczania pisarza w okres późnej twórczości motyw ograniczonej przestrzeni, zamknięcia, uwięzienia w noworocznych wierszach intensyfikuje się. Własna przestrzeń przestaje być schronieniem przed chłodem i nocą. Zawęża się. Staje się „niewielka”, „ślepa”, „bez światła” (*Moje mieszkanie* z 1 stycznia 1969)¹², zamknięta na kłódkę: „Drzwi zamknięte na kłódkę / Życie zakończone // Okna zaklejone / Światła nie potrzeba” (jak w wierszu *Kłódka*, napisanym 1 stycznia 1968)¹³. Utrwalane w nich klaustrofobiczne poczucie przywołuje wizję zamknięcia w grobie. Przestrzeń jest przy tym także obca, co podkreślają napełniające uczuciem alienacji atrybuty nowoczesności: „W pokoju / cała ściana / szkło”¹⁴, „same błyszczące guziki / w mundurze rzeczywistości / skrojonym z białej blachy” (*Nowa Rzeczywistość*)¹⁵. Szkło i blacha – materiały, z których zbudowany jest współczesny świat (jego dodatkowym symbolem stają się rosnące daty roczne wstawiane pod tekstem wiersza), również w nieoczywisty i trudny do wyjaśnienia sposób asocjują tu z przeczuciami dotyczącymi grobu.

Innym nawracającym motywem o podobnym charakterze jest sen. Pojawia się on w kontekście właściwego zimowej porze okresu zatrzymania wegetacji, spowolnienia i zamrożenia funkcji życiowych, a przywołuje przeczucie nadchodzącej śmierci. Buduje przestrzeń: „świat udzielny wśród otchłani nazwanych bytem i nicestwem” – jak opisał ją w wierszu *Sen* George Byron. Iwaszkiewicz otworzył tym cytatem w przekładzie Mickiewicza własny utwór pod tym samym tytułem, napisany 1 stycznia 1966 roku¹⁶. Nakreślona w motcie oniryczna przestrzeń przypomina moment życia i miejsce kalendaryczne, w którym piszący się znajduje. Za sobą ma „nicestwo”, czyli przeszłość, upostaciowaną w minionej chwili, godzinie, dniu i roku (w jego stronę, pisze

¹² Idem, *Moje mieszkanie*, w: idem, *Wybór poezji*, op. cit., s. 606.

¹³ Idem, *Kłódka*, w: ibidem, s. 592.

¹⁴ Idem, *Moje mieszkanie*, w: ibidem, s. 606.

¹⁵ Idem, *Nowa Rzeczywistość*, w: ibidem, s. 703.

¹⁶ Idem, *Sen*, w: ibidem, s. 573.

Iwaszkiewicz, „strącam co chwila / każdą myśl / każde czucie / każdą kulę / każdy krzyż”¹⁷). Strefa ta odznacza się jednak istotną cechą: panuje w niej harmonia, tj. wszystkie dramatyczne elementy życia układają się w niej w całość przypominającą „wzór matematyczny” i „muzykę sfer”¹⁸. W ten sposób opisuje Iwaszkiewicz przestrzeń nicości.

W odróżnieniu od niej przyszłość jest niejasna i splątana („tłok skłębionych rzeczy / o których prawdzie nic nie mogę wiedzieć”), i jej właśnie dotyczy pytanie: „Czy to byt ta mglistość?”¹⁹. Przestrzeń między przyszłością i przeszłością, życiem i śmiercią, bytem i nicością staje się uniwersalną metaforą „dziś”, nie tylko sennej, ale i dziennej rzeczywistości. Na tym polega życie – zdaje się mówić sobie Iwaszkiewicz – na sennym, nie do końca świadomym przebywaniu pomiędzy, niejako utrwaleniu się w momencie przełomu roku.

„Życie / zasypianie na dnie oceanu / wśród rozgwiazdów” – pisze w innym wierszu, stworzonym między 31 grudnia 1962 a 1 stycznia 1963²⁰. Ziemię nazywa „kołyską życia i śmierci”²¹. Nie tylko łączy ona oba doświadczenia w życiu indywiduum, ale towarzyszy im swym kołyszącym ruchem, który koi niepokoje życia, strach przed śmiercią, a po śmierci zapewnia wieczny odpoczynek. Iwaszkiewicz do przestrzennej metafory związanej ze snem dodaje tu więc inną, ze sfery ruchu – metaforę kołysania. I owo kołysanie jest właśnie stałą, a temporalności podlega to, czego ono dotyczy, jakiego rodzaju jest to sen. „Cała ziemia / [...] śpiewała mi piosenki // a teraz razem / spać spać”²². Nie jest to wizja dramatyczna, gdyż sen jest zawsze odpoczynkiem, choćby dla ciała tylko – nawet sen wieczny, określony jako „ogromna harmonia / odpoczywania”²³.

O takim śnie pisał tego samego dnia, kiedy w *Wierszu noworocznym* przedstawił czuwanie w oczekiwaniu na wielkie historyczne zdarzenia. W drugim, napisanym 1 stycznia 1945 roku, tekście zmarły młody przyjaciel poety, ofiara nieudanego powstania, Juliusz Krzyżewski: „śni w tej ziemi”. Właściwie nie wiadomo gdzie, bo ciała jego jeszcze nie przeniesiono na cmentarz. Spoczywa

¹⁷ Ibidem, s. 574.

¹⁸ Ibidem, s. 575.

¹⁹ Ibidem, s. 573.

²⁰ Idem, *** [*Życie...*], w: ibidem, s. 472.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

w prawdziwej „dolinie nicestw”²⁴, której spokój podkreśla tylko księżycowy krajobraz szczerzących zęby ruin miasta. Iwaszkiewicz układa dlań kołysankę, która będzie też utworem dla samego siebie. Pożegnaniem z przyjacielem. Poszukiwaniem pogodzenia z dramatem hekatomby powstania warszawskiego i wojny. Powrotem do uczuć własnego niespełnionego ojcostwa. Zamknięciem tych wspomnień, spraw i uczuć, zepchnięciem ich do „doliny nicestw”, aby możliwe było to skłębione i utajone w przyszłości – roku 1945 i kolejnych.

3.

Oczywistą aktywnością, która łączy wiersze noworoczne Iwaszkiewicza, jest sumowanie, obrachunek, paradoksalnie połączone z planowaniem. O relacji jednego i drugiego poeta pisał w szkicu podróżniczym *Rachunki włóczęgi*:

Zazwyczaj ku końcowi grudnia wybieram sobie jakiś dość pochmurny wieczór i z podróżnego kuferka wydobywam rachunki minionego roku, zwłaszcza rachunki z podróży. Ma to wyraźny związek ze wszystkimi działaniami handlowymi, spisem remanentu, sporządzeniem bilansu – czasami nawet z projektowaniem budżetu na rok przyszły. A właściwie jest pracą poety, który szuka w kartkach białego czy kolorowego papieru odbicia pewnych przemijających rzeczy²⁵.

Aura owych remanentów powraca w wierszach noworocznych, a że powstawały one w późnym okresie twórczości i takiej porze życia, w przypadku dyspozycji psychicznej pisarza ze Stawiska są to podsumowania dalekie od optymizmu. Po pierwsze dlatego, że ukazują klęskę nadziei dodatniego bilansu. Wszystko, co było ważne, gdy się dokonywało, okazuje się „nieważne”. W wierszu *Moje mieszkanie*, datowanym na 1 stycznia 1969, pisze Iwaszkiewicz: „Burzą ten dom / sąsiedni / od fundamentów // a na tym domu / na hipotece / mam zapisane / moje wiersze moją młodość / moje szczęście // Pytam rejenta: / Hipoteki – mówi – / teraz nieważne / wszystkie nieważne”²⁶. Dodajmy w tym miejscu, że geneza przywołanej metafory jest całkowicie realistyczna – Iwaszkiewicz utracił w powstaniu warszawskim mieszkanie wraz z wyposażeniem, osobistymi pamiątkami i częścią archiwum. Nie mówiąc

²⁴ Idem, *Sen*, w: ibidem, s. 574.

²⁵ Idem, *Rachunki włóczęgi*, w: idem, *Rachunki włóczęgi. Felietony i szkice podróżnicze*, wybór i oprac. R. Romaniuk, Warszawa 2016, s. 5.

²⁶ Idem, *XXI. Moje mieszkanie*, w: idem, *Wybór poezji*, op. cit., s. 606–607.

o poważniejszych stratach, podcinających podstawy bytu, których był świadkiem. Nie wspominając również o śmierciach. Doświadczenie wojenne w tym sensie pozostawiło już na zawsze nihilistyczny rys. Poeta mógł życzyć „dobrej nocy” pogrzebanemu w ruinach przyjacielowi w wierszu *Dla Julka K.*, ale jego własna noc, której towarzyszyła ta wiedza, nie była dobra.

Po drugie: podsumowanie życia było trudne lub niemożliwe do dokonania. „Ziarna nie porachować / jabłek nie nanosić” – pisze w wierszu *** [*Zakryj liśćmi...*], sygnowanym w rękopisie datą 1 stycznia 1963²⁷. A logika powrotu pojawiającego się wcześniej motywu układania książek w szafie kieruje ku myśli, że ich również nie da się ułożyć – także książek jest za dużo. Aktywność ta wchodzi w skomplikowaną relację z apelem otwierającym wiersz: „Zakryj liśćmi i słowami / szczelinę czarną / [...] wejście do podziemi”²⁸. Może owo porządkowanie ma większy sens niż mnożenie kolejnych książek i słów (to sugeruje pojawiający się w tym kontekście wyraz „lepiej”), ale może też tworzenie „liści i słów” jest zwykłą koniecznością podtrzymywania bytu i tylko w ten sposób można zasypać „wejście do podziemi”, niejako zamykając tam śmierć. Byt należy bowiem podtrzymywać, a agrarna wyobraźnia podpowiada pisarzowi, że „liście i słowa” mają ze sobą coś wspólnego: odgrywają swoją rolę, wędną, a na ich miejsce muszą pojawić się nowe, żeby trwał dalej cykl natury i kołowrót bytu.

Nawet najciemniejsze spośród noworocznych wierszy są więc apoteozą życia, a ono – to kolejna charakterystyczna cecha tych utworów – ukazane jest jako wynik woli. Słońce, zboże, drzewa, śpiewające dzieci – wszystko to zależy od słowa „chciej”, „chcę”²⁹. Chce się tak myśleć i motywująca moc owego stwierdzenia – może nawet moc nieco magiczna – winna towarzyszyć kolejnym dniom roku.

Jeśli – powtórzmy tę metaforę – ziemia jest „kołyską życia i śmierci”, noc noworoczna jest czasem refleksji nad ich połączeniem, w którym śmierć jest owego życia fragmentem, zarówno w fizycznym planie rytmów agrarnych, gdzie „musi umrzeć, co ma żyć”³⁰, jak i w planie eschatologicznym.

²⁷ Idem, *** [*Zakryj liśćmi...*], w: idem, *Wiersze*, t. 2, Warszawa 1977, s. 314.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ W jednym z felietonów na łamach „Życia Warszawy” Iwaszkiewicz cytował tę frazę z *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego, przywołując scenę dramatu, która „za każdym razem ma

Elementy eschatologiczne to ostatnia już grupa motywów wierszy noworocznych, na które pragnę zwrócić uwagę. W utworach tych znaczą one koniec znanych nam fenomenów w ich dotychczasowej, oswojonej formie i przejście w stan paradoksalny. Tak jak „umrzeć” zmienia się w planie agrarnym w „żyć”, czyli przechodzi w inną modalność istnienia, tak w planie eschatologicznym „ogień krzepnie, blask ciemnieje”. Co było ruchliwe i nieokiełznane – staje się statyczne i łatwe do objęcia. Jasne zmienia się w ciemne, a możemy domyślić się, że i odwrotnie.

Mottem z *Pieśni o Narodzeniu Pańskim* Franciszka Karpińskiego Iwaszkiewicz opatrzył wiersz napisany 1 stycznia 1973 o incipicie *** [*Kiedy przestaje czekać pies...*]. Inna rzeczywistość odsłania się w noc Bożego Narodzenia, ale wiersz Iwaszkiewicza powstaje już po tym święcie, na inną okoliczność, jaką jest spojrzenie w przyszłość, którą będzie siedemdziesiąty dziewiąty rok życia poety. Otwiera go wizja zamierania, ale (to jeden z paradoksów organizujących tekst) jest ono początkiem nowego dnia, w którym to, co znane, zyskuje nową intensywność, aż w dekoracjach niezwykłych zjawisk przyrody „zlewa się w jedno noc i dzień”³¹. Akt ten zostaje związany z narodzinami „człowieka który jest”³², czyli bogocłowieka Chrystusa, mającego atrybuty sfery boskiej i ludzkiej, wiecznego istnienia i człowieczeństwa. Jednak fraza „rodzi się człowiek który jest” dotyczyć może nie tylko ewangelicznej postaci, lecz aktu przyjęcia innej formy istnienia człowieka jako jednostki, każdego człowieka. Narodzenie dzieciątka Jezus jest tu eschatologicznym wzorem. Gdy „zlewa się w jedno noc i dzień”, wszystko staje się inne.

Wiersze noworoczne ich autor widział jako element plecionego cierpliwie „śmiertelnego wianka”. Wcześniej, nawet najciemniejsze, stanowią fragment wieńca życia, a później stać się mogą fragmentem innego życia. Powiedzieliśmy, że przedstawiają czas otwierany nową roczną datą jako przestrzeń pełną szans, zaskoczeń i niespodzianek. W naturalny więc sposób prowokują spojrzenie dalej – „za granicę”, co jest filologicznym znaczeniem greckiego *eschaton*. Spojrzenie w tym wypadku wcale nie pełne lęku. Ciekawe.

dla mnie jakiś ton nowy” [idem, *Noc listopadowa*, w: idem, *Ludzie i książki*, Warszawa 1983, s. 31].

³¹ Idem, *** [*Kiedy przestaje czekać pies...*], w: idem, *Wybór poezji*, op. cit., s. 635.

³² Ibidem.

Bibliografia

- Cudak Romuald, *Genologia i literatura współczesna. Prolegomena*, w: *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, red. R. Cudak, PWN, Warszawa 2009.
- Kalin Arkadiusz, *Gatunki autorskie – niedostrzeżony problem genologii?*, „Forum Poetyki” 2016, zima.
- Rabowicz Edmund, *Okolicznościowa literatura polityczna*, w: *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Cztery wiersze noworoczne*, „Życie Literackie” 1957, nr 51–52.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Dzienniki 1964–1980*, oprac. A. Papieska, R. Papieski, R. Romaniuk, wstęp A. Gronczewski, Czytelnik, Warszawa 2011.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Noc listopadowa*, w: idem, *Ludzie i książki*, Czytelnik, Warszawa 1983.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Rachunki włóczędzy*, w: idem, *Rachunki włóczędzy. Felietony i szkice podróżnicze*, wybór i oprac. R. Romaniuk, Fundacja Zesztyłów Literackich, Warszawa 2016.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Sprawy osobiste i inne wiersze rozproszone*, wybór i oprac. P. Mitzner, Czytelnik, Warszawa 2010.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Wiersze*, t. 1–2, Czytelnik, Warszawa 1977.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. Radosław Romaniuk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2021.
- Kwiatkowski Jerzy, *Felieton poetycki*, „Twórczość” 1980, nr 6.

New Year's Poems by Jarosław Iwaszkiewicz: from Occasional Poetry to the Private Genre

The author analyzes the poems by Jarosław Iwaszkiewicz written at the turn of the year, either the last day of the passing year or the first day of the new year. He distinguishes between the trend of occasional “New Year’s poems” and the trend of private poems. The latter includes texts whose manuscripts, preserved in the writer’s archive, bear a date capturing the moment of the turn of the year. The circumstances of their creation, common motifs, and the ritualistic nature of their composition, emphasized by the writer, suggest that he treated those texts as a private genre practiced by him. The texts attempts to characterize this genre.

Keywords: Jarosław Iwaszkiewicz, poetry, New Year’s poems, occasional poetry, literary genre, private genre

Słowa kluczowe: Jarosław Iwaszkiewicz, poezja, wiersze noworoczne, poezja okolicznościowa, gatunek literacki, gatunek prywatny

Data przesłania tekstu: 28.01.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 24.04.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 26.04.2024

ŚWIECCY PASTERZE POLSKIEGO KINA. ANALIZA PORÓWNAWCZA FILMÓW *BOŻE CIAŁO* (2019) JANA KOMASY I *WSZYSTKIE NASZE STRACHY* (2021) ŁUKASZA RONDUDY I ŁUKASZA GUTTA

ADAM DOMALEWSKI

Instytut Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych UAM
Institute of Film, Media and Audiovisual Arts, AMU
adam.domalewski@amu.edu.pl
ORCID 0000-0002-4313-5146

Boże Ciało (2019, reż. Jan Komasa) i *Wszystkie nasze strachy* (2021, reż. Łukasz Ronduda, Łukasz Gutt) należą do najgłośniejszych polskich filmów ostatnich lat. Sukces pierwszego z nich miał wymiar zarówno krajowy, jak i międzynarodowy: obraz otrzymał trzy nagrody indywidualne na Polskim Festiwalu Filmów Fabularnych w Gdyni (2019, za reżyserię, scenariusz i drugoplanową rolę żeńską) oraz uzyskał nominację do Oscara dla najlepszego filmu międzynarodowego (2020). Filmowi Rondudy i Gutta przyznano zaś główną nagrodę – Złote Lwy – podczas gdyńskiego festiwalu dwa lata później oraz nagrodę za najlepsze zdjęcia (tym niemniej rozgłos w tym przypadku ograniczał się raczej do rodzimego rynku filmowego).

Oba filmy wpisują się w szerszy nurt krytycznego obrazowania katolicyzmu w polskim kinie współczesnym¹, jednakże nie ograniczają się do krytyki Kościoła. Twórcy *Bożego Ciała* i *Wszystkich naszych strachów* tak kształtują filmowe opowieści, że ich bohaterowie (noszący to samo imię – Daniel) stają się figurami uczniów Chrystusa: starają się go naśladować, wcielać w życie głoszone przez niego ideały, a przy tym naśladowanie to – ze względu na swój radykalizm oraz kwestionowanie prawa (w tym konkretnym przypadku prawa ustanawianego przez Kościół hierarchiczny) – oznacza, niejako z konieczności,

¹ Zob. K. Kornacki, *Protest kobiet. Wizerunek katolicyzmu w twórczości współczesnych polskich reżyserek*, „Images” 2021, nr 39, vol. XXX, s. 157–182.

popadnięcie w konflikt z przedstawicielami instytucji oraz z innymi, otaczającymi ich ludźmi, tak jak miało to miejsce w przypadku realnych uczniów Jezusa². Choć upostaciowienia te nie są bliźniacze (kilka istotnych różnic zostanie wskazanych w dalszej części artykułu), to uczynienie bohaterów naśladowcami Chrystusa w obu przypadkach służy, owszem, krytyce Kościoła katolickiego, lecz pozwala jednocześnie na wyartykułowanie „programu pozytywnego”: zbioru praw(d) i ideałów podzielanych przez filmowych protagonistów, zaczerpniętych z rdzenia ewangelicznych opowieści, co odróżnia oba filmy od innych obrachunków z katolicyzmem w najnowszym polskim kinie.

Krzysztof Kornacki w odniesieniu do licznej grupy filmów z ostatnich lat autorstwa rodzimych twórców postawił tezę, że w drugiej dekadzie XXI wieku nastąpiła zmiana w obrazowaniu Kościoła katolickiego w Polsce na rzecz wyraźnej krytyki tej instytucji i jej społecznego oddziaływania³. Zdaniem badacza współcześnie polscy reżyserzy i – zwłaszcza – reżyserki wydobywają i podkreślają w swoich filmach związki kultury kościelnej z klerykalizmem, patriarhatem i przestępstwami seksualnymi, portretując przy tym wiarę Polaków jako wyłącznie tradycjonalistyczną (klientelistyczną) lub fanatyczną. Za szczególnie wyraziste przykłady tego rodzaju krytyki uznaje Kornacki filmy *W imię...* (2013) i *Twarz* (2017) Małgorzaty Szumowskiej oraz *Kler* (2018) Wojciecha Smarzowskiego (który to obraz był, jak wiadomo, największym sukcesem frekwencyjnym polskiego kina w XXI wieku – zgromadził w kinach ponad 5 milionów widzów⁴). Autor podkreśla przy tym, co będzie istotne także dla mnie w kontekście analizy *Bożego Ciała* i *Wszystkich naszych strachów*, że religia ukazywana jest dziś raczej jako źródło neuroz i cierpienia (poza – warto o tym wspomnieć – filmami wyraźnie konfesyjnymi, takimi jak: *Karolina* (2014, reż. D. Regucki), *Zerwany kłós* (2016, reż. W. Ludwig) czy *Czyścić* (2020, reż. M. Kondrat), które są zwykle pomijane w tego typu dyskusjach), a odtrutki czy ucieczki od jej paraliżującego oddziaływania kobiety-reżyserki upatrują w cielesności, zwłaszcza w emancypacji przez erotykę⁵. Nade wszystko liczy się bowiem w dzisiejszym kinie, jak konkluduje Kornacki,

² Zob. J. Gnilka, *Jezus z Nazaretu. Orędzie i dzieje*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 1997, s. 208.

³ K. Kornacki, *Protest kobiet ...*, op. cit., s. 158.

⁴ Zob. *Podsumowanie 2018*, <https://pisf.pl/podsumowanie-2018/> (dostęp 2.04.24).

⁵ K. Kornacki, *Protest kobiet ...*, op. cit., s. 168–174.

„wiara świecka”, skupiona na międzyludzkich relacjach i ograniczona do bliskiego horyzontu czasowego. W tym kontekście filmy Komasy oraz Gutta i Rondudy prezentują się jako ciekawe wyjątki.

Bohaterem *Bożego Ciała* jest Daniel – podopieczny ośrodka poprawczego, który w ramach resocjalizacji wyjeżdża na praktyki do zakładu stolarskiego na południu Polski, ale zamiast zgłosić się do pracy, zaczyna podszywać się pod księdza, biorąc sobie za wzór kapelana pracującego w ośrodku wychowawczym, księdza Tomasza. Daniel rozpoczyna działalność duszpasterską w niewielkiej parafii rozdzieranej wewnętrznym konfliktem. Spór dotyczy przyczyn tragicznego wypadku samochodowego, podczas którego zginęło sześcioro nastolatków (podróżujących jednym samochodem) oraz kierowca drugiego pojazdu. Większość mieszkańców miasteczka winą za śmierć młodych ludzi obarcza nieżyjącego mężczyznę, a ich gniew koncentruje się na wdowie, której odmówiono pochówku męża na miejscowym cmentarzu.

Protagonistą *Wszystkich naszych strachów* jest z kolei Daniel mieszkający we wsi Kurówko – artysta sztuk wizualnych, otwarcie przyznający się do homoseksualizmu, a przy tym wierzący członek Kościoła katolickiego. Zarówno sama postać, jak i jej perypetie wzorowane są na urodzonym w roku 1986 Danielu Rycharskim, twórcy sztuki religijnej, a także dotykającej problemów polskiej wsi, artyście wielokrotnie nagradzanym za swe prace i aktywiście na rzecz ruchu LGBT. W artykule tym nie zamierzam porównywać filmowego portretu Daniela z życiem i twórczością artystyczną Daniela Rycharskiego – związki te są w oczywisty sposób głębokie, a jednocześnie pozostają, jak zawsze w przypadku filmu biograficznego, przedmiotem twórczej negocjacji i interpretacji (zwłaszcza od przełomu lat 60. i 70., wyznaczającego istotną cezurę w historii filmu biograficznego – i kina w ogóle⁶). Interesować mnie tu będzie sposób, w jaki film *Wszystkie nasze strachy* kreuje postać Daniela na modłę ewangelicznego ucznia i naśladowcy Chrystusa, wykorzystującego język sztuki współczesnej do celów terapeutycznych i zgola duszpasterskich.

Mimo że żaden z bohaterów nie jest księdzem w sensie ścisłym (w rozumieniu prawa kościelnego), to zarówno Daniel podający się za księdza Tomasza, jak i Daniel – twórca sztuki religijnej – w istocie pełnią w swoich środowiskach funkcję przewodników duchowych i duszpasterzy. Kierowani wewnętrznym

⁶ Zob. S. Kołos, *Film biograficzny – gatunek progresywny. Geneza, genologia, strategie narracyjne*, Toruń 2018, s. 64–70.

impulsem podejmują się też analogicznej misji – duchowej naprawy i odnowy wspólnoty przeżywającej żalobę po tragicznej i niespodziewanej śmierci (we *Wszystkich naszych strachach* źródłem zamętu i cierpienia jest samobójstwo siedemnastoletniej Jagody, młodej lesbijki, należącej – podobnie jak Daniel – do grupy Tęcza Chrystusa). Warto zauważyć, że obydwaj „duchowni” do wyleczenia ran i scalenia skonfliktowanej wspólnoty chcą użyć tego samego środka – religijnego rytuału, którego zaistnienie będzie zresztą pełniło w obu filmach funkcję punktu kulminacyjnego.

W *Bożym Ciele* starania Daniela podporządkowane są zorganizowaniu pochówku kierowcy, którego prochy wciąż zmuszona jest trzymać u siebie w domu jego żona. Zgodnie z zamysłem bohatera pogrzeb, któremu dotychczas przeciwstawiły się rodziny zmarłych nastolatków, stanowić będzie dowód na wzajemne przebaczenie win oraz na to, że przyczyną śmierci wszystkich ofiar był nieszczęśliwy wypadek. W filmie *Rondudy* i *Gutta* Daniel stara się zaś namówić mieszkańców Kurówka do wspólnego uczestnictwa w nabożeństwie drogi krzyżowej, aby podkreślić religijny wymiar śmierci Jagody, którą do samobójstwa doprowadziło cierpienie zadawane jej przez nietolerancyjnych członków własnej społeczności. Artysta chce tym samym niejako zmusić całą wieś (a zwłaszcza osoby, które wcześniej prześladowały dziewczynę) do skruchy i nakłonić jej mieszkańców do rachunku sumienia. Cele i działania obu protagonistów zdefiniowane są więc w istocie w kategoriach religijnych; obaj odznaczają się też wielką determinacją w dążeniu do zakończenia swojej misji sukcesem.

Analiza obu bohaterów jako świeckich duszpasterzy każe zapytać o te elementy ich duchowej (wewnętrznej) i społecznej konstrukcji, które zwykle służą do opisu świętych Kościoła, a także duchownych, a dla których prefiguracją jest sam Jezus Chrystus. Mam tu na myśli stosunek protagonistów do: dóbr materialnych, modlitwy i rytuałów, seksualności, przemocy, a także specyfikę ich doświadczenia religijnego, przeżywane przez nich konflikty i sposób ich przezwyciężenia. Uważam, że pod wieloma względami bohaterowie ci są do siebie podobni właśnie ze względu na wyraźną próbę upodobnienia ich do chrześcijańskiego ideału nauczyciela i mistrza, a ujawniające się różnice w znaczący sposób profilują oba obrazy – wpływają na kształt i przesłanie filmów. Analizując sposób kreacji tych postaci, a także ich udział w zawiązaniu i rozwiązaniu filmowej akcji, traktuję je jako podstawowe medium ekranowej rzeczywistości, zgodnie z antropologiczno-morfologiczną metodą

badania dzieła filmowego⁷. W celu wygodniejszego omówienia i zilustrowania cech obu bohaterów najpierw skrótowo przedstawię je w tabeli, a następnie szczegółowo omówię i przedstawię wnioski płynące z analizy porównawczej opisywanych filmów.

Tab. 1. Elementy antropologiczno-morfologicznej analizy bohaterów filmów *Boże Ciało* i *Wszystkie nasze strachy*

Elementy kreacji bohatera	Daniel-Tomasz – bohater filmu <i>Boże Ciało</i>	Daniel – bohater filmu <i>Wszystkie nasze strachy</i>
Stosunek do dóbr materialnych	Obojętny	Obojętny
Cielesność i seksualność	Związek z Martą; zbliżenie kulminacją ich relacji	Związek z Olkiem: dwie sceny zbliżenia (na początku i na końcu filmu)
Bezpośrednie zagrożenie	Zdemaskowanie w roli fałszywego księdza, zemsta Bonusa w poprawczaku	Wrogość ze strony nietolerancyjnego otoczenia, w tym własnego ojca
Wewnętrzny konflikt (niespełnione pragnienie)	Brak możliwości wstąpienia do seminarium ze względu na sądowy wyrok	Niemożność pogodzenia własnej homoseksualności z akceptacją lokalnej społeczności
Wobec przemocy	Sprawca, świadek i ofiara	Świadek i ofiara
Obraz prowincji	Realistyczny, piętnujący moralną hipokryzję	Orientalizowany, piętnujący zaściankowość i bezinteresowną wrogość
Misja we wspólnocie	Przepracowanie żałoby (zakończone częściowym powodzeniem)	Przepracowanie żałoby (zakończone połowicznym sukcesem)
Wobec modlitwy	Modlitwa własnymi słowami, często traktowana terapeutycznie	Modlitwy tradycyjne (pacierz i nabożeństwa)
Stosunek do rytuału	Złożony i krytyczny, rytuał pogrzebu traktowany jako sposób na uzdrowienie społeczności	Złożony i krytyczny, nabożeństwo drogi krzyżowej traktowane jako sposób na uzdrowienie społeczności

⁷ Zob. S. Kuśmierczyk, *Antropologia doświadczenia wewnętrznego w dziele filmowym*, w: *Doświadczenie wewnętrzne bohatera w dziele filmowym*, red. S. Kuśmierczyk, Warszawa 2017.

Elementy kreacji bohatera	Daniel-Tomasz – bohater filmu <i>Boże Ciało</i>	Daniel – bohater filmu <i>Wszystkie nasze strachy</i>
Doświadczenie religijne (przemiana)	„Przeistoczenie” tuż przed wydaleniem z parafii, doświadczenie wewnętrznej przemiany	„Performatywna” droga krzyżowa ulicami Warszawy, brak wyraźnej przemiany
Finał opowieści	Tragiczny, ponownie w roli mordercy	Elegijny, ponownie w roli artysty
Prefiguracja w roli ucznia Jezusa	Pełna ambiwalencji, wzór pasyjny	Idealizowana, wzór hagiograficzny

W punkcie wyjścia kreacja obu filmowych bohaterów jest pod wieloma względami bardzo do siebie podobna. Analogiczna jest ich sytuacja rodzinna: są oni zdani głównie na siebie, samotni i pozbawieni wsparcia. Daniel-Tomasz odbywa karę w zakładzie poprawczym, nic jednak nie wiadomo o jego rodzicach ani o innych członkach rodziny. Daniel w Kurówku dzieli dom tylko ze swoją babcią, podczas gdy ojciec – lokalny mechanik – ostentacyjnie go unika i lekceważy, a ostatecznie także odrzuca. Ten rodzaj rodzinnego wykorzenia sprzyja ukazaniu obydwu protagonistów jako ludzi, których życiorysy predestynują ich do duchowego radykalizmu, a jednocześnie uodporniają na przeciwieństwa płynące od losu. W sposób typowy dla osób zorientowanych na cele duchowe obaj pozostają też obojętni wobec dóbr materialnych. Mimo że Daniel w przebraniu księdza Tomasza kradnie drobną sumę pieniędzy od miejscowego proboszcza, księdza Wojciecha Gołębia, dalszy przebieg wydarzeń udowadnia, że nie zależy mu na łatwym zarobku – jego pobudki do przywdziania sutanny były zgoła inne niż zasugeruje to Pinczer. Daniel jako ksiądz Tomasz za zgromadzone pieniądze chce przede wszystkim doprowadzić do pochówku kierowcy, który zginął w wypadku. Z kolei o dziecięcym wręcz stosunku Daniela do pieniędzy w filmie *Wszystkie nasze strachy* świadczyć ma scena, w której bohater oddaje swojej babci wszystkie zarobione pieniądze (wręcza mu je w gotówce znajomy kurator sztuki Karol). Protagonista ubrany jest ciągle w jeden i ten sam charakterystyczny dres z tęczowymi paskami. Jeśli Daniel zabiega o pieniądze, to – podobnie jak jego imiennik – wyłącznie w interesie społecznym, stając na czele rolniczych protestów.

Punktem wyjścia dla obu opowieści jest wewnętrzny spór, z którego wynikają dalsze działania bohaterów oraz ich konsekwencje. W przypadku filmu Komasy źródłowym konfliktem jest niespełnione pragnienie Daniela, by

wstąpić do seminarium duchownego. Chłopak wie jednak, że z wyrokiem nie przyjmie go żadne z nich, ale trudno mu się z tym faktem pogodzić. Podobnego rodzaju tożsamościowy konflikt leży u podłoża artystycznych i społecznych działań Daniela Rycharskiego: mężczyzna stara się praktykować swą wiarę w Kościele, otwarcie przyznając się przy tym do orientacji homoseksualnej i broniąc swego prawa do bycia członkiem katolickiej wspólnoty wiernych. Jak zatem widać, twórcy obu filmów w ten sposób konstruują pragnienia swoich bohaterów, by pozostawały one w sprzeczności z instytucjonalnymi kościelnymi przepisami (dotyczącymi odpowiednio wymagań wobec kandydatów na kapłanów oraz postulowanej przez Kościół seksualnej wstrzemięźliwości osób homoseksualnych).

Oba obrazy akcentują seksualny wymiar doświadczenia bohaterów, przy czym w filmie *Gutta i Rondudy* sfera ta ma pierwszorzędne znaczenie dla konstrukcji postaci. Zarówno Daniel-ksiądz Tomasz, jak i Daniel-twórca *Strachów* – w przeciwieństwie do kanonicznego rzymskokatolickiego wzorca obowiązującego naśladowujących Chrystusa w kapłaństwie czy w życiu zakonnym⁸ – nie rezygnują z życia płciowego, choć zmuszeni są ukrywać swe romanse przed światem. Daniel po wyjściu z poprawczaka odbywa przygodny stosunek z poznaną na imprezie studentką. Już jako ksiądz Tomasz zdobywa uczucie Marty: wspólnie spędzona przez nich noc (będąca kulminacją ich coraz bliższej znajomości) kończy się jednak pożarem garażu (tym samym przejście ich relacji w sferę erotyczną zostało ukazane – mocą samych tylko biblijnych skojarzeń, o czym będzie jeszcze mowa – jako doświadczenie niebezpieczne, za które grozi kara). Tym niemniej sam bohater w rozmowie z Martą i jej znajomymi deklaruje w filmie, że „celibat jest bez sensu”, choć zaraz się z tej potencjalnie zbyt odważnej (lub stawiającej go w stan podejrzenia) wypowiedzi wycofuje, twierdząc, że „trzeba się trzymać zasad”.

⁸ Jak czytamy w pracy Józefa Baniaka: „Powołanie kapłańskie w aspekcie psychologiczno-pastoralnym jest też łączone w Kościele rzymskokatolickim z celibatem, w którym widzi się tu »znak rozpoznawczy« przydatności kleryka do kapłaństwa instytucjonalnego, a u księdza warunek wierności powołaniu [...]. Sens celibatu [...] polega na tym, że ksiądz ma zachować niepodzielnie czas, serce i życie własne dla swojego kapłaństwa, dla Jezusa i Kościoła, ich sprawami ma żyć w pełni, konkretyzować je i wyjaśniać własną, codzienną egzystencją” (idem, *Losy powołań kapłańskich i zakonnych w Kościele rzymskokatolickim w Polsce w latach 1900–2018*, Kraków 2019, s. 49).

Daniel Rycharski pozostaje w nieformalnym związku z Olkiem – chłopakiem pochodzącym z Kurówka. Sceny zbliżenia między mężczyznami – estetycznie uwzniośnione, filmowane w estetyce „eterycznej”, z użyciem słonecznej poświaty – otwierają i zamykają film, przydając mu wyraźnego rysu kina emancypacyjnego. Istotna w tym kontekście jest jednak scena spowiedzi Daniela, który – wyznając grzechy – ani słowem nie wspomina o kwestii pozamałżeńskiego homoseksualnego współżycia. W jednej z końcowych scen widzimy zaś, jak bezskutecznie próbuje przyjąć komunię świętą (udzielenia sakramentu odmawia mu na oczach innych wiernych miejscowy ksiądz). Tym samym można wnioskować, że bohater nie postrzega swej seksualności w kategoriach występku ani grzechu. Seks obecny w życiu bohaterów obu filmów wydaje się niejako „rozgrzeszony”, gdyż sportretowany zostaje jako naturalny i zrozumiały element partnerskich, opartych na szacunku i głębszych uczuciach relacji, w których obaj pozostają. Dlatego też przygodne zbliżenie Daniela ze studentką na początku filmu (scena rozgrywa się w łazience i eksponuje czysto mechaniczny, uwalniający od nagromadzonego napięcia seksualnego wymiar współżycia, do czego przyczynia się sposób filmowania bohaterów po samym akcie – są oni wyraźnie od siebie przestrzennie odseparowani i ukazywani w osobnych ujęciach) ma zupełnie inny wymiar niż późniejsze zespolenie z Martą, ukazane w bardzo sensualny, duchowy wręcz sposób (i to pomimo użycia kolorystyki podobnej do tej ze wspomnianej wcześniej sceny w łazience). Daniel i Marta pozostają ze sobą spleceni także po miłym spełnieniu, czym twórcy filmu akcentują bliskość łączącą bohaterów.

Pierwsze wyraźne różnice w przedstawieniu postaci uwidaczniają się, gdy weźmiemy pod uwagę kwestię przemocy – nie tyle nawet stosunku do niej, ile bezpośredniego w niej udziału. Charakterystyczna jest już pierwsza scena *Bożego Ciała*, która wprowadza nas w świat opanowany przemocą: podopieczni domu poprawczego pod nieobecność wychowawcy biorą udział w drastycznym, zbiorowym akcie przemocy wymierzonym w jednego z kolegów. W tym czasie Daniel pełni funkcję strażnika – ma za zadanie ostrzec oprawców, gdy zauważy wracającego do warsztatu nauczyciela. Od początku bohater jest więc portretowany jako uwikłany w relacje oparte na przemoc. Gdy w stolarni pojawia się Pinczer i zaczyna szantażować Daniela, widzowie przypominają sobie, że jak bezwzględne otoczenia wywodzi się młody człowiek podający się za księdza Tomasza. Zdemaskowanie Daniela odbywa się zresztą niespodziewanie w scenie „odwróconej spowiedzi” – Pinczer, zamiast

wyznać swoje grzechy, ujawnia przewiny spowiadającego go kolegi. Ta scena nie tylko wprowadza do filmu dużą dawkę napięcia, ale także wyjawia skrywaną do tej pory prawdę o pobiciu ze skutkiem śmiertelnym, którego dopuścił się Daniel i za które trafił do poprawczaka. Protagonista *Bożego Ciała* jest więc nie tylko świadkiem przemocy i jej ofiarą (wystarczy przypomnieć wrogość pałającego zemstą Bonusa względem niego), ale także jej sprawcą – i to w najbardziej ekstremalnym, krańcowym wymiarze, czego dowód objawi się ponownie w samym zakończeniu filmu.

Inaczej rzecz przedstawia się w przypadku Daniela z obrazu Gutta i Rondudy. Bohater pada ofiarą przemocy i uprzedzeń przede wszystkim ze strony mieszkańców rodzinnej wsi. Prześladowanie ze względu na odmienną orientację seksualną ma wymiar głównie psychiczny i werbalny (np. w scenie nocnego wtargnięcia na posesję domu) – ostatecznie jednak nikt poza własnym ojcem fizycznie go nie atakuje. Nie zmienia to faktu, że samobójstwo Jagody boleśnie zaświadcza o prześladowaniu, którego doznają reprezentanci mniejszości seksualnych ukazani w filmie. Co jednak znaczące, Daniel w żaden właściwie sposób nie staje się współnikiem przemocowych praktyk. W odróżnieniu od Daniela z filmu Komasy bohater biograficznego obrazu Gutta i Rondudy wydaje się całkowicie pozbawiony złych uczuć czy wrogości. Jest wyłącznie ofiarą i świadkiem, ale nie sprawcą przemocy (choć sam zarzuca sobie winę zaniechania – czuje się również odpowiedzialny za samobójczą śmierć bliskiej mu dziewczyny).

Prześladowanie nienormatywnej mniejszości we *Wszystkich naszych strachach* bezpośrednio wiąże się ze sposobem przedstawienia prowincji w obu filmach. Trudno oprzeć się wrażeniu, że obraz Kurówka jest dalece uproszczony, a wręcz orientalizowany. Daniel wraz z innymi przedstawicielami mniejszości seksualnych zderza się w filmie z czystą, niczym nieumotywowaną wrogością – zapewne jest to element krytyki społecznej zamierzonej w filmie, jednak z punktu widzenia estetyki filmowego realizmu taki schematyczny podział młodych mieszkańców wsi (osoby nieheteronormatywne – ich nie-tolerancyjni rówieśnicy) wydaje się cokolwiek sztuczny i mało zniuansowany. Pisząc o orientalizowaniu wsi w filmie Rondudy i Gutta, mam na myśli także sposób filmowego skonstruowania i ukazania przestrzeni Kurówka. Film kręcono w gminach Becejły, Rutka-Tartak i Szypliszki na Suwalszczyźnie, podczas gdy rodzinne Kurówko Daniela Rycharskiego znajduje się w województwie mazowieckim, w powiecie sierpeckim. Wieś ta w rzeczywistości

charakteryzuje się zabudową ulicową – rozciąga się wzdłuż głównej asfaltowej drogi. Twórcy przenieśli jednak akcję filmu w teren, owszem, bardziej malowniczy, ale także o całkiem innej – bo rozproszonej – zabudowie. Trudno oprzeć się wrażeniu, że do skonstruowania przestrzeni filmowego Kurówka celowo wybierano takie plenery, które budują wrażenie odosobnienia i cywilizacyjnego zapóźnienia. Poszczególne domostwa łączą pojedyncze, gruntowe i często zablokowane drogi; wokół gospodarstw panuje nieład (uwagę widzów przykuwają zepsute i zdezelowane sprzęty, chętnie eksponowane w filmie), mieszkańcy wsi poruszają się głównie ciągnikami (tak jakby nie mieli samochodów). Młodzi mężczyźni z Kurówka (reprezentujący nietolerancyjną jego część) prowizoryczną siłownię urządzają w szczerym polu. W efekcie rodzinna miejscowość Daniela jawi się jako odcięta od metropolii, egzystująca w stanie swoistego bezczasu i zawieszenia (akcja filmu równie dobrze, sądząc po scenach w Kurówku, mogłaby rozgrywać się trzydzieści czy nawet pięćdziesiąt lat temu). Nosi to już znamiona orientalistycznego „odebrania historii”⁹ – przekształcenia Kurówka w mityczną antykrainę pozbawioną dostępu do cywilizacyjnych osiągnięć i wszelkiego postępu.

W kontraście do *Wszystkich naszych strachów* obraz prowincji w *Bożym Ciele* wydaje się bardziej wyważony. Twórcy nie idealizują mieszkańców wsi (na przykład ukazują moralną hipokryzję części wiernych), a jednocześnie nie opierają się na prostych przeciwieństwach. Młodzi ludzie w filmie Komasy są ze sobą dobrze zintegrowani, mówią własnym językiem (wulgarnym, ale nie obraźliwym), a jednocześnie różnią się w ocenie dominującego w społeczności konfliktu (dotyczącego przyczyn drogowej tragedii) i potrafią o tym otwarcie rozmawiać. Funkcjonując w parafii jako ksiądz Tomasz, Daniel potrafi – mimo dystansu, który wymusza pełniona przez niego funkcja – nawiązać szczerze relacje z grupą lokalnej młodzieży. Miasteczko (leżące, podobnie jak filmowe Kurówko, na obrzeżach Polski) nie wydaje się przy tym ani odcięte od świata, ani cywilizacyjnie zapóźnione (wójt rozbudowuje swoją stolarnię,

⁹ Zdaniem Rolanda Barthes’a odhistorycznienie jest jednym z głównych mechanizmów mitologizujących (a niewątpliwie orientalizacja może zostać za taki uznana): „mit tworzy się przez odebranie rzeczom historyczności: rzeczy tracą w nim pamięć swego wytwarzania. Świat [...] wychodzi z mitu jako harmonijny obraz esencji” (idem, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2000, s. 277). Jako osobie pochodzącej z tamtego, rzadko widywanego w naszym kinie, regionu szczególnie trudno zgodzić mi się z takim obrazem kreowanym w filmie *Wszystkie nasze strachy*.

bohaterowie używają współczesnych urządzeń elektronicznych itd.). Portret prowincji w filmie Komasy nosi dzięki temu znamiona większego realizmu; uniknięto tym samym uciekania się do prostych zestawień, silnych kontrastów i wyraźnego podziału bohaterów na dobrych i złych.

Poza wszystkimi różnicami protagonistów obu filmów najsilniej łączy bez wątpienia to, że kierują się głęboko przeżywaną religijnością. Choć są osobami świeckimi, religijne zaangażowanie predestynuje ich do przyjęcia we własnym otoczeniu roli duchowych przewodników. Jednocześnie ich charyzmatyczna „posługa” zostaje odrzucona przez instytucjonalny Kościół i jego depozytariuszy. To kluczowa kwestia w konstrukcji obu filmów, z jednej strony pozwalająca na krytykę systemu kościelnego, z drugiej zaś umożliwiająca obronę wewnętrznej siły i wolności mających źródło w osobistej relacji obu Danielów z Bogiem¹⁰. Kierowani wewnętrznym impulsem podejmują się też analogicznej misji – duchowej naprawy i odnowy wspólnoty przeżywającej żalobę po tragicznej i niespodziewanej śmierci.

Skutek w obu przypadkach jest dość podobny: bohaterowie osiągają połowiczny i zabarwiony goryczą sukces. Danielowi udaje się doprowadzić do pochówku kierowcy (nieprzypadkowo w czasie pogrzebu zjawia się zresztą jego wychowawca z poprawczaka – misja dobiega bowiem końca), w ceremonii bierze jednak udział zaledwie garstka miejscowej społeczności. Wcześniej wraz z Martą starał się on skruszyć rozżalonych żałobników, wręczając im napastliwe anonimowe listy podrzucane wdowie po kierowcy. Rezultat tych działań był znaczący, ale ograniczony. Silny potencjał symboliczny ma w obu filmach scena z udziałem matek, które straciły własne dzieci – przeżywają one swego rodzaju nawrócenie, roniąc przy tym łzę. W filmie Komasy kościelna Lidia, wcześniej pełna żalu i gniewu, w geście przebaczenia zaprasza do wnętrza kościoła wdowę, która wreszcie przestaje się ukrywać. Ten gest wydaje się największym duchowym zwycięstwem nieobecnego już wówczas w parafii Daniela.

¹⁰ Tomasz Polak tak pisze o tym w swej książce o systemie kościelnym: „Możliwość naśladowania jest w zasadzie otwarta dla każdego/wszystkich, choć zarazem zakłada się z pewną oczywistością, że realnie skorzystają z tej możliwości tylko niektórzy. [...] formalnie stabilizacja gmin chrześcijańskich w strukturach społecznych świata starożytnego z początkiem czwartego stulecia doprowadziła do podziału na radykalną mniejszość dosłownych naśladowców Jezusa i większość, która takiego naśladowania nie podejmuje” (idem, *System kościelny, czyli przewagi pana K.*, Poznań 2020, s. 87).

Analogicznie dzieje się w przypadku matki zmarłej Jagody z filmu *Gutta i Rondudy*, która najpierw zaczyna współczuć chłopakowi (płacze, gdy zostaje on pobity przez własnego ojca), a później, pomimo wcześniejszego sprzeciwu, przynosi mu bluzę swej córki i oddaje ją na potrzeby powstającej instalacji poświęconej ofiarom samobójstw ze społeczności LGBT. Artyście udało się zatem wzbudzić w niej wyrzuty sumienia i żal, bohaterka w końcu wyznaje: „ja jej wtedy powiedziałam, że nie mam już córki”. Fizyczna napaść na Daniela każe Jadwidze przewartościować swój stosunek do osób LGBT, co uznać można za jego największy sukces. W szerszym wymiarze rzecz nie przedstawia się już tak jednoznacznie: artysta przewodniczy ostatecznie drodze krzyżowej, lecz nie dzieje się to w Kurówku, ale w Warszawie. To tradycyjne nabożeństwo nie może zostać odprawione w intencji ofiar prześladowania mniejszości seksualnych w jego rodzimej społeczności i nie odegra tym samym zamierzonej przez Daniela terapeutycznej roli. Droga krzyżowa funkcjonuje w filmie raczej jako rytualna forma, która skutecznie zaburza inny rytuał (otwarcia wystawy w muzeum sztuki nowoczesnej), odsłaniając tym samym swój silnie performatywny charakter (uczestnicy tej specyficznej pasji idą za krzyżem niesionym przez artystę-performera ulicami Warszawy). Ten fragment filmu operuje do pewnego stopnia dokumentalnymi ujęciami, rejestrującymi przebieg ulicznego performansu (niezrozumiałego jednak poza kontekstem filmu).

Podjęcie misji duchowej odnowy sprowadza na obu bohaterów – dokładnie tak, jak w przypadku Chrystusa w chrześcijańskim kerygmacie – cierpienie i odrzucenie. W przypadku Daniela Rycharskiego mają one wymiar zarówno wspólnotowy, jak i osobisty, rodzinny: bohater po wyjściu z parafialnego kościoła zostaje spoliczkowany i pobity przez własnego ojca, który nie potrafi zaakceptować seksualnej orientacji syna. Fakt, że do incydentu dochodzi po niedzielnej mszy, potęguje krytyczny potencjał filmu wobec czysto rytualnej religijności, opartej na udziale w nabożeństwach, a pozbawionej gotowości do miłowania bliźnich i nieprzyjaciół. Mimo doznanej krzywdy Daniel pozostaje wyobcowany – nikt z wiernych zebranych pod kościołem nie rusza mu na ratunek. Wcześniej zaś bohater zostaje wykluczony ze wspólnoty eucharystycznej (ksiądz, który dobrze zna Daniela, pomija go przy udzielaniu komunii, choć ten chce do niej przystąpić). Twórcy silnie podkreślają dzięki temu nietolerancyjne oblicze współczesnego katolicyzmu, zamkniętego na mniejszości seksualne.

Odrzucenie Daniela w *Bożym Ciele* dokonuje się w pełni po powrocie do domu poprawczego, w którym nie ma już dla niego miejsca. Wyzwanie rzucone przez Bonusa, aby Daniel stanął z nim do pojedynku, wedle pasywnej logiki i wszelkiego prawdopodobieństwa (Bonus wydaje się dużo silniejszy), powinno prowadzić do fizycznego unicestwienia bohatera. Tak się jednak nie dzieje; to Daniel w przyływie nadludzkiej siły i potwornej agresji, zwierzęcej wprost pasji, uśmierca swego rywala. Niespodziewane zakończenie jawnie zrywa z dotychczasowym kierunkiem rozwoju postaci, który przebiegał w zgodzie z modelem Chrystusowym¹¹.

W ten sposób dochodzimy do jednej z najważniejszych różnic w sposobie ukształtowania i rozwoju postaci w obu filmach. Daniel w obrazie Jana Komasy zmienia się i przewartościowuje swoje życie; Daniel Rycharski z biograficznego filmu Łukasza Gutta i Łukasza Rondudy wydaje się zaś postacią pozbawioną wewnętrznej dynamiki, niepodlegającą żadnej głębszej zmianie. Przemiana Daniela (jeszcze w przebraniu księdza Tomasza, ale już po zdemaskowaniu przez wychowawcę) przyjmuje w filmie postać symbolicznego przestoczenia: Daniel staje przed ołtarzem w sutannie, unosi ręce i obnaża tors. Na jego plecach dostrzec można wytatuowaną Matkę Bożą z Dzieciątkiem. Jak piszą w kontekście tej sceny Marek Kaźmierczak i Mikołaj Jazdon:

Daniel jako ksiądz jest zestawiony z obrazem Jezusa – i jako Dzieciątko, i jako Chrystusa wiszącego na krzyżu. To zestawienie nazywamy hermeneutyczną transpozycją, która nie polega na utożsamieniu Jezusa z Danielem. Protagonista filmu *Boże Ciało* został scharakteryzowany przy wykorzystaniu obrazu Jezusa, aby uruchomić relację interpretacji jednej z tych osób w odniesieniu do drugiej i odwrotnie, lecz obydwie te porządki zaczynają funkcjonować dzięki Danielowi,

¹¹ Choć można oczywiście widzieć w tym paradoksalną ciągłość. Marek Kaźmierczak i Mikołaj Jazdon tak piszą o wstrząsającym zakończeniu: „W filmie *Boże Ciało* stykamy się z narastającą przemocą i rozumiemy, że jej intensyfikacja prowadzi do tragicznego rozwiązania. Dostrzegamy, jak życie Ewangelią oplecione jest agresją, skrępowane nią, dlatego w tym filmie ostatecznie dochodzi do zabójstwa. W scenach przemocy widzimy liczne zbliżenia na ciało, to ono staje się medium bólu, medium cierpienia, to ono istnieje jako medium upadku, wreszcie śmierci. Ciało stanowi obraz Boga w osobie Jezusa Chrystusa” (eidem, *Film jako forma apokryficzna? O „Komunii” i „Bożym Ciele” – uwagi nie tylko filmoznawcze*, „Pamiętnik Literacki” 2022, nr 1, s. 149).

który najpierw przebiera się za księdza, a następnie siebie składa w ofierze (gest rąk, półnagie ciało, ołtarz)¹².

Uzupełniłbym opis tej hermeneutycznej transpozycji o jeszcze jeden sens: Daniel wydaje się w opisywanej przejmującej przemianie odsłaniać swoje prawdziwe „ja” – kościół (i Kościół) nie stanowi już bowiem dla niego bezpiecznego schronienia. „Ksiądz” Tomasz ujawnia się więc wiernym jako Daniel-morderca, gotowy stawić czoło własnemu losowi. To nie on zostanie zgładzony, będzie natomiast zmuszony ponownie zgładzić – choć wiemy, jak bardzo chciał uciec od własnej przeszłości i strasznego czynu, którego się dopuścił. Film Komasy ujawnia w tym punkcie właściwie mityczną (i tragiczną zarazem) kompozycję. Warto zauważyć, że po „przeistoczeniu” Daniel przestaje manifestować swoją religijność (w poprawczaku nie wstaje razem z innymi do modlitwy przed posiłkiem). Wydaje się, że porzucił on już wszelkie rytuały, które zwyczajnie przestały mieć dla niego znaczenie¹³. Zresztą już wcześniej zaznaczył się jego ambiwalentny stosunek do nich, wzorowany na lekcji wyniesionej od prawdziwego księdza Tomasza („Cisza też może być modlitwą. Ja tu nie przyszedłem klepać formułek. Mam nadzieję, że wy też nie” – mówi do wiernych, powtarzając słowa swego wychowawcy). Modlitwa w życiu Daniela pełniła dotąd ważną, także terapeutyczną, funkcję. Mimo konieczności odprawiania mszy i posługiwania się „formułkami”, bohater aż pięciokrotnie ukazany jest w filmie, jak modli się do Boga własnymi słowami (także w trakcie kościelnych nabożeństw). Zdemaskowanie i usunięcie z parafii czyni go jednak niezdolnym bądź niechętnym do dalszej modlitwy.

Inaczej rzecz ma się w przypadku Daniela z Kurówka. Bohater modli się głównie w sposób tradycyjny: odmawia różaniec, chodzi na msze, zachęca do udziału w drodze krzyżowej w intencji Jagody. Kulturowanie tradycyjnej obrzędowości ma w jego przypadku szczególne znaczenie, ponieważ zależy mu na wpisaniu się w normy religijne obowiązujące w jego społeczności. Daniel

¹² Ibidem.

¹³ Jako żywo przypomina to jeden z dwóch tożsamościowych konceptów instytucjonalnych Kościoła, który w swym wywodzie identyfikuje Tomasz Polak – koncept „anarchiczny”, istniejący zdaniem badacza w nierozzerwalnym splocie z konceptem „archicznym” (zob. idem, *System...*, op. cit., s. 84–86). Jak objaśnia autor *Systemu kościelnego*, chodzi tu o „wyzwolenie spod jarzma zbyt formalnie rozumianych (religijnych) obowiązków przy równoczesnym zachowaniu, lub wręcz wzmocnieniu siły zobowiązania religijnego wobec Boga i jego nadchodzącego »królowania«” (ibidem, s. 84).

chce bowiem ze wszelkich sił udowodnić, że możliwe do pogodzenia jest bycie homoseksualistą i katolikiem, stąd widoczna u niego chęć wpisania się w ramy tradycyjnej religijności. Można jednak wskazać pewne odchylenia od ortodoksji widoczne również w jego pobożności. Jedno z nich ma miejsce w trakcie nabożeństwa *Koronki do Miłosierdzia Bożego*, w trakcie którego klęczący w kościele artysta zamiast wezwania „Dla Jego bolesnej męki” zaczyna używać formy żeńskiej („Dla jej bolesnej męki”). To znaczące przesunięcie wskazuje, że Daniel postrzega śmierć Jagody jako niewinną, uświęcającą ofiarę, podobną do tej, którą Jezus według Nowego Testamentu poniósł na krzyżu. Jest to jednak perspektywa z kościelnego punktu widzenia uzurpatorska, zgodnie z nauką katechetyczną Kościoła niemożliwa do przyjęcia. Podobny epizod, w którym manifestuje się wzajemne niezrozumienie i niemożność wynegocjowania wspólnego stanowiska, ma miejsce w czasie spowiedzi Daniela, kiedy próbuje on wyznać swoje grzechy wobec Jagody. Zdaniem siedzącego w konfesjonale księdza samotność (nie tylko Jagody) „jest po coś”, a Kościół oferuje „takim jak on” szyćkę wstrzemięźliwości seksualnej. Po tej niesatysfakcjonującej spowiedzi bohater zażywa tabletkę Xanaxu wprost z różańca, który wcześniej własnoręcznie zrobił właśnie z tabletek znanego antydepresantu.

Nie dowiemy się z filmu, czy wspomniane pominięcie Daniela przy udzieleniu komunii stanie się dla niego punktem zwrotnym, przewartościowującym jego stosunek do instytucjonalnego Kościoła, choć można dopatrzeć się w nim takiej sugestii. Obraz Gutta i Rondudy kończy się niedługo później kadrem ukazującym pracę artysty zatytułowaną *Strachy*¹⁴. Tworzą ją umieszczone w polu krzyże z zawieszonymi na nich ubraniami należącymi do osób ze społeczności LGBT, które popełniły samobójstwo. Instalacja ta pełni także funkcję czysto pragmatyczną – ma odstraszać dziki niszczące okoliczne uprawy. W finale powraca więc obraz Rycharskiego artysty, który swoje doświadczenia przepracowuje w formie sztuki. Film ujawnia tym samym swój elegijny (i terapeutyczny) charakter – twórczość Daniela ma za zadanie opłakać śmierć osób, które targnęły się na własne życie ze względu na orientację seksualną i towarzyszące jej prześladowanie. Trudno jednak mówić w przypadku tego filmu o wewnętrznej przemianie bohatera. Dostrzec można raczej próbę

¹⁴ Zob. publikację *Strachy. Wybrane działania 2008–2019* towarzyszącą wystawie monograficznej Daniela Rycharskiego w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie: <https://artmuseum.pl/pl/publikacje/red-szymon-maliborski-daniel-rycharski-strachy> (dostęp 2.04.24).

jego idealizacji: *Wszystkie nasze strachy* to biografia Daniela Rycharskiego nakręcona po to, by docenić jego „ekumeniczną” postawę, którą traktuje się tu jako moralny wzór. Twórcy filmu ukazują postać Daniela w sposób (nieomal) hagiograficzny – chcą w nim widzieć jurodiwego, bożego szaleńca, który igra z ludzkimi sądami na swój temat, wsłuchany w wewnętrzny głos, mimo wszelkich przeciwności gotowy wytrwale znosić niezawinione upokorzenia i prześladowania.

Dorota Dąbrowska i Leszek Będkowski, analizując przedstawienia osób duchownych i Kościoła w dziełach Szumowskiej i Smarzowskiego, jako narzędzia porównawczego użyli zgodnie pojęcia perswazyjności przekazu. Dąbrowska zestawiała ze sobą filmy *W imię...* oraz *Kler*, dochodząc ostatecznie do wniosku, że oba są silnie perswazyjne (Kościół sportretowany jest w nich jako siedlisko zła i hipokryzji), jednakże zdaniem autorki to – paradoksalnie – film Smarzowskiego pozostawia widzowi większe pole do samodzielnej interpretacji¹⁵. Przesądza o tym konstrukcja obu filmów – dzieło Szumowskiej porusza się po trajektorii „od szczegółu do ogółu”, *Kler* zaś – przeciwnie: od stereotypu do (niekoniernie oczywistego) szczegółu¹⁶. Będkowski także docenia konstrukcyjną złożoność i niejednoznaczność *Kleru*, umieszczając go na tle wyreżyserowanego również przez Smarzowskiego teledysku do piosenki *Pismo* w wykonaniu zespołu Dr Misio (przewodzonego przez aktora Arkadiusza Jakubika). Autor udowadnia, że powstały mniej więcej w tym samym czasie co *Kler* wideoklip zestawiony z filmem – pomimo oczywistych różnic wynikających z odmiennej formuły gatunkowej – jest w swym antykle-rykalnym przesłaniu dużo bardziej dosadny i jednoznaczny w deprecjonującej

¹⁵ Zob. D. Dąbrowska, *Obrazy polskiego kleru we współczesnym filmie fabularnym – „W imię...” Szumowskiej i „Kler” Smarzowskiego*, „Kultura – Media – Teologia” 2020, nr 42, s. 37–51.

¹⁶ Ibidem. Jednocześnie przeczy to, dodajmy, wizerunkowi obojga twórców: Szumowska uchodzi bowiem za przedstawicielkę kina artystycznego (ze wszystkimi tego profitami, zwłaszcza w odniesieniu do nadawania jej dziełom określonego prestiżu), a Smarzowski – niesłusznie – traktowany bywa jedynie jako sprawny rzemieślnik, tworzący filmy gatunkowe, a nie „prawdziwy” autor kina. Bliższa analiza pokazuje, że jest całkiem inaczej: to Smarzowski częściej korzysta z chwytów właściwych narracji kina artystycznego.

ocenie działalności Kościoła katolickiego niż wspomniany obraz (a także sam tekst piosenki autorstwa Krzysztofa Vargi)¹⁷.

Analiza porównawcza *Bożego Ciała* i *Wszystkich naszych strachów* pozwala, moim zdaniem, w analogiczny sposób stwierdzić, że to film Komasy cechuje większa znaczeniowa otwartość i złożoność, obraz Gutta i Rondudy określić można zaś jako silnie perswazyjny, a w niektórych aspektach wręcz tendencyjny. Poza zaprezentowanymi już argumentami na rzecz większej złożoności konstrukcji świata przedstawionego oraz głównego bohatera w filmie Komasy wskazać można jeszcze jedną, zasadniczą różnicę w budowie obu filmów – mianowicie *Boże Ciało* ma, w odróżnieniu od *Wszystkich naszych strachów*, szereg znaczeń symbolicznych, uzyskanych dzięki licznym „hermeneutycznym transpozycjom” biblijnym. W istocie film ten nabiera cech przypowieści. Te wpisane organicznie w tkankę filmu nieoczywiste biblijne nawiązania i aluzje pozwalają uznać *Boże Ciało* za przykład kina postsekularnego¹⁸. Jego istotą są w tym przypadku nieoczekiwane i nieoczywiste zestawienia i paralele dostrzegalne między fabularną tkanką utworu a chrześcijańską tradycją religijną.

Dzieło Komasy realizuje znany z Nowego Testamentu wzorzec opowieści pasyjnej, z właściwym jej gwałtownym finałem, w którym ofiarę ponosi nie stylizowany na naśladowcę Chrystusa Daniel, lecz jego prześladowca Bonus. Pasja w zakładzie poprawczym oznacza co prawda zabójstwo dokonane rękoma Daniela, ale – po pierwsze – on sam również został niemal zakatowany, a po drugie – zabójstwo to położy się cieniem na jego życiu i ostatecznie je przekreśli. Powstająca w ten sposób ambiwalencja cechująca film jest charakterystyczna dla postsekularnego obrazowania w kinie. Przenikanie się opowieści o Danielu-księdzu Tomaszu z przekazem ewangelicznym (względnie apokryficznym) na temat Jezusa wydaje się silnie umocowane i konsekwentnie w filmie realizowane. Bohater zostaje wysłany do stolarni (zgodnie z tradycyjnymi podaniami chrześcijańskimi Jezus był cieślą), ale zamiast podjąć

¹⁷ L. Będkowski, *Postaci duchowieństwa w teledysku do piosenki „Pismo” i filmie „Kler”: retoryczność (perswazyjność) utworów Wojciecha Smarzowskiego w kontekście dyskursu potoczności*, w: *Postać w kulturze wizualnej*, t. 5: *Postacie, światy, fikcje*, red. A. Krawczyk-Łaskarzewska, A. Naruszewicz-Duchlińska, Olsztyn 2019, s. 109–130.

¹⁸ Zob. J. Caruana, M. Cauchi, *What Is Postsecular Cinema? An Introduction*, w: *Immanent Frames. Postsecular Cinema between Malick and von Trier*, ed. J. Caruana, M. Cauchi, New York 2018, s. 1–26.

pracę w zakładzie, zaczyna swoją ewangelizacyjną misję. W jej trakcie naucza i gromadzi wokół siebie uczniów (a nawet wygłasza kazanie na łodzi zamurowanej na brzegu jeziora), a wśród nich pojawia się także kobieta, z którą łączy go szczególna więź (tak jak Jezusa z Marią Magdaleną w przekazach apokryficznych). Bohaterka podąża za Danielem wszędzie tam, gdzie ten idzie „nawracać”, a także jako pierwsza jedzie spotkać się z nim po odesłaniu do zakładu (zgodnie z J 20,11–18 to Maria Magdalena jako pierwsza spotkała Jezusa po zmartwychwstaniu; w ewangeliach synoptycznych występuje ona w towarzystwie innych niewiast: jednej, dwu lub kilku – por. Mk 16,1–2; Mt 27,59–60; Łk 23,53). Charyzmatyczny nauczyciel zostaje zdradzony przez Pinczera (który – niczym Judasz¹⁹ – wydaje go niespodziewanie i bez wyraźnych przyczyn), a następnie osądzony, choć jego działalność nie czyniła nikomu krzywdy (w czym także silnie wybrzmiewa nie tyle nawet konfesyjny, ile antropologiczny wymiar historii Jezusa jako odrzuconej sprawiedliwości i zgładzonego dobra). Głównym przeciwnikiem Daniela jest miejscowy wójt, nieuznający jego działań zmierzających do pochówku kierowcy (rzuca on młodemu księdzu wyzwanie: „Pan ma rację, ale to ja mam władzę”). Reprezentant wsi stanowi transpozycję ewangelicznego Piłata (wspomniane sformułowanie przypomina najsłynniejsze wypowiedziane przez niego słowa: „Cóż to jest prawda?” – por. J 18,38). Wójt nie chce pochówku kierowcy, aby nie prowokować rozruchów w mieście, a gdy kondukt pogrzebowy przechodzi w końcu obok jego domu, umywa ręce (w czasie mycia swego samochodu).

Poza aluzjami czysto fabularnymi w filmie Komasy nie brak także wizualnych transpozycji nawiązujących do chrześcijańskiej ikonografii²⁰. Mowa nie tylko o zestawieniu obrazowym analizowanym przez Kaźmierczaka i Jazdona.

¹⁹ Warto przypomnieć, że ewangelie kanoniczne w znaczący sposób różnią się co do oceny motywacji i konkretnych działań Judasza. Przy czym, jak zauważa Peter Stanford, w listach św. Pawła próżno szukać wzmianki o wydaniu przez niego Jezusa (nie znajdziemy tam także bezpośredniego oskarżenia pod adresem innych apostołów). Dopiero autor Ewangelii Marka wskazuje Judasza jako konkretną osobę, która dopuściła się zdrady, a wątek ten podchwycą z narastającą siłą kolejni ewangelisci. Za prawdopodobną przyczynę takiego stanu rzeczy uznaje Stanford spory między frakcjami wśród pierwszych chrześcijan, a konkretnie chęć budowania Kościoła niezależnego od judaizmu i ośrodka jerozolimskiego. Zob. P. Stanford, *Judasz. Biografia kulturowa*, przeł. B. Gutowska-Nowak, Kraków 2016, s. 45–69.

²⁰ Za cenne uwagi na ten temat dziękuję Marii Awdziej, studentce filmoznawstwa i kultury mediów na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

W podobny sposób oddziałuje choćby poza Chrystusa Frasobliwego, w której Daniel znajduje się w czasie „spowiedzi” Pinczera, zapowiadająca powtórne morderstwo, jakiego się dopuści. Cieleśnemu zbliżeniu Daniela i Marty towarzyszy natomiast kontekst starotestamentowej opowieści o wygnaniu z raju: elipsa zastosowana w tej scenie przenosi nas do obrazu nagich bohaterów siedzących niczym Adam i Ewa pod rajskim drzewem, a ich spokój przerywany zostaje przez płonąca szopę. Potępienie czynu pierwszych ludzi przez Stwórcę nie raz ukazywane było w postaci ognia (autorem najsłynniejszego takiego przedstawienia jest Rafael Santi). Umycie rąk przez wójta-Piłata to także czytelne wizualne nawiązanie do znanego ewangelicznego motywu ikonograficznego.

Tego rodzaju obrazowanie i transponowanie biblijnych znaczeń we współczesny kontekst nie jest w zasadzie obecne w filmie *Wszystkie nasze strachy*. Biograficzna opowieść o Danielu Rycharskim pozbawiona jest przez to szczególnego rodzaju ambiwalencji wyróżniającej obraz Komasy, w którym krytyka instytucjonalnego Kościoła oraz hipokryzji cechującej katolicką społeczność połączona jest z licznymi biblijnymi zapożyczeniami, symbolizacjami i aluzjami, zyskującymi w filmowej opowieści o fałszywym księdzu swoistą aktualizację, potwierdzającą siłę oddziaływania biblijnych pierwowzorów.

Co ciekawe, podobnych argumentów w dyskusji na temat oddziaływania i ukształtowania obu filmów dostarczają dane frekwencyjne, które chciałbym tu na koniec pokrótce przedstawić i zinterpretować. Jak wynika z raportu opublikowanego przez Polski Instytut Sztuki Filmowej, *Boże Ciało* tylko w 2019 roku obejrzało w kinach ponad 1 400 000 widzów (był to ogółem dziewiąty wynik frekwencyjny, a czwarty wśród filmów krajowych)²¹. Niewątpliwie przyczyniły się do tego liczne nagrody, a także nominacja do Oscara, która spowodowała kontynuację zainteresowania tym filmem w roku 2020, tym niemniej całkowita liczba widzów przekraczająca półtora miliona w przypadku polskiego filmu nienależącego do nurtu kina czysto popularnego musi być uznana za duży sukces. Zupełnie inaczej przedstawia się frekwencyjny wynik *Wszystkich naszych strachów*. Nawet biorąc pod uwagę, że film miał swoją premierę w czasie trwania pandemii COVID-19 (która znacząco obniżyła liczbę widzów w kinach), to wynik ok. 50 000 widzów w całym

²¹ Zob. https://pisyf.pl/wp-content/uploads/2021/06/Raport_Box_Office_2019_PL_EN.pdf (dostęp 2.04.24).

premierowym 2021 roku dla filmu nagrodzonego Złotymi Lwami w Gdyni wydaje się nader skromny (w kilku wcześniejszych latach filmy uhonorowane w Gdyni główną nagrodą zdobywały widzowie przynajmniej sześciokrotnie większą, tj. 300 000 widzów). Tym samym wydaje się, że *Wszystkie nasze strachy* – zapewne wbrew intencjom twórców i jurorów PFFF w Gdyni – okazały się filmem całkowicie niszowym, który trafił wyłącznie do wąskiego grona „przekonanych” odbiorców.

Analiza porównawcza filmów *Boże Ciało* i *Wszystkie nasze strachy* pozwala, jak sądzę, dość precyzyjnie opisać, na czym polega różnica między filmem postsekularnym (takim jak obraz Komasy), w którym rozmaite elementy świata przedstawionego stanowią odwzorowanie i przekształcenie znanych religijnych motywów (w tym przypadku biblijnych i apokryficznych), a filmem społecznie zaangażowanym (tudzież interwencyjnym, takim jak obraz Gutta i Rondudy), obliczonym na krytykę społeczną i silnie dyskursywne oddziaływanie. Oba analizowane dzieła dotyczą podobnej problematyki, a ich protagoniści portretowani są jako świeccy pasterze i naśladowcy Chrystusa, jednak pod tą powierzchnią kryją się dwa zupełnie różne modele portretowania i potraktowania religii w kinie.

Bibliografia

- Baniak Józef, *Losy powołań kapłańskich i zakonnych w Kościele rzymskokatolickim w Polsce w latach 1900–2018*, Zakład wydawniczy Nomos, Kraków 2019.
- Barthes Roland, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
- Będkowski Leszek, *Postaci duchowieństwa w teledysku do piosenki „Pismo” i filmie „Kler”: retoryczność (perswazyjność) utworów Wojciecha Smarzowskiego w kontekście dyskursu potoczności*, w: *Postać w kulturze wizualnej*, t. 5: *Postacie, światy, fikcje*, red. A. Krawczyk-Łaskarzewska, A. Naruszewicz-Duchlińska, Katedra Filologii Angielskiej UWM, Olsztyn 2019.
- Caruana John, Cauchi Mark, *What Is Postsecular Cinema? An Introduction*, w: *Immanent Frames. Postsecular Cinema between Malick and von Trier*, ed. J. Caruana, M. Cauchi, State University of New York Press, New York 2018.
- Dąbrowska Dorota, *Obrazy polskiego kleru we współczesnym filmie fabularnym – „W imię...” Szumowskiej i „Kler” Smarzowskiego*, „Kultura – Media – Teologia” 2020, nr 42.
- GNILKA Joachim, *Jezus z Nazaretu. Orędzie i dzieje*, przeł. J. Zychowicz, Znak, Kraków 1997.
- JAZDON Mikołaj, KAŻMIERCZAK Marek, *Film jako forma apokryficzna? O „Komunii” i „Bożym Ciele” – uwagi nie tylko filozoficzne*, „Pamiętnik Literacki” 2022, nr 1.
- KOŁOS Sylwia, *Film biograficzny – gatunek progresywny. Geneza, genologia, strategie narracyjne*, Oficyna Wydawnicza Kucharski, Toruń 2018.

- Kornacki Krzysztof, *Protest kobiet. Wizerunek katolicyzmu w twórczości współczesnych polskich reżyserek*, „Images” 2021, nr 39, vol. XXX.
- Kuśmierczyk Seweryn, *Antropologia doświadczenia wewnętrznego w dziele filmowym, w: Doświadczenie wewnętrzne bohatera w dziele filmowym*, red. S. Kuśmierczyk, Wydawnictwa UW, Warszawa 2017.
- Polak Tomasz, *System kościelny, czyli przewagi pana K.*, Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych UAM, Poznań 2020.
- Stanford Peter, *Judasz. Biografia kulturowa*, przeł. B. Gutowska-Nowak, Wydawnictwo UJ, Kraków 2016.

Źródła internetowe

- Box Office. Polska 2019, https://pisf.pl/wp-content/uploads/2021/06/Raport_Box_Office_2019_PL_EN.pdf (dostęp 2.04.24).
- Maliborski Szymon (red.), *Strachy. Wybrane działania 2008–2019*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2019, <https://artmuseum.pl/pl/publikacje/red-szymon-maliborski-daniel-rycharski-strachy> (dostęp 2.04.24).
- Podsumowanie 2018, <https://pisf.pl/podsumowanie-2018/> (dostęp 2.04.24).

Lay Priests of Polish Cinema. A Comparative Analysis of the Films *Corpus Christi* (2019) by Jan Komasa and *All Our Fears* by Łukasz Ronduda and Łukasz Gutt

Two recent high-profile Polish films with church themes – *Corpus Christi* and *All Our Fears* – have as their protagonists lay people who, nonetheless, due to their religious commitment, take on the role of spiritual guides in their communities. Their inner strength is grounded in a personal relationship with God, yet they remain on a collision course with the institution and teachings of the Church. *Corpus Christi* tells the story of a false priest, Daniel, who seeks to relieve the local community of its anger and pain after a tragic car accident. In *All Our Fears*, we follow a young artist who tries to live openly as a homosexual person, while also being a member of the Roman Catholic Church community. Daniel (both characters bear the same name) similarly tries to relieve the pain and grief of the local community following the suicide of a young lesbian girl. Both films, inspired by true events, are not limited to simple criticism of the Church, which sets them apart from others dealing with the subject of faith and the Church in recent Polish cinema. In this article, I conduct a comparative analysis of the two films, discussing the role of religious rituals (a Catholic burial and the Stations of the Cross service, respectively), prayer, sexuality and violence in both works. Despite many plot similarities, the pictures differ significantly in the way they portray their protagonists. Daniel's fate in Komasa's *Corpus Christi* is tragic, and the film employs numerous biblical “hermeneutic transpositions”, which allows it to be considered an example of post-secular cinema. In *All Our Fears*, Daniel Rycharski is an artist who reworks his experiences into an art form. The film thus reveals its elegiac and therapeutic nature – Daniel's works are intended to commemorate the deaths of people persecuted

because of their sexual orientation. However, it is difficult to speak of inner transformation of the protagonist in this case. Instead, the film tries to idealize him: *All Our Fears* is a biography of Daniel Rycharski filmed to appreciate his “ecumenical” attitude, which is treated here as a moral model. Gutt and Ronduda’s film can be described as strongly persuasive, and in some aspects even tendentious – the filmmakers portray Daniel in an (almost) hagiographic manner.

Keywords: Religion in motion pictures, Polish Cinema, Motion pictures – Catholic Church, cinema – 1990, Priests in mass media

Słowa kluczowe: religia – w kinie, kino polskie, kino i Kościół katolicki, kino – 1990, kapłani – w mass mediach

Data przesłania tekstu: 5.04.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 15.05.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 10.06.2024

„NAJWAŻNIEJSZE SĄ LOGIKA I SPÓJNOŚĆ” – O SZTUCE OPERATORSKIEJ I WSPÓŁPRACY Z ROMANEM POLAŃSKIM Z PAWŁEM EDELMANEM ROZMAWIA KATARZYNA TARAS

Paweł Edelman – polski operator filmowy, nominowany do Oscara i BAFTY za zdjęcia do *Pianisty* Romana Polańskiego, dwukrotnie nominowany do nagrody ASC za zdjęcia do *Pianisty* i *Raya* Taylora Hackforda. Laureat Europejskiej Nagrody Filmowej, Cezara i Orła za zdjęcia do *Pianisty* i *Brązowej Żaby* za zdjęcia do *Kronik domowych* Leszka Wosiewicza w konkursie głównym Camerimage w 1997 roku Zdobywca Orła za zdjęcia do *Pana Tadeusza* i *Katynia*. Na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni nagrodzony za zdjęcia do *Krolla* i *Kronik domowych*. Laureat Nagrody im. Andrzeja Munka, przyznawanej przez PWSFTViT, za debiut operatorski, czyli zdjęcia do filmu *KWK – Wujek* (1988), a także nagrody Imago Tribute za całokształt twórczości (2011). Pracował z Andrzejem Wajdą, Romanem Polańskim, Władysławem Pasikowskim, który za każdym razem przypominał, że każdy wyreżyserowany przez niego film „zawsze w połowie jest Pawła Edelmana”, oraz z Jerzym Stuhrem, a także z Davidem Fincherem. Autor genialnego aforyzmu poprawiającego każdej kobiecie humor: „nie ma kobiet brzydkich, są tylko źle oświetlone”. Fakt, że potem dodał, iż „operatorzy jednak nie są chirurgami plastycznymi”. Jego pierwsze filmowe doświadczenia to oglądane w kinie Szkoły Filmowej w Łodzi, dokąd jako dziecko chodził z mamą, *Myszka Miki*, czarno-biały *Tarzan* z Johnnym Weissmüllerem, wreszcie *Dwa oblicza zemsty* wyreżyserowane przez Marlona Brando według scenariusza m.in. Sama Peckinpaha. *Zachwył dla Antonioniego* za „przejrzystość obrazu i czystość kompozycji” przyszedł trochę później. Z pierwszego wykształcenia jest filmoznawcą, autorem pracy magisterskiej *Przestrzeń w narracji filmowej*. Jako asystent profesora Zbigniewa Czeczota-Gawraka prowadził zajęcia z historii filmu powszechnego na UŁ. Do Szkoły Filmowej w Łodzi zdawał trzy razy, dwa razy na reżyserię – za pierwszym razem był pierwszy pod kreską, za drugim razem poszło nieco gorzej; na Wydział Operatorski dostał się od razu! W swoim myśleniu o sztuce operatorskiej wierny jest Bazinowskiemu podziałowi na filmowców wierzących w obraz i wierzących w rzeczywistość. Bliżsi są mu ci drudzy, stąd fascynacja Nestorem Almendrosem, Svenem Nykvistem

i „księciem ciemności” Gordonem Willisem. Bliższa jest mu i filozofia, i praktyka, raczej „odejmowania niż dodawania”, naśladowania rzeczywistości niż jej krzykliwego kreowania. Nie lubi światła nieprawdziwego, teatralnego. Lubi, kiedy jest „zbalansowane barwnie”, jednorodne, spójne. Bardzo rzadko szwankuje (najczęściej robiąc reklamy), bo po pierwsze, uważa, że stanie za kamerą to jest strata czasu, a przecież jako autor zdjęć musi koncentrować się na wielu innych rzeczach – choć był operatorem kamery przy takich filmach jak *Gwiazda Piołun* (reż. H. Kluba, zdj. J. Szoda); *Lawa* (reż. T. Konwicky, zdj. P. Sobociński), *Bal na dworcu w Koluszkach* (reż. F. Bajon, zdj. P. Sobociński) i *Ucieczka z kina Wolność* (reż. W. Marczewski, zdj. J. Zieliński) – takich jak pilnowanie światła, dogadywanie się z reżyserem co do inscenizacji i przygotowywanie ukradkiem następnych ujęć. Po drugie, lubi „mieć ze sobą i za sobą kogoś zaufanego”, kto potrafi robić to lepiej. Po trzecie, nie uważa, że autor zdjęć wyraża się akurat poprzez operowanie kamerą, chociaż wie, że wielu znakomitych operatorów filmowych myśli inaczej. Za swój prawdziwy debiut uznaje *Krolla*, a o swojej dojrzałości artystycznej i wartości przekonał się, kiedy zrobił *Pianistę*. Kocha wszystkie swoje filmy, tak jak ojciec swoje dzieci, nawet te niegrzeczne i nieudane; szczególnie lubi i ceni *Pana Tadeusza*, bo tam udało mu się pokazać, że „Polska ma też piękną twarz”. Ostatnio pracował przy *Lee* – debiucie pełnometrażowym amerykańskiej autorki zdjęć Ellen Kuras – którego *spiritus movens* była Kate Winslet. Artystycznie ukształtowała go przyjaźń i współpraca z Władysławem Pasikowskim. Przyznaje, że warsztatowo najwięcej zawdzięcza spotkaniu Romana Polańskiego, ale emocjonalnie – Andrzejowi Wajdzie, z którym praca zawsze była gigantyczną radością. Na pracę decyduje się wtedy, kiedy zainteresuje go scenariusz albo pojawia się szansa pracy z reżyserem, który go interesuje. Zob. K. Taras, *Mój Pasikowski. O dramaturgizacji obrazu w Krollu, Psach i Psach 2*, „Panoptikum” 2016, nr 15 (22), s. 128–141.

Katarzyna Taras: Z moich obliczeń wynika, że to ty jako autor zdjęć zrobiłeś z Romanem Polańskim najwięcej filmów; pracujecie ze sobą od 2002 roku. Pozwól, że nasza rozmowa będzie, być może, taką weryfikacją legendy o miłości Romana Polańskiego do obiektywów szerokokątnych i o tym, że autorowi zdjęć pozwala decydować tylko o świetle.

Paweł Edelman: I tak, i nie. Jest w tym trochę prawdy, ale współpraca reżysera z operatorem to nie tylko to, co dzieje się na planie filmowym. Moja praca zaczyna się, kiedy się dowiaduję od Romana, że ma pomysł na film. Jeszcze nie ma pieniędzy, nie ma scenariusza, jest np. tylko książka, jak było w przypadku *Autora widmo*. Potem Roman pisze scenariusz. Kiedy ten już

jest, to sobie rozmawiamy, najczęściej przez telefon, bo przecież jeszcze żadna produkcja się nie zaczęła. Roman pyta, co mi się podoba, a co nie, i czasami bierze moje opinie pod uwagę, czasami nie. Im dłużej pracujemy, tym mam większy wpływ na scenariusz. Kiedy pojawiają się pieniądze, zaczynamy dokumentację. Lecę do Berlina, Paryża albo do Szwajcarii i oglądamy obiekty zdjęciowe. Podczas dokumentacji, w której udział biorą Roman, producent, scenograf i ja, rozpoczyna się już dyskusja nad kształtem filmu, bo przecież światło będzie zależeć od doboru lokacji. Rozmawiamy o scenografii, kostiumach, ustalamy paletę barwną. Podczas pracy nad *Oficerem i szpiegiem* miałem doskonale porozumienie ze scenografem. Genialnie zaadaptował, zresztą po poprzednim filmie, biuro szpiegów, które stworzył niemal od podstaw. To jest ten moment, kiedy zastanawiam się, czy wnętrza będą jasne, czy ciemne; czy ściany będą błyszcząły. Tak było w *Oficerze i szpiegu*. Uznałem, że będzie ciekawie, jeśli od ścian będą się odbijać świece. Podczas dokumentacji oglądałem okna, zastanawiam się, czy na przykład w suficie nie będą potrzebne jakieś dziury. W porozumieniu z Romanem i scenografem określamy liczbę i ulokowanie otworów, miejsca, w których będę mógł ustawić światło. Robiąc dokumentację, już zaczynam się zastanawiać, jak będziemy kręcić: które kąty są dla nas interesujące, czy staniemy po tej, czy po tamtej stronie ulicy, no i gdzie wtedy będzie słońce. Decyzje podjęte teraz w fundamentalny sposób określają, jak film będzie wyglądał. W kolejnej fazie dokumentacji Roman już nie bierze udziału, jeździmy ja i gaffer, czyli mój mistrz oświetlenia. Ustalamy, co jest możliwe, a co nie. Znowu odwołam się do doświadczeń z *Oficera i szpiega*: kręciliśmy w pałacu, wiedziałem, że potrzebuję dużo światła, a tam wisiał koszmarny żyrandol, nie było mowy, żeby go zdjąć, a znowuż kiedy go włączałem, to światło padało na wszystkie strony, co wyglądało okropnie i na pewno nie tak, jak chciałem. Z gafferem ustalaliśmy, z czym i o co będziemy walczyli! I to są moje sprawy, które Romana absolutnie nie zajmują. Na etapie dokumentacji technicznej wybieramy sprzęt. Romana interesuje tylko to, czy będzie jakiś wielki kran. Kamera zjeżdża po fasadzie z okna na parter, a tam czołga się Trelkovsky...

K.T.: Przywołałeś *Lokatora*. Ta początkowa jazda to Polański czy Nykvist?

P.E.: To musiał być pomysł Romana. Czasami oglądaliśmy jakieś filmy, które są referencjami. W przypadku *Pianisty* obejrzelśmy godziny archiwalnych materiałów z getta z początku wojny, nawet z Auschwitz. W przypadku

Oficera i szpiega to były setki rycin, proces Dreyfussa był bardzo dobrze zdokumentowany.

K.T.: A czy w przypadku *Autora widmo*, którego bardzo lubię, podstawową referencją nie było *Chinatown*? Dostrzegłam wiele wspólnych elementów.

P.E.: Nigdy o tym nie rozmawialiśmy. Jeśli coś takiego dostrzegłaś, to wszystko wzięło się z głowy Romana. To mogło być coś nieuświadomionego, po prostu jakieś elementy jego języka. W przypadku *Autora widmo* musieliśmy bardzo dobrze zdokumentować amerykańskie lokalizacje, bo nie mogliśmy tam kręcić. Przed zdjęciami szczegółowo je oglądałem, by potem je odtworzyć w Europie. Materiały, które musiały być zrealizowane w Stanach, czyli to, co widać za oknem podczas jazdy samochodem, sfilmował człowiek z *second unitu*..

K.T.: A *Oliver Twist*? Im jestem starsza, tym bardziej ten film lubię i cenię. Dla mnie to taki „noir Dickens”.

P.E.: Oglądaliśmy bardzo dużo rycin – Dorego, ale nie tylko. Francuskie i angielskie ryciny z epoki: londyńskie ulice, bieda, dzieci. Allan Starski znalazł jakieś genialne prace.

K.T.: A jak było z Twoimi obawami, że znudzisz się jednym wnętrzem?

P.E.: Kiedy kręcisz w jednym obiekcie przez dwa czy nawet przez cztery tygodnie, to wnętrze naprawdę musi być bardzo interesujące, żeby przede wszystkim nie znudziło się widzom. To było mieszkanie Fagina...

K.T.: ...do którego przyprowadza te dzieci.

P.E.: Allan Starski przepięknie zbudował te dwa połączone ze sobą pokoje. Ściany miały bogatą fakturę, były dziury na lampy. Najlepiej pamiętam rozmowy z Romanem przed *Pianistą* i właśnie przed *Oliverem Twistem*. W wypadku *Pianisty* podsunąłem mu, że to powinno wyglądać jak film dokumentalny. Na co Roman: „Nie ma mowy. To ma wyglądać jak prawdziwy film”. Czyli nie będzie kamery z ręki, co mu zresztą zaproponowałem. To był nasz pierwszy film, kompletnie wtedy nie znałem Romana ani jego stylu, nie wiedziałem, jak pracuje. Te nasze rozmowy o języku filmu dotyczą też formatu. *Pianista* nie mógł być filmem szerokoekranowym, bo miał być prawdziwy. Filmowy i prawdziwy jednocześnie. A cinemascope od razu się kojarzy z Hollywood, Sergiem Leone, kowbojami. Chcieliśmy realności i dlatego zdecydowaliśmy się na format 1:1,85. Za to od razu wiedzieliśmy, że nasz następny film, *Oliver Twist*, będzie szerokoekranowy. Już na samym początku Roman powiedział, że ma on być „bigger than life”, że wszystko ma być

przerysowane, przejasnione. *Pianista* miał być prawdziwy i dlatego już podczas pierwszej rozmowy zdecydowaliśmy, że nie zrobimy tego przy użyciu żadnych ekstremalnych ogniskowych, tylko zastosujemy obiektywy 25 i 32 mm. Obiektyw 25-milimetrowy był wtedy dla mnie bardzo szeroki, bo pracując wcześniej z Władkiem Pasikowskim czy Andrzejem Wajdą, starałem się takich unikać, uważałem, że najfajniejsze są długie ogniskowe. Robiąc *Olivera Twista*, pozwoliliśmy sobie na więcej, żeby osiągnąć ten efekt „bigger than life”, taką lekką deformację, obiektyw 21 mm traktowaliśmy jako szerszy, a 25 i 32 mm jako dłuższe. Dziewięćdziesiąt pięć procent zdjęć w naszych filmach to ujęcia nakręcone obiektywami 25 i 21 mm, kiedy chodziło o plany szersze, i 32 mm, gdy chodziło o zbliżenia. Dla Romana 40 mm to jest już bardzo długa ogniskowa, jego zdaniem nikt tak nie patrzy. Reasumując, Roman Polański stosuje bardzo ograniczone ogniskowe: 21, 25 i 32 mm.

K.T.: A dlaczego decyduje się na takie ogniskowe? To wpływ Tolanda i Obywatela Kane’a?

P.E.: Tak, to na pewno wzięło się z fascynacji *Kane’em*, filmem dla tego pokolenia wyjątkowym. Przypomnij sobie choćby *Popiół i diament*, który jest dowodem na myślenie przez pryzmat takich samych środków filmowych. I to jest jeden powód. Drugi to sposób, w jaki Roman inscenizuje. Żeby to wyjaśnić, muszę opowiedzieć, jak wygląda dzień na planie filmowym z Polańskim. Spotykamy się rano na próbie – Roman, aktorzy, sekretarka planu i ja. Do tego momentu nie ma rozrysowanej sceny, nie ma żadnego scenopisu. Dziś producenci żądają od reżysera scenopisu, ale w przypadku Romana to jest niemożliwe, bo scena rodzi się podczas próby w konkretnym obiekcie zdjęciowym. Roman bierze scenariusz i czyta tekst, aktorzy rozmawiają ze sobą tekstami ze scenariusza i robią albo to, co jest zapisane, albo to, co czują. To, jak aktorzy zachowują się we wnętrzu, jest pierwszym elementem inscenizacji. Scena rodzi się z napięcia: tekst – aktorzy – Roman. Kiedy już wiem, co nakręcimy, aktorzy idą do charakteryzacji, a Roman i ja myślimy, jak to sfilmujemy. To jest otwarta dyskusja, a sekretarka planu wszystko notuje. Przed postawieniem pierwszego ogólnego planu Roman bierze swój wizjer – dostał go chyba jeszcze od Gilberta Taylora – i patrzy. Wcześniej zresztą używał go podczas próby z aktorami. No i kręcimy. Bardzo długo zastanawiałem się nad językiem Romana, a właściwie nad jego filmową filozofią. Chyba zbliżamy się do odpowiedzi na pytanie, dlaczego używa krótkich ogniskowych... Roman Polański, po pierwsze, musi i potrzebuje zobaczyć aktora w powiązaniu z przestrzenią. Krótkie

obiektywy nie są mu potrzebne, żeby ucinąć nosy, tylko żeby zobaczyć aktora w kontekście, żeby zobaczyć relacje między postaciami. Zacząłem to bardzo cenić, kiedy zrozumiałem, że dzięki temu widz może sobie wybrać, na co patrzy. Panoramując wzrokiem po ekranie, budujesz sobie swój własny film. Pamiętam pierwszy dzień zdjęciowy *Olivera Twista*, kręciliśmy scenę, w której woźny sądowy przyprowadza chłopca do domu dziecka. Pokój, duży stół, za którym siedzi dziesięciu mężczyzn jedzących kolację i popijających wino – to po jednej stronie, a po drugiej – chłopiec. I wybierasz, na kogo patrzysz. Zaangażowanie widza to pierwszy powód używania krótkich obiektywów. Drugi bierze się stąd, że Roman podczas prób wchodzi w scenę, staje między aktorami, a potem w to miejsce trafia kamera. Punkt widzenia Romana staje się punktem widzenia kamery. To jest coś pozornie bardzo prostego, ale daje to niezwykły stopień spójności historii. Najczęściej kamera jest na podobnej wysokości, jest ten sam obiektyw. Nie ma żadnych ustawień z sufitu. Aktorom bardzo rzadko robi się zbliżenia, ponieważ Roman ma taki zwyczaj, że kiedy montuje film, to najpierw montowane są sceny bez zbliżeń. I dopiero wtedy, kiedy to się „opowiada”, Roman decyduje, gdzie dać zbliżenie, żeby coś podkreślić. I to jest kolejny element jego języka. Często kręcimy ujęcia z ręką, żeby był aktor i jego gest. Młodzi filmowcy nie mają dziś o czymś takim pojęcia! I po to też są te szerokie obiektywy. Polański umieszcza widza tam, gdzie jest kamera, a kamera stoi tam, gdzie wcześniej stał Polański.

K.T.: A jak wyglądała jego „przesiadka” na cyfrę?

P.E.: To nie on się przesiadał, tylko ja. Od któregoś momentu testowaliśmy przed zdjęciami również kamery cyfrowe, ale nas nie zadowalały. Dopiero przed realizacją *Wenus w futrze* przeczytałem artykuł opowiadający o tym, że Sony wyprodukowało kamerę F65, która miała mieć świetny sensor, dobrą reprodukcję kolorów. Zrobiliśmy testy, porównaliśmy materiały zarejestrowane na negatywie i na cyfrze i okazało się, że jest okej.

K.T.: Co ci dała praca z Romanem Polańskim? Nauczyłeś się czegoś od niego?

P.E.: Polubiłem jego myślenie o przestrzeni w filmie. Nauczyłem się szukać jej w filmach innych reżyserów. Często mi tego brakuje. Polubiłem szersze plany. Zaczęło mnie irytować „granie zbliżeniami”. Zbliżenie powinno być akcentem, nie wolno go nadużywać. Tego też się nauczyłem. Doceniłem logikę opowiadania, konsekwencję w ustawieniu kamery. Kiedyś myślałem, że trzeba znaleźć atrakcyjne punkty widzenia, atrakcyjne ustawienie kamery. Roman

nauczył mnie, że musi ono coś mówić, że najważniejsze są logika i spójność. Nauczyłem się też tego, że pewne rzeczy trzeba wypracować i że absolutnie nie można się poddawać. Roman się nie poddaje. Ma dar sięgania do esencji sceny, do dostrzegania tego, co jest w niej najważniejsze, i pokazania owego sedna w najprostszy sposób. Pamiętam dzień zdjęciowy, w którym mieliśmy kręcić scenę na trzy strony z siedmioma aktorami, przewidywałem piekło. A Roman przyszedł na próbę, powiedział: „jeden ogólny, dwa zbliżenia...” i żadnego piekła nie było. Potrafi wszystko uprościć, ale i skomplikować, kiedy obsesyjnie układa fałdy dywanu albo loki aktorki.

Postscriptum.

Roman Polański i jego autorzy zdjęć

Relacje Romana Polańskiego z jego autorami zdjęć można opisać w kilku punktach. Po pierwsze, najważniejszy był dla niego Jerzy Lipman, i to nie tylko dlatego, że razem zrobili pełnometrażowy debiut fabularny, czyli *Nóż w wodzie*. Wybór autora zdjęć Polański uzasadnił krótko: „Nie miałem żadnych wahań z wyborem operatora. [...] Jurek wydawał mi się najlepszy. Ale także dlatego, że był mi bliski”¹. Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że w ich relacji było coś ze związku Orsona Wellesa z Greggiem Tolandem. Wielka wdzięczność za to, czego autor zdjęć nauczył początkującego reżysera. A potem wielka tęsknota artystyczna i pragnienie, by razem pracować. O ile jednak Polańskiemu dane było spotkać się z Lipmanem na planie filmowym dwa razy – po *Nożu w wodzie* zrobili jeszcze *Diamentowy naszyjnik* – o tyle Welles pracował z Tolandem tylko raz, robiąc *Obywatela Kane’a*, o którym Roman Polański powiedział tak: „Dla moich rówieśników i dla mnie prawdziwym objawieniem stał się *Obywatel Kane*”². Zachwył dla debiutu Wellesa może tłumaczyć, chwilami wręcz niezrozumiałą³, miłość Polańskiego do obiektywów szerokokątnych⁴.

¹ R. Polański, *To był naprawdę As*, w: *Zdjęcia: Jerzy Lipman*, red. T. Lubelski, Warszawa 2005, s. 72.

² M. Miller et al., *Filmówka. Powieść o łódzkiej szkole filmowej*, s. 135.

³ Po przeanalizowaniu strony wizualnej filmów Romana Polańskiego i rozmowie z Pawłem Edelmanem, która stanowi drugą część niniejszego szkicu, z całą stanowczością mogę stwierdzić, że jest to miłość jak najbardziej uzasadniona.

⁴ Barry Salt, powołując się na artykuł z „American Cinematographer”, w którym – jak to ujął – „Gregg Toland dał dobry opis fotografii *Obywatela Kane’a*”, podaje, że wprawdzie

Jak głosi środowiskowa legenda: wszystkiego, co wiedział o kinie i realizacji filmów, Welles dowiedział się... w pół godziny od Gregga Tolanda. W rozmowie z Peterem Bogdanovichem Welles nieco tę opowieść zweryfikował – to Toland zaproponował mu taką lekcję kina, ale trwała ona nieco dłużej, bo cały weekend⁵. A jak postrzegał uczenie się od Lipmana Polański?

jego osoba łączy się z samym początkiem mojej pracy w filmie: spotkałem go podczas pierwszego dnia pobytu na planie filmowym. Było to latem 1952 roku w Bielsku, gdzie zjawiłem się zwerbowany przez Antoniego Bohdziewiczza. Grałem jakąś rolę w socrealistycznym filmie nowelowym *Trzy opowieści*, realizowanym przez studentów Szkoły Filmowej. Przyjechałem na plan bez zapowiedzi i Jurek, w ogóle mnie nie znając, zaproponował mi łóżko w pokoju, w którym mieszkał. Stał się w pewnym sensie moim mentorem; dowiedziałem się od niego mnóstwa technicznych szczegółów realizacji filmu⁶.

I jeszcze: „Liczyło się, że mogę asystować przy kręceniu prawdziwego filmu, chłonać cierpliwe wyjaśnienia Lipmana, którego w pokoju nękałem pytaniami do późnej nocy”⁷. Oczywiście potem Polański zdał do łódzkiej szkoły filmowej, którą ukończył, ale jego wspomnienia o Lipmanie, i to formułowane po latach, przekonują o wielkiej wdzięczności wybitnego reżysera dla genialnego operatora. Nie waham się tego ostatniego nazwać w taki sposób nie tylko dlatego, że nie licząc się z czułością taśmy, robił zdjęcia w deszczu⁸, że to jemu zawdzięczamy *Pokolenie*, pełnometrażowy debiut Andrzeja

autor zdjęć utrzymywał, iż film został zrealizowany tylko przy użyciu dwóch rodzajów ogniskowych – 24 mm i 28 mm – ale po dokładnej analizie okazało się, że scena przy śniadaniu oraz kilka bliskich planów Susan Alexander zrealizowano przy użyciu obiektywu 35 mm (B. Salt, *Styl i technologia filmu. Historia i analiza*, tom II, przeł. A. Helman, Łódź 2003, s. 305). Dla mojego wyводу nie ma to większego znaczenia, ponieważ ogniskowe 24, 28 i 35 mm to optyka szerokokątna.

⁵ J. Rosenbaum (ed.), *This is Orson Welles. Orson Welles and Peter Bogdanovich*, New York 1992, s. 59.

⁶ R. Polański, *To był naprawdę As*, op. cit., s. 72.

⁷ R. Polański, *Roman by Polański*, Warszawa 2017, s. 107–108.

⁸ „A. Wajda – Taśma filmowa używana w latach pięćdziesiątych miała niską czułość i zdjęcia robiło się albo w studiu przy ogromnej liczbie reflektorów, albo w plenerze w dni słoneczne. To Lipman pierwszy zaczął robić zdjęcia w deszczu, na przykład scena bójki na noże Cybulskiego z Łomnickim, której ofiarą padła moja skórzana kurtka. Szary dzień, szereg lamp wyciągniętych ze studia filmowego. Drobny deszcz. Elektrycy odmówili zapalenia ich

Wajdy, a przede wszystkim estetyczny manifest polskiej szkoły filmowej, i że był jednym z lepszych operatorów prowadzących kamerę z ręki, ale przede wszystkim dlatego, że w swoich pierwszych pracach potrafił scalić estetykę włoskiego neorealizmu i filmu *noir* w spójną całość, która zachwyciła samego Jeana Cocteau, niezwykle wysoko ceniącego *Kanał*. A także dlatego, że jako pierwszy polski autor zdjęć połączył również w *Pokoleniu* plener z wnętrzem. Jak pisze Marcin Maron:

To scena, w której Ziarno poszukuje pistoletu – zrealizowana w dzień. Ziarno stoi w planie amerykańskim na tle okna, za którym widać robotnicze osiedle. Lipman dobrze poradził sobie tu z balansem światła na zewnątrz i wewnątrz pomieszczenia. Plener jest lekko przeeksponowany, a Ziarno w podekspozycji, lecz nie w sylwecie. Można to ujęcie nazwać epokowym, gdyż była to chyba pierwsza w kinie polskim próba połączenia w jednym ujęciu naturalnego wnętrza z plenerem za oknem⁹.

Wellesa i Polańskiego łączy (przynajmniej w moim przekonaniu) nie tylko tęsknota za autorem zdjęć, z którym zrealizowali swój debiut fabularny, i – być może – chęć odtworzenia tej relacji z każdym kolejnym operatorem. Łączy ich również fakt, że obydwoj pracowali z tym samym autorem zdjęć i obydwoj byli z tej współpracy bardzo niezadowoleni. Welles narzekał tylko na jedno – nazywał Stanleya Corteza, bo to o niego chodzi, „zbrodniczo powolnym operatorem”¹⁰. Roman Polański na planie *Chinatown* zastąpił Corteza Johnem Alonzo. A przecież Stanley Cortez to nie byle kto! To on jest autorem finezyjnych zdjęć do *Wspaniałości Ambersonów* (1942, reż. O. Welles). No i to jemu zawdzięczamy zdjęcia do *Nocy myśliwego* (1955, reż. Ch. Laughton).

w obawie, że pójdą żarówki, nie mówiąc już o tym, że nie wierzyli ani przez moment, że na ekranie pokaże się cokolwiek. Ale Lipman nie tylko nie liczył się z czułością taśmy, traktując ją jako coś, co jest podporządkowane nie prawom chemii, ale wyłącznie jemu, miał też swoje sposoby na elektryków. Efekt był zdumiewający. Na tle szarego nieba, w deszczu, uliczka na przedmieściu z knajpą w domu narożnym, gdzie zapalono już światło. Ciemne postacie, atmosfera melancholii i beznadziei. Podczas przeglądu materiałów przeżywaliśmy chwile entuzjizmu dla kina” (M. Miller et al., *Filmówka...*, op. cit., s. 83).

⁹ M. Maron, *Pokolenie*, w: *Zdjęcia: Jerzy Lipman*, op. cit., s. 31.

¹⁰ Ch. Higham, *Orson Welles: The Rise and Fall of an American Genius*, New York 1985, s. 199.

Po drugie, Roman Polański zawsze pracował z najlepszymi, i to z tymi, z którymi chciał. Bodaj tylko raz producent Robert Evans, szef Paramountu, zaproponował mu Williama A. Frakera¹¹, z którymi zrobili *Dziecko Rosemary*. I oczywiście dyskutowali o tym, co dzisiaj jest cechą stylu Romana Polańskiego, czyli o sensowności używania obiektywów szerokokątnych. Polański chciał pracować z ogniskowymi 18 mm i 25 mm, Fraker proponował mu najkorzystniejszy (i jednocześnie najbezpieczniejszy) do fotografii portretowej obiektyw 40 mm, bo przecież „filmujemy gwiazdę”¹². Chodziło o Mię Farrow. Reżyser jeszcze wtedy nie odpowiedział mu tak, jak to ponoć dziś ma w zwyczaju, że nie będzie robił filmu... lunetą. Na Gilberta Taylora¹³ zdecydował się zauroczony jego pracą w *Doktorze Strangelove* i w filmie *A Hard Day's Night*. Fakt, że Taylor był wówczas jednym z droższych operatorów, zaniepokoił producenta Michaela Klingera, ale Polański przeforsował swojego kandydata¹⁴. Razem zrobili *Wstręt* i *Matnię*, które przyniosły autorowi zdjęć dwie nominacje do BAFTY, oraz *Tragedię Makbeta*. Taylor po obejrzeniu *Noża w wodzie* zapalał tak wielką sympatią do przebijającego się na Zachodzie polskiego reżysera, że odmówił realizacji kolejnej części przygód Jamesa Bonda. Podczas pracy nad *Wstrętem* Polański doceniał, że Gilbert Taylor¹⁵ nie używa światłomierza, a wszystko jest idealnie wyeksponowane, ale i tym razem nie obyło się bez rozmowy o krótkich obiektywach: „Gil nie chciał za żadne skarby zastosować szerokokątnego obiektywu w zbliżeniach Catherine Deneuve, a deformacja ta była mi potrzebna, by pokazać rozstrój psychiczny Carol. »Nie mogę robić tego pięknej kobiecie« – pomrukiwał stale”¹⁶. Również Geoffreya Unswortha

¹¹ William A. Fraker to sześciokrotnie nominowany do Oscara autor zdjęć do kultowego w kręgach operatorskich *Bullita* Petera Yatesa.

¹² D.E. Williams, *Beyond the Frame: Rosemary's Baby*, „American Cinematographer”, <https://theasc.com/articles/beyond-the-frame-rosemarys-baby> (dostęp 17.08.2024).

¹³ Gilbert Taylor to legendarny autor zdjęć, choćby dlatego że zdobył Oscara za te wykonane do do *Gwiezdnych wojen* George'a Lucasa. Z kolei za zdjęcia do *Omenu* otrzymał nagrodę BSC. Szczególną „miękość obrazu” w tym horrorze satanistycznym uzyskała, wykorzystując pończochę swojej żony. Pracował z wielkimi: Freddie Youngiem i Güntherem Krampfem, podziwiał Gregga Tolanda. Był w RAF-ie, filmował wyzwolenie obozu koncentracyjnego.

¹⁴ R. Polański, *Roman by Polański*, op. cit., s. 236.

¹⁵ Z kolei Gilbert Taylor wspomina, że realizacja *Wstrętu* doprowadzała ich obu do szału (David E. Williams, *High-Key Highlights*, „American Cinematographer”, <https://theasc.com/magazine/febo6/taylor/page3.html> (dostęp 17.08.2024)).

¹⁶ R. Polański, *Roman by Polański*, op. cit., s. 242.

zaprosił Polański do współpracy przy *Tess* ujęty tym, co autor zdjęć osiągnął w swoim poprzednim filmie – *Odysei kosmicznej*¹⁷. Autor zdjęć między innymi do genialnego *Kabaretu* zgodził się na współpracę z reżyserem natychmiast po zrobieniu *Supermana*, nie ukończył jednak *Tess*, podczas realizacji zmarł. Zastąpił go Ghislain Cloquet.

Osobowość Geoffreya odcisnęła na wszystkim takie piętno, a jego rozumienie ekranizacji ukochanej książki było tak głębokie, że ekipa techniczna i wszyscy aktorzy przyjęli Ghislaina Cloqueta, który go zastąpił, z podświadomą niechęcią. [...] Cloquet niewątpliwie to odczuł, ale potrafił zrozumieć. Powoli z taktem i dyskrecją, doprowadził do tego, że ekipa go zaakceptowała¹⁸.

Roman Polański rzadko komplementuje swoich autorów zdjęć, w książce *Roman by Polański* wspomina tylko o Taylorze, Lipmanie, Slocombie, nie ma tu ani słowa o Nykviście czy Sobocińskim, z którym zrobili *Frantic* i *Piratów*, o Unsworthcie napisał jednak tak:

Pierwszy dzień kręcenia filmu nadaje zawsze ton i rytm całej dalszej pracy. [...] Deszcz padał bez przerwy do wieczora. Mieliśmy kręcić scenę, kiedy to w słoneczny dzień Alec d'Urberville daje truskawkę Tess. Ciężkie, ołowiane chmury sunęły nieustannie po niebie, rozpięliśmy stumetrowy baldachim chroniący od deszczu różany ogród, kamerę i aktorów. Liczyliśmy na postsynchrony, bo słychać było bębnienie kropli o plastikową plandekę. Ciepłarnia – w której rozgrywała się część sceny – wymagała odnowienia, ale dla malarzy, pracowników państwowych z SFP, regulamin był rzeczą świętą. Nie było mowy o godzinach nadliczbowych. Wyjechali ze swej paryskiej bazy o ósmej rano, zjawili się zatem tuż przed jedenastą, zrobili przepisową przerwę na obiad i o trzeciej po południu ruszyli w drogę powrotną, aby dotrzeć do Paryża pod koniec swego ustawowego dnia pracy. Kiedy się zwinęli, kto żyw pomagał w malowaniu: fryzjerzy, sekretarki planu, asystenci. Mimo niepogody i przepisów związkowych scena w ogrodzie różanym została nakręcona – emanuje z niej magiczna atmosfera, świetlistość letniego dnia, które świadczą o niezwykłych umiejętnościach Geoffreya Unswortha¹⁹.

¹⁷ Ibidem, s. 480.

¹⁸ Ibidem, s. 484.

¹⁹ Ibidem, s. 480–481.

Pośród najwybitniejszych autorów zdjęć, bo tylko z takimi pracował Roman Polański, był również przywołany już Sven Nykvist. I jego zdumiała krótka optyka, na której wybór zdecydował się reżyser *Lokatora*, zbulwersowała go również bezwzględność, z jaką Polański traktował Isabelle Adjani²⁰. Tym razem „hero lense” był obiektyw 25 mm, który Nykvist czasami próbował wymienić na inny. W swoim *Kulcie światła* autor zdjęć wspomina: „Kiedy robi się nią [ogniskową 25 mm – przyp. red.] zdjęcia z bliska, perspektywa zmienia się w sposób nierealistyczny. Wielki nos Polańskiego stawał się przykładowo jeszcze bardziej wyrazisty, na co zwróciłem mu uwagę. – Doskonale – powiedział Roman – właśnie tego mi trzeba”²¹. Podczas pracy z Polańskim Nykvist najbardziej bał się ryzyka związanego ze światłem, tego, że aktorzy utoną w ciemności. Polański pracował i inscenizował zupełnie inaczej niż Bergman, dla którego najważniejsze były twarze, podczas gdy tło nie grało już takiej roli. To współpracując z Bergmanem, Nykvist sformułował zasadę do dziś inspirującą autorów zdjęć, tak celnie zwerbalizowaną przez Lawrence’a Shera „Light the place, not the face”. Dla Polańskiego równie ważne jak twarze były detale tła, co tłumaczy jego skłonność do używania nade wszystko krótkich obiektywów²². „Polański miał fenomenalny talent obrazowo-formalny. Obok Ingmara Bergmana to chyba najbardziej technicznie kompetentny reżyser, z jakim współpracowałem. Pierwsze ujęcie w *Lokatorze* było bodaj najtrudniejszą jazdą kamery w całej mojej karierze”²³. Do wykonania tej jazdy, a konkretnie do uzyskania efektu lotu przez podwórze kamienicy, Nykvist użył Loume Crane.

W pierwszej scenie pokazuje się cały ten dom w jednym tylko ujęciu. Rozpoczyna się ono ponad dachami, potem panorama ogarnia okna domu na różnych piętrach, a wreszcie kamera przemieszcza się do wnętrza domu i dalej do wejścia, gdzie pojawia się lokator i rozmawia z dozorczynią o możliwości

²⁰ „Nie bardzo wiem, dlaczego Roman zachowywał się tak bezwzględnie wobec niej i dlaczego uczynił ją w filmie tak byrdką, może tutaj należy się doszukiwać źródeł konfliktu. Ona bowiem już wtedy miała świadomość swego charyzmatu. Polański chciał ją zdusić. Jej rola miała być rolą drugoplanową i niczym innym (S. Nykvist, *Kult światła*, Izabelin 2006, s. 122).

²¹ Ibidem, s. 120.

²² D.E. Williams, *Beyond the Frame: The Tenant*, „American Cinematographer”, <https://theasc.com/articles/beyond-the-frame-the-tenant> (dostęp 17.08.2024).

²³ S. Nykvist, *Kult światła*, op. cit., s. 120.

wynajęcia mieszkania. Była to niesłychanie skomplikowana jazda, jej przygotowanie zajęło mi bardzo wiele czasu, szczególnie jeśli chodzi o światło, ale udało się nadspodziewanie dobrze. Proszę sobie wyobrazić moje rozczarowanie, kiedy zobaczyłem gotowy film i skonstatowałem, że nałożono na te jazdy napisy początkowe. Nikt chyba nie zwrócił uwagi na jej wyrafinowanie, a była to przecież prezentacja całej kamienicy²⁴.

Może to niegrzeczne i w tekście naukowym niedopuszczalne, ale... nie mogę pozbyć się wrażenia, że reżyser być może pozazdrościł swojemu operatorowi²⁵ i że te napisy miały przysłonić, dosłownie i w przenośni, dokonanie Nykvista. W jego wyznaniach można też znaleźć informację o tym, o czym podczas pracy z Polańskim może decydować autor zdjęć. O świetle. „Jako reżyser Polański wydał mi się osobowością intensywną, ale wyciszoną – odznaczał się przy tym wielką skrupulatnością. Tak jak Ingmar zwracał uwagę na każdy szczegół, z wyjątkiem kompozycji światła. Tę pozostawił mnie”²⁶.

Roman Polański pracował również z Douglasem Slocombe’em, któremu zawdzięczmy Indianę Jonesa od *Poszukiwaczy zaginionej arki* po *Ostatnią krucjatę*, ale również *Wielkiego Gatsby’ego*, *Służącego*, *Kochanków muzyki* i *Jesus Christ Superstar*. Z Polańskim zrobili *Bal wampirów / Nieustraszonych pogromców wampirów*. Z mistrzem *noir* Dariusem Khondjim Polański stworzył *Dziewiąte wrota*, z Toninem Delli Collim – współpracownikiem Piera Paolo Pasoliniego, Felliniego i Sergia Leone – *Gorzkie gody* i *Śmierć i dziewczynę*.

Bardzo długo zastanawiałam się nad kształtem niniejszego szkicu. Podejmując zagadnienie „Roman Polański i sztuka operatorska”, wiedziałam, że nie będzie to analiza pracy autorów zdjęć współpracujących z Polańskim, ponieważ bez względu na to, kto tworzy światło, zawsze są to filmy Romana Polańskiego, nawiązujące do estetyki *noir* i kręcone krótkimi obiektami. To, że Roman Polański ma swój styl, język, a nawet filozofię, potwierdza autor zdjęć, który pracuje z nim od 2002 roku, Paweł Edelman.

Katarzyna Taras

Data przesłania tekstu: 25.08.2024

²⁴ Ibidem, s. 121.

²⁵ Choć mój rozmówca, Paweł Edelman, ma na ten temat zgoła inne zdanie.

²⁶ S. Nykvist, *Kult światła*, op. cit., s. 122.

ROUTE 99 – PODRÓŻ PRZETWORZONA W FORMĘ ARTYSTYCZNĄ

**O NARASTAJĄCYM NA ŚWIECIE NACJONALIZMIE,
IWASZKIEWICZOWSKIM DOŚWIADCZENIU PODRÓŻOWANIA
I UPODOBANIU DO SZTUCZNOŚCI TEATRU Z FILIPEM BAJONEM
ROZMAWIA IZABELA TOMCZYK-JARZYNA**

Izabela Tomczyk-Jarzyna: Pomówmy dziś o pańskiej prozie¹. *Route 99* to tekst, który ukazał się kilka lat temu w miesięczniku „Twórczość”. Jest to fragment większej całości, powieści pod tytułem *Przedstawienie, przedstawienie*, która czeka na wydanie. Opowiada pan w nim historię prac nad spektaklem pod tytułem *Route 99*. Przedstawienie przygotowywane jest przez reżysera o nazwisku Milgrim, a premiera ma odbyć się w krakowskim teatrze. Fragment, który zaprezentował pan czytelnikom, jest niebywale gęsty, pełen znaczeń i skojarzeń, historycznych i kulturowych kontekstów. Czy cała powieść jest tak skondensowana jak fragment, który został opublikowany?

¹ Filip Bajon ukończył studia na Wydziale Reżyserii PWSFTviT im. Leona Schillera w Łodzi w 1974 roku. Jako prozaik zadebiutował w 1970 roku tekstem *Leżąc przy dziurze*, który ukazał się w „Miesięczniku Literackim”. W latach 70. ukazały się następujące literackie teksty reżysera: *Białe niedźwiedzie nie lubią słonecznej pogody* (Warszawa 1971); *Proszę za mną na górę* (Warszawa 1975); *Serial pod tytułem* (Warszawa 1976); „Ach, gdzie ci mężczyźni” – scenariusz filmu fabularnego („Nowy Wyraz” 1976, nr 8); *Bryk* – fragment powieści („Nowy Wyraz” 1977, nr 6); *Wizja lokalna 1901* – scenariusz filmowy („Dialog” 1978, nr 10). W następnych latach pojawiły się kolejne utwory: *Wahadełko* („Dialog” 1980, nr 2); *Engagemeny* – słuchowisko radiowe („Dialog” 1981, nr 3); *Dobroczyńca* („Twórczość” 1981, nr 5); *Sauna. Komedia w trzech aktach* („Dialog” 1990, nr 4); *Czas i przeszłość* – dziennik („Literatura” 1991, nr 5–8/9); *Podstuch* (Warszawa 1994); *IL Geriatri* – esej, (w: *Magia kina*, oprac. J. Wróblewski, Warszawa 1995); *Cień po dniu. Powieść autobiograficzna* (Warszawa 2005); *Cień kopuły* – scenariusz filmu fabularnego napisany wraz z Marzeną Mróz („Dialog” 2008, nr 6); *Route 99* – fragment powieści („Twórczość” 2016, nr 1).

² F. Bajon, *Route 99*, „Twórczość” 2016, nr 1.

Filip Bajon: Odpowiem w stylu Milgrima – tak.

I.T.J.: Daje pan swojemu czytelnikowi tekst wielopoziomowy, szkatułkowy. Skonstruowany na zasadzie opowieści w opowieści. Co więcej, czytając, ma się wrażenie uczestniczenia w intelektualnej grze. Prowadzi pan bowiem swojego czytelnika do znaczących miejsc: w Wenecji razem z Milgrimem siedzimy na schodach Santa Maria della Salute, razem z nim odwiedzamy Ischię i willę Colombaia czy przyglądamy się wydarzeniom roku 1972 w Klagenfurcie w Karyntii. O ile nazwisko głównego bohatera początkowo niewiele nam mówi, o tyle wybrane przez pana miejsca wiążą się z bardzo konkretnymi wydarzeniami. Części tego złożonego tekstu łączy postać reportera o nazwisku Kapuściński, piszącego biografię Milgrima.

F.B.: Tak. Miejsca, które przywołuję, można wskazać na mapie i mają one swój historyczny ciężar. Świadomie też wprowadzam nazwiska Jana Nowickiego, Ola Łukaszewicza, Treli, Globisza czy właśnie Kapuścińskiego.

I.T.J.: Jednocześnie utwór ten opowiada o tworzeniu przedstawienia i o tym, skąd bierze się cała jego struktura. Ale mamy też do czynienia z tekstem, który jest opowieścią biograficzną, historią o Edwardzie Milgrimie, reżyserze teatralnym.

F.B.: Zawsze byłem zafascynowany spektaklami Warlikowskiego i Lupy. I obserwując je, zastanawiałem się nad tym, jak one powstają. Te spektakle są w moim odczuciu bardzo osobiste. Bez wątpienia jest tam bardzo wiele osobistych odniesień, nawet w wyborze tekstów. Sposób stwarzania spektaklu w *Route 99* wynika z przesłedzenia i zapisania tego, jak pracuje Warlikowski czy Lupa. Jednocześnie to nie jest portret ani Warlikowskiego, ani Lupy, chociaż pewnie mógłbym takie portrety stworzyć, bo Lupę dobrze znam. Miałem tę przyjemność, że z Lupą i Koterskim mieszkałem w jednym pokoju w akademiku w Łodzi.

I.T.J.: Milgrim, szukając materiałów do swojej historii teatralnej, ma potrzebę, by podczas pracy nad spektaklem pojechać w miejsca, które – wedle jego przeczucia – mogą go zainspirować. Chce wszystkiego dotknąć, wszystko zobaczyć, powąchać, sprawdzić niejako poprzez siebie, chociaż robi to nieco chaotycznie, impulsywnie. Wiem, że przygotowując się do pracy nad scenariuszem, robi pan bardzo wnikliwe badania. Czy w tekście tym trochę zdradza pan własny sposób tworzenia? Co próbował pan zbadać?

F.B.: W mojej pamięci była cała masa różnych zdarzeń, które można podpiąć pod słowo *podróż*. Co istotne, to nie były tylko doświadczenia pewnej egzotyki, ale przede wszystkim te podróże mówiły mi o nasyceniu świata złem. Takim, które pojawia się czasami dość niespodziewanie. Postanowiłem to doświadczenie jakoś uporządkować. Zdumiewało mnie to, w jaki sposób czasem te wydarzenia wzajemnie się przeplatają i tłumaczą, tak jak w wypadku pary z Karyntii, którą spotkałem na Ischii³. Opowiedziana przez nich historia doskonale obrazowała mi to, jak narasta faszystowski sposób patrzenia na świat. Dokładnie to samo obserwowałem w Polsce. Jednocześnie zdarzyło się tak, że kilka lat temu dostałem scenariusz z Austrii. Zacząłem go czytać i zrozumiałem, że byłem świadkiem wydarzeń, które są w nim opisane. Tylko wtedy, kiedy je obserwowałem, nie wiedziałem, co one znaczą. Ten scenariusz po wielu latach od przywołanego zdarzenia wyjaśnił mi, czego byłem świadkiem: ta Karyntia, taka gotująca się, idąca w stronę agresji przeciwko Słoweńcom. Karyntia, która chciała być niepodległa, takie fackelzugi, o których opowiadała mi ta para... Widziałem to na własne oczy. Widziałem ten niepokój. Wiedziałem, że Kreisky⁴ przyjechał. To wszystko było magmą, którą chciałem ułożyć i chciałem też stworzyć pewien teatr świata. Stąd w *Route 99* znalazły się zdarzenia dramatycznie równoległe, które jednocześnie dzieją się na scenie i w rzeczywistości Milgrim równocześnie przygotowuje spektakl i tworzy na ulicach miasta komentarz do niego. Starałem się w ten sposób pokazać, że wszystko może być teatrem. Tworzyłem anatomię spektaklu, który się staje i który w pewnym momencie ma swoją premierę, a wszystkie składające się na niego elementy zasadniczo brały się z mojej pamięci. Jednocześnie tworzenie

³ Spotkaną na Ischii parę z Karyntii Bajon uczynił też bohaterami *Route 99*. W utworze Austriak ze swojej perspektywy opowiada Milgrimowi o wydarzeniach tzw. wojny tablicowej (Ortstafelkrieg) (por. D. Popławski, *Austriacka polityka neutralności 1955–1995*, Warszawa, 1995, s. 98–101 oraz E. Godlewska, *Słoweńcy w Karyntii: wybrane zagadnienia*, „Athenaeum. Polskie Studia Politologiczne” 2017, nr 54, s. 202). Postać Milgrima stworzona jest z podróżniczych doświadczeń Bajona.

⁴ Bruno Kreisky – austriacki polityk; w latach 1970–1983 kanclerz Austrii. Biografię Kreyskiego w roku opisywanych przez Bajona wydarzeń napisali Paul Lendvai i Karl Heinz Ritschel (*Porträt eines Staatsmannes*, Düsseldorf–Wien 1972). Współcześnie biografię polityka przygotował Wolfgang Petritsch (*Bruno Kreisky. Die Biografie*, Innsbruck 2013). W polskim piśmiennictwie możemy znaleźć książkę, w której autorka bada relacje kanclerza z władzami PRL-u (A. Kisztełińska-Węgrzyńska, *Bruno Kreisky. Polityka zagraniczna i dyplomacja wobec PRL (1959–1983)*, Łódź 2018).

tego spektaklu było strukturyzowaniem w pewien ciąg znaczeniowy zjawiska społecznego, jakim jest narastający w świecie nacjonalizm. Dążyłem do uporządkowania tego wszystkiego w jeden ciąg, w jedno przedstawienie, którego i tak nigdy nie zobaczymy.

I.T.J.: A co oznacza powtarzający się motyw poszukiwania kingfishera (zimerodka) w dżungli na Borneo?

F.B.: Uczestniczyłem w takim poszukiwaniu kingfishera nocą w dżungli i to mi przypomniało absurd sceny u Kundery w *Niezhnośnej lekkości bytu*, tej, w której Sabina idzie do granicy Kambodży. Oni tam idą, żeby przekonać Pol Pot⁵, żeby przestał mordować. To szukanie kingfishera też miało dla mnie wszelkie znamiona absurdu. Na początku rozmowy wspomniała pani o grze. Jeżeli miałyby to być gry, to polegałaby ona na uporządkowaniu w pamięci wydarzeń dotyczących narastającego nacjonalizmu, ale też tego, co widziałem – tak jak wątek trochę kryminalny z palmami na Borneo, który sam w jakimś sensie wytropiłem. Zdumiało mnie bowiem, dlaczego w dżungli tak równo rosną palmy. To jest niemożliwe. I okazało się, że to efekt wielkiej wycinki palm w dżunglach na całym świecie, w których na ich miejsce sadi się palmy olejowe, dlatego z satelity nie można tego zauważyć. Mój tekst jest więc z jednej strony śledzeniem pewnego skrzywienia świata, które zobaczyłem w czasie podróży, a z drugiej jest przyglądaniem się mechanizmom stwórczym, bo one mnie zawsze bardzo interesowały. Nawet nie tyle w kontekście samego siebie, ile w odniesieniu do innych twórców.

I.T.J. A czy można zrównać mechanizm pisania z podróżą? Myślę o sytuacji zaskoczenia. Czy nie przeżywa go pan czasem, kiedy objawia się panu to, co pan stworzył, co powstało z pańskiej wyobraźni (tak jak zaskakiwać może odkrywanie nowych miejsc w podróży)?

F.B.: Muszę się tu odwołać do Iwaszkiewicza. On bardzo dużo miejsca w swojej twórczości poświęcił podróżom i w moim odczuciu nikt inny w taki sposób o nich nie pisał. To są teksty fantastyczne, teksty niestarzejące się. Ten o Sycylii na przykład⁶. Podróż jest zawsze pewnym rodzajem sprawdzianu zdolności

⁵ Pol Pot – premier Kambodży w latach 1975–1979, jeden z największych zbrodniarzy XX wieku, który doprowadził do śmierci blisko jednej czwartej kambodżańskiego społeczeństwa. Świadectwem rozmów z ocalałymi z tej zbrodni oraz ludźmi z otoczenia dyktatora jest książka Moniki Warneńskiej *Śladami Pol Pota*, Warszawa 1999.

⁶ J. Iwaszkiewicz, *Książka o Sycylii*, Kraków 1956.

odniesień do innych form doświadczenia. Iwaszkiewicz podróż odnosił do malarstwa, muzyki, teatru, historii sztuki. Zasadniczo nie wiązał jej – albo bardzo rzadko to robił – ze sprawami społecznymi, natomiast szukał pokrewieństwa z najogólniej pojętą estetyką. Odnosił podróż również do samopoznania. W pewnym momencie życia mówił, że trzeba jeździć do tych samych miejsc, w których się było, bo wtedy można się spotkać ze sobą sprzed kilku lat i zobaczyć, jak się człowiek zmienił. A dlaczego o tym mówię? Bo jest mi to bardzo bliskie. Podróż zawsze była dla mnie rodzajem bardzo dużego zaskoczenia i była – może nie najtańszym – rodzajem samopoznania. W tekście *Route 99* i w całej książce *Przedstawienie, przedstawienie* chcę znaleźć pewną intuicyjną prawdę na temat relacji między podróżą, jej zapamiętaniem a jej znaczeniem i przetworzeniem tego w formę artystyczną. W tym wypadku w spektakl teatralny, nie w film.

I.T.J.: A dlaczego nie w film?

F.B.: Myślę, że teatr jest bardziej wieloznaczny aniżeli film. Jest innym sposobem zobrazowania świata z tego powodu, że z zasady jest sztuczny. Film jest dla nas zawsze prawdziwy, ponieważ wierzymy w jego wizualizację na tej samej zasadzie, jak wierzymy w wizualizację fotograficzną. To, co widać na ekranie, jest wiarygodne, jest prawdziwe. Filmy Felliniego – nawet *Casanova* ze sztucznym morzem czy *Statek płynie* z Serbami na pokładzie – są prawdziwe, ponieważ są na ekranie. Sofia Loren w filmie *La ciociara*⁷ jest graną przez siebie kobietą, jest Cesirą. Natomiast aktor w teatrze nie jest postacią, na którą patrzymy, on tę postać tylko obrazuje. W teatrze mamy pośrednika. Z założenia między sztuką a widzem jest zawsze maska i to maska powoduje, że wiemy, że to obrazowanie jest sztuczne. Co nie znaczy, że teatr nie ma dostępu do prawdy. Ma, tylko pokazuje ją w inny sposób. Podobnie dzieje się w mojej opowieści. To, co jest materią pożegnalnej sztuki Milgrima, to, co on w tej sztuce pokazuje, jest prawdą, ale prawdą pokazaną przez kilkoro różnych okularów. Nie jest to prawda bezpośrednia. Ona bierze się z pamięci, z tego, co w niej zostało, co ponotowałem sobie w czasie moich różnych podróży. A potem zostało to przeobrażone przez teatr. Dlaczego przez teatr? Tak jak już wspominałem, intrygowały mnie od zawsze sztuki Warlikowskiego i Lupy. Dla mnie był to teatr niezwykle autorki, teatr, który nie opierał się na konkretnym i uznanym tekście. Zawsze widziałem w tym jakiś rodzaj kolażu.

⁷ *La ciociara* (pol. *Matka i córka*), reż. Vittorio De Sica, 1960.

Fakt, że ten teatr zorganizowany był na zasadzie scalania, powodował, że dla każdego taki spektakl mógł opowiadać o czymś innym, mógł uruchomić inne skojarzenia. Milgrim też swoją sztukę teatralną tworzy na zasadzie mechaniki scalania. Uznałem, że ten mechanizm jest w tym momencie, w tym czasie najciekawszym rodzajem interpretacji świata.

I.T.J.: Co to znaczy?

F.B.: Bywają różne okresy. Kiedyś najbardziej przekonującym sposobem interpretacji świata był taniec (mam tu na myśli dorobek Diagilewa chociażby). W Polsce w pewnym momencie tę pałeczkę przejął film. Było to w latach 70. i 80. W chwili, gdy pisałem historię Milgrima, miałem przeczucie, że najwięcej o świecie mówi teatr. Tej intuicji wtórowała moja słabość do niego, do jego niedosłowności. W filmie podoba mi się pewien rodzaj prawdy, natomiast w teatrze pewien rodzaj fantastycznego kłamstwa. Ogromną moc zetknięcia się tego fantastycznego kłamstwa z prawdą odczułem kiedyś na własnej skórze. Otóż, byłem zaraz po szkole filmowej i wpadłem w depresję. Raz jeden w życiu wpadłem w depresję... Czytaliśmy wtedy Kępińskiego⁸ i *Dezintegrację pozytywną* Dąbrowskiego⁹, czyli byliśmy wykształceni, ale mimo to nie miałem pojęcia, że wpadłem w depresję. Nie chciało mi się wstawać z łóżka, nie byłem w stanie z nikim rozmawiać. Wiem, z czego to wynikało: dręczyły mnie wątpliwości, czy zostać przy pisaniu, czy jednak pójść w film. W pisaniu miałem już pewne osiągnięcia, w filmie żadnych. Czyli rozpoczynałem nową drogę, nie mając gwarancji, jaki będzie jej efekt. No i byłem w tej depresji. Pewnego razu poszedłem do Teatru Małego na spektakl *Miesiąc na wsi* w reżyserii chyba Adama Hanuszkiewicza, ze scenografią Xymeny Zaniewskiej¹⁰. Przeszedłem na ten spektakl nie na ostatni dzwonek, tylko jakieś piętnaście minut wcześniej

⁸ Antoni Kępiński (1918–1972) – polski lekarz psychiatra, humanista i filozof. Przed śmiercią w 1972 roku wydał tylko jedną książkę z zakresu psychiatrii: *Psychopatologia nerwic*. Kolejne istotne publikacje, które pojawiły się w latach 70., to m.in.: *Rytm życia* (Warszawa 1972); *Schizofrenia* (Warszawa 1972); *Z psychopatologii życia seksualnego* (Warszawa 1973); *Melancholia* (Warszawa 1974); *Psychopatie* (Warszawa 1977); *Lęk* (Warszawa 1977); *Podstawowe zagadnienia współczesnej psychiatrii* (Warszawa 1978); *Poznanie chorego* (Warszawa 1978).

⁹ K. Dąbrowski, *Dezintegracja pozytywna*, Warszawa 1979.

¹⁰ *Miesiąc na wsi*, reż. A. Hanuszkiewicz, Teatr Mały (scena Teatru Narodowego w Warszawie), premiera: 24.05.1974. Przedstawienie z ogromnym powodzeniem grane było jeszcze w roku 1979. Zdjęcia ze spektaklu autorstwa Renarda Dudleya znajdują się w Archiwum Artystycznym Teatru Narodowego.

i usiadłem na widowni. Na sali było już trochę widzów, czekali. I była scena. A na scenie zobaczyłem prawdziwą trawę. To nie był żaden substytut, tylko prawdziwa trawa. I po chwili na tę trawę wbiegły dwa dalmatyńczyki. Żywe, prawdziwe. I ta trawa, i te dalmatyńczyki zrobiły na mnie takie wrażenie, że depresja przeszła w jednej chwili. I nigdy już nie wróciła. Takie mam doświadczenie, z tym że w teatrze lubię sztuczność, tymczasem przywróciły mnie do życia żywe psy na żywej trawie.

I.T.J.: Podczas naszej poprzedniej rozmowy opowiadał pan o operze jako o wypowiedzi, która oparta jest na sztuczności¹¹. Czym różni się sztuczność widowiska operowego od sztuczności teatru?

F.B.: Śpiew. Śpiew jest sztuczny. Ludzie nie rozmawiają ze sobą, śpiewając. Nawet pastuszkowie na Sycylii nie śpiewają do siebie. I to jest tak duże zakłócenie rzeczywistości, że do tego śpiewu trzeba było dopasować scenografię, choreografię, kostiumy, efekty dźwiękowe – wszystko do tego śpiewu trzeba było dopasować, do tej sztuczności. Ale przecież w słowie *sztuka* mieści się słowo: *sztuczność*...

Data przesłania tekstu: 22.08.2024

¹¹ „Reżyserując, od razu widzę” – Filip Bajon w rozmowie z Izabelą Tomczyk-Jarzyną (część II), „Załącznik Kulturoznawczy” 2021, nr 8, s. 555–556.

ANDRZEJ KIJOWSKI O JAROSŁAWIE IWASZKIEWICZU

WIESŁAWA MARIA TOMASZEWSKA

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
w.tomaszewska@uksw.edu.pl
ORCID 0000-0002-2766-7943

„[...] dialektyka powtórzenia jest łatwa, bo to, co powtarza się, już było (w przeciwnym razie powtórzenie jest niemożliwe) i właśnie dlatego, że było – powtórzenie staje się nowością”.
Søren Kierkegaard¹

Wprowadzenie

Obydwaj pisarze, Jarosław Iwaszkiewicz (1894–1980) i Andrzej Kijowski (1928–1985), osobowości o wysokiej kulturze estetycznej, mają zapewnione miejsce w historii literatury polskiej. Przynależąc do różnych pokoleń, działali w tych samych instytucjach kulturalnych, byli świadkami tych samych politycznych wydarzeń. Poszukując adekwatnego określenia ich wzajemnych relacji, sięgam po słowo *perspektywa*, uznając, że znaczeniowo najlepiej przylega ono do dominujących w tekstach Kijowskiego dwóch ujęć Iwaszkiewicza, mających swe zakorzenienie po pierwsze – w autorskiej „postawie świadectwa”, a po wtóre – w „postawie wyznania”². Nawiązując do tytułu książki Piotra Mitznera *Mój Iwaszkiewicz* (Warszawa 2023), chcę podkreślić, że przedmiotem artykułu jest Iwaszkiewicz Kijowskiego, „jego” Iwaszkiewicz, ktoś, kto był bez wątpienia jedną z najbardziej wyrazistych postaci w powojennym polskim życiu

¹ S. Kierkegaard, *Powtórzenie. Próba psychologii eksperymentalnej przez Constantina Constantinusa*, przeł. B. Świderski, Warszawa 1992, s. 49; cyt. za: M. Gołębiowska, *Powtórzenie w myśli Sorena Kierkegaarda – opowieść a przypowieść*, w: „Przestrzenie Teorii”, red. A. Krajewska, Poznań 2007, nr 8, s. 138–139.

² M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, Kraków 2000, s. 15. D. Heck twierdziła, że autobiografizm Kijowskiego ma charakter „wyznania”, nie „wyzwania” czy „świadectwa” (eadem, *Personalista w czasach kolektywizmu. O twórczości Andrzeja Kijowskiego*, Wrocław 2002, s. 124).

literackim, był kimś „o niesłychanej pojemności jego biografii [...] i złożoności jego ludzkiego i artystycznego oblicza”³.

W pisarstwie Kijowskiego osoba Iwaszkiewicza stanowi wątek sukcesywnie utrwalany i różnorako modyfikowany przez niemal trzydzieści lat. Dotyczy on zarówno twórczości artystycznej autora *Sławy i chwały*, jak i jego życia prywatnego. Mówiąc o tekstowej perspektywie, z zasady dopełniającej się, a przecież jakoś polaryzującej przestrzeń wypowiedzi Kijowskiego o Iwaszkiewiczu, wydzielam w nich teksty **oficjalne**, które w intencji autora były przeznaczone do publikacji w ówczesnych periodykach społeczno-literackich, oraz teksty **nieoficjalne**, pisane przez autora – przynajmniej pierwotnie – wyłącznie „dla siebie”. Do grupy pierwszej zaliczam debiutancki utwór prozatorski oraz teksty krytycznoliterackie, w których najwyraźniej wyraża się stanowisko Kijowskiego względem Iwaszkiewicza prozaika. Grupę drugą stanowią zapisy diarystyczne, tomy „pism osobistych”⁴, które powstały jako ściśle prywatne i nie były przewidziane do druku. *Dziennik* Kijowskiego został upubliczniony w wersji książkowej dopiero po śmierci pisarza⁵. W obiegu literackim pozostaje również poszerzona w stosunku do edycji trzytomowej wersja internetowa dziennika pt. *Notes z lat 1956–1985*⁶, jej mankamentem jest brak aparatu krytycznego⁷. W dzienniku tym Iwaszkiewicz jest bohaterem fragmentów narracji diarystycznej, odzwierciedlających żywego człowieka w pełnym znaczeniu tego słowa, o którym diarysta daje świadectwo.

Wypowiadając się o Iwaszkiewiczu na dwa sposoby, oficjalnie i nieoficjalnie, Kijowski stworzył dwa dopełniające się portrety pisarza, a w miarę wyczerpujące ich zaprezentowanie jest przedmiotem niniejszego artykułu.

³ T. Burek, *Dzieło niczyje*, Kraków 2001, s. 101.

⁴ M. Czermińska, *Autobiograficzny...*, op. cit., s. 14.

⁵ A. Kijowski, *Dziennik 1955–1969*, oprac. K. Kijowska, J. Błoński, Kraków 1998; *Dziennik 1970–1977*, oprac. K. Kijowska, J. Błoński, Kraków 1998; *Dziennik 1978–1985*, oprac. K. Kijowska, J. Błoński, Kraków 1999. Fragmenty *Dziennika* były publikowane w prasie (W. Tomaszewska, *Andrzej Kijowski. Biografia – bibliografia – recepcja. Studium dokumentacyjne*, Warszawa 2005, passim).

⁶ A. Kijowski, *Notes z lat 1956–1985*, spis. A.T. Kijowski, <http://biblioteka.kijowski.pl/kijowski%20andrzej/notes.pdf> (dostęp 10.10.2023).

⁷ Publikacje dzienników są niekompletne. Według mojej wiedzy najpełniejszy zbiór zapisków diarystycznych Kijowskiego posiada Ossolineum (H. Kulesza, E. Ostromęcka (oprac.), *Inwentarz rękopisów Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu*, t. XVIII, red. W. Sonnak, Wrocław 2003, poz. 17954/II-17959/II).

Portret pierwszy

1. W stronę prozy

Trop iwaskiewiczowski w spuściźnie Kijowskiego – pośrednio, ale symptomatycznie – zapoczątkowuje współautorski (z Andrzejem Wróblewskim) fabularyzowany dokument w odcinkach, opatrzony tytułem *Historia Towarzystwa Akcyjnego Budowy Maszyn „Lilpop, Rau & Loewenstein”*⁸, odnoszącym się do znaczącego dla gospodarki polskiej Akcyjnego Towarzystwa Przemysłowego Zakładów Mechanicznych, działającego w Warszawie w latach 1866–1944. Założycielem firmy był Stanisław Lilpop, ojciec Stanisława Wilhelma Lilpopa, ojca Anny z Lilpopów Iwaszkiewiczowej, żony Jarosława. Utwór ten powstał pod dyktando konwencji socrealizmu, stąd negatywny, „wymowny obraz z historii polskiego kapitalizmu”. Ale inżynier Stanisław Lilpop na tym tle jest postacią pozytywną. Autorzy opowieści przedstawili go jako „jednego z niewielu fachowców, nadających się do spełnienia odpowiedzialnych zadań, które stawia przed przemysłem to wielkie przedsięwzięcie budowy kolei Warszawa – Wiedeń”. Prawem kontrastu obcy kapitał reprezentują „leniwi Anglicy”, „smętne kreatury”, którzy młodemu Lilpopowi „ulegali [...] we wszystkim”. On zaś jest wzorem pracowitości i kompetencji technicznych, będąc faktycznym twórcą wielkości firmy. Po jego odejściu fabryka zmierza do upadku: „Po Stanisławie Lilpopie zostało tylko nazwisko w brzmieniu firmy...”. I do tej opowieści, będącej jego debiutem prozatorskim, Kijowski nigdy nie wracał.

W 1955 roku, jako młody krytyk z Krakowa, rozpoczął współpracę z „Twórczością”, by od roku 1958 na zaproszenie Iwaszkiewicza wejść w skład kolegium redakcyjnego, a następnie pełnić funkcję zastępcy redaktora naczelnego miesięcznika, które to stanowisko obejmował Iwaszkiewicz. Decyzje te dały Kijowskiemu możliwość rozwinięcia pracy twórczej, która zaowocowała blisko dwustoma tekstami, systematycznie ogłaszanymi na łamach pisma. Wśród nich była proza artystyczna, recenzje i felietony, noty redakcyjne i polemiki, z czego na wyróżnienie zasługuje pamiętna publikacja powieści

⁸ A. Kijowski, A. Wróblewski, *Historia Towarzystwa Akcyjnego Budowy Maszyn „Lilpop, Rau & Loewenstein*, „Przekrój” 1952, nr 352–360.

Kijowskiego *Oskarżony*⁹. Wówczas bowiem na łamach poczytnego dziennika „Życie Warszawy” Iwaszkiewicz donosił o „znakomitej książce – małej powieści”, stwierdzając: „przyjaciel mój i kolega”, czyli młody pisarz, „posiada w sobie takie zasoby odwagi, zaciekłości, przenikliwości i znajomości życia, o jakie nigdy bym go nie podejrzewał”. Zauważył osobliwość koncepcji narracyjnej, absolutne milczenie głównego bohatera, czyli bezimiennego Oskarżonego, co nazwał „uderzającą powściągliwością formy”, stanowczo zapewniając, że oto „mamy książkę przykrą, bolesną – wspaniałą i tak »wytrzymałą« w swej formie, jak to się rzadko nam, Słowianom, zdarza”. Konkluzja była jednoznacznie pozytywna: autor powieści – „to na pewno pisarz!”¹⁰.

Życzliwa i autorytatywna opinia mistrza literatury była dla młodego prozaika aktem nobilitacji, a nadto Iwaszkiewicz wydał trafny sąd: *Oskarżony* jest najlepszym utworem prozatorskim Kijowskiego i do dziś zasługuje na uznanie, podczas gdy jego kolejna powieść, *Dziecko przez ptaka przyniesione*¹¹, nie zyskała upragnionej przez pisarza, wówczas uznanego krytyka, rangi „wielkiej powieści”¹².

2. „Pisanina codzienna” – o „świetnym pisarzu”

Spuścizna krytycznoliteracka Kijowskiego zawiera różne gatunkowo wypowiedzi o pisarstwie Iwaszkiewicza, wśród nich poczesne miejsce zajmuje krytyka informacyjno-użytkowa¹³, recenzyjna „pisanina codzienna”¹⁴. Jej przykładem jest zwięzłe omówienie Iwaszkiewiczowskiej „powieści dla

⁹ A. Kijowski, *Oskarżony*, „Twórczość” 1958, nr 9, s. 7–61 (wersja książkowa: Warszawa 1959).

¹⁰ J. Iwaszkiewicz, *Książki przyjaciół*. „Oskarżony”, „Życie Warszawy” 1960, nr 74, s. 4.

¹¹ A. Kijowski, *Dziecko przez ptaka przyniesione*, „Twórczość” 1966, nr 12, s. 8–82.

¹² W liście do J.J. Szczepańskiego wyznawał: „Napisałem m.in. powieść, która miała być wyznaniem, wprowadzeniem mnie jako mnie – a stała się b. literackim, b. wymyślnym, »moralistycznym« wypracowaniem – (»Oskarżony«). Wyczerpawszy zupełnie ten ton w dwóch jeszcze innych powieściach przez 5 czy 6 lat nie napisałem nic, wiedząc, że albo się teraz określe, albo już nigdy. Targałem, wyrzucałem wszystko – w końcu zacząłem, już dla zabawy, na próbę, parodiować sam siebie (chciałem napisać »wielką powieść«) i tak z rozmaitych strzępów złożyłem »Dziecko przez ptaka przyniesione«” (A. Kijowski. *Notes z lat 1956–1985*, op. cit., s. 1527; zapis z 15.08.1970).

¹³ W. Bolecki, *Co to jest krytyka? Wypowiedzi metakrytyczne 1918–1939*, w: *Badania nad krytyką literacką. Seria druga*, red. M. Głowiński, K. Dybciak, Wrocław 1984, s. 104.

¹⁴ A. Kijowski, *Do czytelników Jarosława Iwaszkiewicza*, „Życie Literackie” 1954, nr 9, s. 4.

młodzieży” *Wycieczka do Sandomierza* (Warszawa 1953). Zdaniem recenzenta jest to rzecz o „prościutkim życiu”. Artykuł Kijowskiego zawierał następujące streszczenie fabuły utworu:

Trzech chłopców idzie na wycieczkę. Po drodze poznają różnych miłych starszych panów, którzy się nimi serdecznie opiekują, uczą ich historii ziemi kieleckiej i sandomierskiej, opowiadają o Tatarach i o Sycylii, obficie cytując Stefana Żeromskiego i Jarosława Iwaszkiewicza. Wreszcie nasi bohaterowie wplątują się w awanturę, której treścią jest oczywiście sabotaż¹⁵.

Przytoczony cytat nasuwa dwie uwagi. Po pierwsze, zestawienie Żeromski – Iwaszkiewicz jest nieoczywiste co do intencji krytyka, być może jest to dyskretna ironia, skierowana na hiperbolizowaną w utworze poczytność dzieł Iwaszkiewicza; natomiast nazwisko Stefana Żeromskiego odnosi do kanonu literatury polskiej i Kijowski nie mógł tego momentu nie wyeksponować, niezmiennie wysoko oceniając pisarza we własnych tekstach krytycznych¹⁶. Po drugie: słowo *sabotaż* krytyk uznał za obce w powieści przeznaczonej dla młodzieży, bo wzięte ze słownika politycznego, wskazując zarazem na inne artystyczne *novum*: zastąpienie bohatera negatywnego powieści przygodowej – „niezbędnego rekwizytu dawnej powieści” – złowieszczym „członkiem faszystowskiej bandy”. Warto wszakże podkreślić, że uszczegóławiając Iwaszkiewiczowskie przesłanie, krytyk akcentował znaczenia donioślejsze niż doraźne socrealistyczne szablony. Otóż dostrzegł troskę pisarza o uwrażliwienie młodzieży na piękno i dobro, na postawę „przywiązywania się do wszystkiego, co wzrusza ludzkie serca”, na patriotyczne treści tej prozy, co przekazał w formie dobitnie wyrażonego imperatywu: „[Niech – przyp. W.M.T.] nauczą się [młodzi – przyp. W.M.T.] kochać ludzi, wśród których żyją, kraj, który ich zrodził, miejsca, w których wzrastają, dzieła sztuki, których jeszcze nie

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ciekawa sugestia została mi podsunęta w jednej z recenzji niniejszego artykułu, za co jestem wdzięczna, a mianowicie, że powodem zestawienia Żeromskiego z Iwaszkiewiczem w powieści mógł być związek ich obu ze Świętokrzyskiem. Związek pierwszego jest powszechnie znany. Drugi, choć niezwiązany z Sandomierszczyzną korzeniami rodzinnymi, bardzo ją kochał. Jak zwrócono mi uwagę, fascynował się jej historią i doszukiwał analogii pomiędzy architekturą Sandomierza a znanych mu miast włoskich.

znają. No, i [niech – przyp. W.M.T.] stanie się dla nich bliski świetny pisarz, po którego książki będą dopiero w przyszłości sięgać¹⁷.

Kijowski chciał, aby literatura, także ta o „prościutkim życiu”, jak Iwaszkiewiczowska proza „dla młodzieży”, nie rezygnowała z przedstawiania spraw egzystencjalnie istotnych, związanych z pięknem, dobrem i prawdą. Dlatego od początku swej działalności krytycznoliterackiej poszukiwał arcydzieł niewątpliwych, a w konkretnych utworach, takich jak *Wycieczka do Sandomierza*, odnajdował zaledwie arcydzielne fragmenty. Do tego problemu jeszcze powrócę.

Effektem „pisaniny codziennej” był również tekst zredagowany na zamówienie „Tygodnika Kulturalnego”; mowa o artykule *Jarosław Iwaszkiewicz z Tygodnikowego cyklu Słownik polskich pisarzy współczesnych*¹⁸. Ma on formę pochwalnie uformowanego biogramu, niewielkiego objętościowo quasi-encyklopedycznego hasła, dającego informację o życiorysie i twórczości pisarza. Kijowski skupił się na Iwaszkiewiczowskiej poezji i prozie.

Przekraczając schemat biogramu, poprzez nawiązania do koncepcji Johanna Joachima Winckelmanna i Anny de Staël przedstawił Iwaszkiewicza poetę jako oryginalnie sytuującego się pomiędzy tradycjami kultury Południa, „piękna ziemi francuskiej, włoskiej, hiszpańskiej”, a równie mu bliskimi tradycjami kultury Północy, którą krytyk określał jako „piękno szare i biedne [...] kraju ojczystego”, piękno „smutnej północnej ojczyzny, skrytej w chmurach”. W szkicu pojawiają się metafory symbolicznie określające podmiot tej liryki: „zabłąkany »na północy« przybysz »z południa«, „samotny, niezrozumiany czciciel radosnego bożka Dionizosa, bożka radości, grzechu i życia”. Eksponowana samotność poety i jego „zagubienie w obecnym świecie”, jego obsesja upływu czasu i śmierci splatają się ze sztuką, rozumianą na sposób Sorena Kierkegaarda, jako „rekompensaty za nieustanny strach przed śmiercią”, ze sztuką – jedyną „ucieczką i pociechą”. Krytyk stwierdzał, że integralność dzieła Iwaszkiewiczowskiego wynika z ideowej symbiozy poezji i prozy pisarza, a także z postawy estetyzmu o szczególnej treści, takiej, w której „dionizyjskość [...] walczy [...] z elementem chrześcijańskim”, a zarazem zwraca się w stronę „dnia powszedniego, spokoju polskiej wsi, ciszy, która tu

¹⁷ A. Kijowski, *Do czytelników...*, op. cit.

¹⁸ A. Kijowski, *Jarosław Iwaszkiewicz*, „Tygodnik Kulturalny” 1963, nr 29, s. 5 (wszystkie podane niżej cytaty mają tę samą lokalizację).

zalega między jedną a drugą burzą”, co najpełniej wybrzmiewa – jak utrzymywał – w powieści *Sława i chwala*.

Kijowskiego lektury dzieł Iwaszkiewicza jak w soczewce skupiają dwa style krytyki autora *Miniatur krytycznych*, z których styl pierwszy, „pisarzyni codziennej”, służył popularyzacji nowych książek, a styl drugi ujawniał się w „krytyce uroczystej”¹⁹, był aktem wyboru wybitnych współczesnych utworów powieściowych, po których krytyk spodziewał się możliwie najpełniejszego urzeczywistnienia idei literatury arcydzielnej. Najwięcej uwagi poświęcał tym drugim, takim jak *Sława i chwala*. Esej krytyczny o tej powieści uznają za kluczowy w pisarstwie młodego krytyka. Cel informacyjny (zgodnie z nazewnictwem Janusza Sławińskiego: cel operacyjny²⁰) jest w nim bodaj ostatni, a znaczną część tekstu zajmuje medytacyjna zaduma nad fragmentami powieści, w której krytycznoliterackie podejście „poznawczo-postulatywne” krzyżuje się z „programująco-operacyjnym”²¹.

3. W kręgu *Sławy i chwaty*

Dla Kijowskiego powieść była najwrażliwszym sprawdzianem artystycznej i intelektualnej kondycji literatury. „Wielka powieść”, postulowany gatunkowy wzorzec dla współczesności, w jego krytyce wyznaczała literacki ideał, faktycznie nieosiągalny, ale taki, ku któremu należało usilnie zmierzać – takie naczelne zadanie stawiał przed pisarzami. Literatura była zatem miejscem zmagania się ideału z (zawsze) niedoskonałą jego realizacją. Gdy krytyk poszukiwał „ośrodków” krystalizacji intelektualnej i artystycznej postaw twórczych, odwoływał się do ukonkretnianego w powieściowej fabule, „kluczowego, wielkiego doświadczenia”, wynikającego – jak mniemał – z obserwowanych przez pisarza dziejów, przełomowych wydarzeń historycznych na tyle współczesnych, by podstawowe wątki fabuły korespondowały z pamięcią polskiej zbiorowości. Historia miała stanowić niezbywalną materię „wielkiej powieści”. Te dwie kategorie – „wielka powieść” i „kluczowe doświadczenie” – leżą u podstaw krytycznoliterackiego światopoglądu Kijowskiego i mają szczególny charakter, stanowią arbitralnie wyznaczone przez krytyka

¹⁹ Por. A. Kijowski, *Miniatury krytyczne*, Warszawa 1961, s. 91–94.

²⁰ J. Sławiński, *Funkcje krytyki literackiej*, w: idem, *Dzieło – język – tradycja*, Kraków 1998, s. 162.

²¹ Por. W. Bolecki, *Co to jest...*, op. cit., s. 104.

dwa czynniki stabilizujące rozwój powieści współczesnej. Z licznych wzmianek w tomie *Różowe i czarne* wynika, że najbliższe postulowanej „wielkiej powieści” było *Przedwiośnie* Żeromskiego. Jak była już o tym mowa, jego powieści są w tej krytyce pozytywnym układem odniesienia dla współczesnej prozy artystycznej – a z literatury obcej funkcję taką pełni *Czarodziejska góra* Tomasza Manna²². A zatem gdy w 1956 roku ukazał się I tom *Sławy i chwały* Iwaszkiewicza, Kijowski, skupiony na prozie „najbardziej współczesnej”, natchniony zajął się tą powieścią. Esej o niej traktujący, *Powieść Jarosława Iwaszkiewicza*, jest czymś na kształt manifestu krytycznoliterackiego, gdyż krytyk nie miał wątpliwości, że jest to powieść wybitna. I właśnie w tym esej, w formie tekstowej enklawy, wyłożył własną ideę „wielkiej powieści”²³, stosując „chwyt hipotezy eseistycznej, projektując jakby inny kształt polskiej literatury”, odsłaniając przy tym własną postawę „wizjonerstwa programotwórczego”²⁴.

Jak zatem odczytywał *Sławę i chwałę*? Pierwsze zdanie, niejako projektujące styl czytelniczego odbioru powieści, akcentuje niedostatki realizacji, krytyk stwierdził bowiem, że „[w]stępna lektura pierwszego tomu nowej powieści Jarosława Iwaszkiewicza budzi liczne sprzeciwy”²⁵. Powstaje pytanie, co Kijowski zakwestionował, a co akceptował, gdyż lektura eseju przekonuje, że zgłoszone wątpliwości nie są liczne, podawane jakby nieśmiało, choć w świetle wypowiedzi programowych krytyka mają znaczenie zasadnicze.

Kijowski zarzucił Iwaszkiewiczowi balansowanie pomiędzy skrajnościami, to znaczy między dziejącą się w tle historią z burzliwych lat 1914–1920 („piekła współczesnego świata”²⁶) a przesłanianiem tejże historii przez dominujący w powieści „kameralny urok” prywatności, wsparty filozofią prostego, normalnego życia. Taka koncepcja narracji powoduje, że „nastawia się uszy na dźwięk surm, a słyszy się fortepian”²⁷, ponieważ pisarz *de facto* pomija

²² Por. W. Tomaszewska, *Między ideą a rzeczywistością. Andrzeja Kijowskiego wizja literatury*, Warszawa 2002, *passim*.

²³ A. Kijowski, *Powieść Jarosława Iwaszkiewicza*, w: idem, *Różowe i czarne*, Kraków 1957, s. 299–302 (pierwotny druk: „*Twórczość*” 1956, nr 9, s. 170–178). W tekście odwołuję się do wersji książkowej.

²⁴ A. Sulikowski, *Tradycja personalistyczna we współczesnej eseistyce polskiej*, w: *Polski esej*, red. M. Wyka, Kraków 1991, s. 32–33.

²⁵ A. Kijowski, *Powieść...*, *op. cit.*, s. 288.

²⁶ *Ibidem*, s. 292.

²⁷ *Ibidem*, s. 288.

„szaleństwa” z lat 1914, 1917, 1920, a to one, zgodnie z oczekiwaniami krytyka, winny być w centrum powieściowych wydarzeń. Słabość historycznego wątku, prezentację „całego dwudziestego wieku, lecz widzianego jak przez mgłę z oddalenia”²⁸, krytyk kwituje stwierdzeniem, że wątek ten przebiega niczym „ślalom narciarski [...] wydarzenia historyczne wymija raz z prawej, raz z lewej strony”²⁹. Jest to zarzut podstawowy, niemniej Kijowski wskazuje również na inną możliwość lektury tej powieści, aczkolwiek wstępne określenie postawy bohaterów mianem „konformizmu metafizycznego”³⁰ nie zapowiada akceptacji. Tymczasem w dalszych partiach szkicu autor nieoczekiwanie dowodzi, że wstępnie zakwestionowany przezeń „kameralny urok” rozgrywa się w wymiarze głębszym, niejako *in articulo mortis*, bo w horyzoncie spraw ostatecznych.

Młody krytyk odsłania to, co w materii fabularnej jest osnute półcieniem, odkrywa jej metafizyczną głębię, niewidoczne dla oczu fundamentalne „podłoże *Sławy i chwały*”. „Konformizm metafizyczny” to przejaw mocnej „siły pozytywnej”, jeśli przez to wyrażenie rozumieć uległość względem chwili bieżącej przy stałym konfrontowaniu się człowieka z tajemnicą bytu, co dzieje się w środku codzienności i wydarzeń historycznych wielkiej wagi. Podczas nich najdobitniej daje o sobie znać prawda o nieusuwalnej kruchości ludzkiej egzystencji, o jej małości i słabości, i fakt jej dostrzeżenia jest źródłem – jak to krytyk nazwał – „negatywnej siły życia”. W powieści Iwaszkiewicza jest ona antytetycznie powiązana z doświadczaniem nieskończoności i poszukiwaniem przez człowieka tego, co najtrwalsze, nieprzemijające: nade wszystko jest to piękno i powiązane z nim dobro, jest to zachwyty nad sztuką i zdolność do intensywnego jej przeżywania. Odwołując się do terminologii Romana Ingardena, można by rzec, że Kijowski odkrywa w narracji Iwaszkiewicza uobecnione jakości metafizyczne³¹. One to – związane z „jedną taką chwilą” – składają się na oryginalność kreacji postaci literackich w *Sławie i chwale*.

„Ujrzeć siebie naprzeciw nieskończoności, oto wszystko, co da się osiągnąć” – tak pisał z przekonaniem i zdanie to brzmi pryncypialnie, niemal jak postulat

²⁸ Ibidem, s. 297.

²⁹ Ibidem, s. 289.

³⁰ Ibidem, s. 292.

³¹ R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1988, s. 368n (zob. W. Tomaszewska, *Jakości metafizyczne w dziele literackim*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2008, nr 2, s. 123–131).

krytycznoliteracki, który można odnieść do „wielkiej powieści”, zresztą w opinii krytyka akcent transcendencji pozwala rozpoznać w *Sławie i chwale* pogłos epizodów z innej „wielkiej powieści”, *Czarodziejskiej góry*. Odczucia nieskończoności obrazuje powieściowy drobiazg, egzemplifikacja metafizycznego *punctum*. Jest to moment, w którym słuchacz „zamiera w ekstatycznym poczuciu nieskończoności”³². Kijowski cytuje fragment o urzekającej urodzie, odnoszący się do momentu wykonywania pieśni. W Iwaszkiewiczowskiej narracji jest to punkt wyraziście waloryzowany, z podkreśleniem, że instrument brzmi podniośle, „tak pięknie, pełnymi piersiami i wiolonczelowym brzmieniem”. „Elżunia, siedząc przy fortepianie, czuła, jak za jej plecami dzieje się coś i wzrasta, dreszczem ją przenika – ze zdziwieniem obejrzała się i zobaczyła za sobą Olę spokojną, choć bladawą, z twarzą podniesioną do góry i z oczami pełnymi przezroczystych łez”³³.

Cytat uwypukla jednostkowe doświadczenie metafizyczne, którego sens Kijowski oddał następującymi słowami: „chwila, która wraca potem w życiu jak temat muzyczny, wywołując wciąż ten sam lęk, ten sam smutek czy zachwyty”³⁴. Ta ulotna chwila osobistego przeżycia stanowi, jak tłumaczył, przełom w osobowej biografii powieściowej bohaterki, gruntuje w niej „piękno wewnętrzne – ludzkie piękno” – i czyni to na tyle skutecznie, że pozwala jej ono przetrwać „wszystkie [życiowe – przyp. W.M.T.] upokorzenia i małości”, zgodnie, jak to oryginalnie określił, z „prawem muzycznego tematu”³⁵, powtarzanego w rozlicznych przekształceniach. Życie człowieka rozgrywa się zatem nie tylko w wirach historii, ale nade wszystko w wymiarze ponadhistorycznym, egzystencjalnie istotniejszym. To pierwszy i koronny walor *Sławy i chwały* i nim Kijowski był do tego stopnia urzeczony, że przekroczył własny program krytyczny: „kluczowym doświadczeniem” może być ulotne odczucie nieskończoności, nie zaś wyłącznie krwawe czyny wojenne. Dlatego spojrzął na powieść Iwaszkiewicza również przez pryzmat niezależności artystycznej pisarza, uznając *Sławę i chwałę* za „powieść o współczesnych czasach, ale nie

³² A. Kijowski, *Powieść...*, op. cit., s. 293.

³³ J. Iwaszkiewicz, *Sława i chwała*, Warszawa 1956, s. 52; cyt za: A. Kijowski, ..., op. cit., s. 293.

³⁴ A. Kijowski, *Powieść...*, op. cit., s. 294.

³⁵ Ibidem, s. 295.

o współczesnym człowieku³⁶. Jest to bowiem powieść o człowieku wiecznym, określona mianem „dzieła ogromnej pamięci i wspaniałej kultury, [...] wolna od wszelkiej »awangardowości«³⁷. Jest to „wielka powieść” dzięki mistrzowsko analizowanej „melancholijnej filozofii”, dzięki opisom subtelnych, metafizycznych i estetycznych doświadczeń i w tym krytyk upatrywał jej bezsporną wartość i artystyczną, i ideową.

W następujących latach do *Sławy i chwały* Kijowski wracał kilkakrotnie, ale – co może zaskakiwać – za każdym razem krytycznie, zapewne mając na uwadze jej trzytomową całość. Dowodem jest wypowiedź w *Ankiecie o powieści*, w której na pytanie, „[c]zy istnieje kryzys powieści?”, Kijowski odpowiedział twierdząco, w przekonaniu, że wśród powieści wydanych po 1945 roku nie ma „dzieł wybitnych”³⁸. Przewidywał, że żadna z nich nie pozostanie w „rejestrze arcydzieł polskiej prozy powieściowej” i że nie wytrzyma próby czasu. Zaliczył do nich *Sławę i chwałę* Iwaszkiewicza – obok *Popiołu i diamentu* Jerzego Andrzejewskiego, *Między wojnami* Kazimierza Brandysa, *Pamiętki z celulozy* Igora Newerlego, *Głosew w ciemności* Juliana Strykowskiego, *Czarnego potoku* Leopolda Buczkowskiego i *Trenu* Bohdana Czeszki – dodając nadto, że z wymienionych „każda z innego powodu woła o skreślenie”. Czym Kijowski uzasadniał własne przewartościowanie, „skreślenie” również *Sławy i chwały*? Warto zacytować passus dotyczący powieści Iwaszkiewicza:

z trzech tomów tej powieści wyjąłbym kilka rozdziałów i dołączyłbym je do zbiorów opowiadań tego pisarza, który jest znakomitym nowelistą, lecz gubi się w powieściowych, wielowątkowych konstrukcjach. Są w *Sławie i chwale* opowiadania, które obok *Brzeziny*, *Panien z Wilka* i *Róży* stanowić by mogły „złotą serię” niewątpliwych arcydzieł Iwaszkiewicza. *Sława i chwala* nie jest zatem [...] „ukoronowaniem” twórczości Iwaszkiewicza, lecz przeciwnie, jest w stosunku do niej wtórna i tak bym ją traktował w mojej historii literatury³⁹.

Wypowiedź tę uznaję za dopisek do eseju *Powieść Jarosława Iwaszkiewicza*, gdy w szeroko zakrojonym szkicu Kijowski wyekspozował fragment, jego

³⁶ Ibidem, s. 298.

³⁷ Ibidem, s. 299.

³⁸ A. Kijowski, *Jest kryzys powieści...*, „Życie Warszawy” 1963, nr 88/89, s. 5.

³⁹ Ibidem.

zdaniem arcydzielny, adekwatny do mistrzowskich opowiadań Iwaszkiewicza. W tym też duchu dał odpowiedź na ankietę.

Wraz z upływem czasu, najwyraźniej od połowy lat 70., obecność Iwaszkiewicza w pisarstwie Kijowskiego staje się coraz rzadsza, co można wiązać z faktem odejścia krytyka od współcześnie produkowanej „literatury dla literatów”⁴⁰, w której „spór o literaturę został przeniesiony z płaszczyzny politycznej na estetyczną, z istotnej na nieistotną”⁴¹ – jak pisał w artykule *Ethos społeczny literatury polskiej*. Podział na „istotne” i „nieistotne” sam wyjaśnił, nawiązując do literatury przełomu z Października 1956. Podkreślał nieprzydatność celowo wówczas lansowanych „nowych powieści”, będących przejawem „odwilży estetycznej”⁴². Ostro krytykując zjawisko owej „odwilży”, twierdził, że nowe władze polityczne zadekretowały wówczas „koniec literatury »obrachunkowej«”, a on sam w artykule postulował odnowę tego właśnie, istotnego dla publiczności czytającej, modelu literatury krytycznej wobec rzeczywistości, „świadczącej, [...] wspomagającej społeczeństwo polskie w jego cichej, upartej walce o zachowanie tożsamości”⁴³. W III tomie *Dziennika* autor *Ethosu...*, wówczas związany z opozycją antykomunistyczną, kategorycznie dopominał się o odnowę literatury realistycznej, która zerwie z „klimatem groteski i czarnej literatury lat sześćdziesiątych”⁴⁴, o literaturę obrazującą problemy społeczne, zachodzące „tu i teraz”. Tę jego myśl najdobitniej oddaje fragment brzmiący jak nowy program krytycznoliteracki – dla literatury tworzącej znaki dla wartości. Kijowski pisał:

Trzeba odbudować w sobie poczucie pisarskiego obowiązku wobec czytelników i spełniać tę rolę, do której pisarz jest powołany: ma bawić, ma kierować sumieniami, ma uczyć. Trzeba skończyć ze złym naciskiem estetyzmu, jaki rzucił na nas modernizm i jego bękarty, i awangardowe szkoły. Żyjemy wciąż pod tym urokiem – Jarosław, Jerzy, Gombrowicz – nasi święci, nasze mimowolne wzory pisarskie – są jego nosicielami. Trzeba powrócić do dawnej prostoty pisarskiej,

⁴⁰ A. Kijowski, *Ethos społeczny literatury polskiej* [1978/1979], w: idem, *Rachunek naszych słabości*, Warszawa 1994, s. 89.

⁴¹ Ibidem, s. 92.

⁴² Wyznacznikami „odwilży estetycznej” były „nowe utwory poetyckiej awangardy, nowe powieści psychologiczne i egzystencjalistyczne, [...] nowa groteska”, a także odkrycie Gombrowicza, który „wtedy święcił triumfy”, i Witkacego (ibidem, s. 93).

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem, s. 103.

do dawnej rzetelności w wypełnianiu tych prostych pisarskich, ludzkich obowiązków – zabawy, kształcenia i ulepszania ludzi. *Zurück zu Prus*, Orzeszkowa i Żeromski. *Zurück zu Conrad*, Dostojewski i Flaubert⁴⁵.

Marginalizował więc (jeśli nie odrzucał) twórczość i Jarosława Iwaszkiewicza, i Jerzego Andrzejewskiego, i Witolda Gombrowicza, a zatem pisarzy przezeń omawianych (autorowi *Kosmosu* poświęcił głośny szkic *Strategia Gombrowicza*⁴⁶). Kijowski przedstawiał odnowione spojrzenie na wartość literatury, zmieniając „czynniki stabilizacji”, to znaczy powracając do dawnych mistrzów prozy realistycznej w jej „klasycznej postaci wielkiego gatunku literackiego”⁴⁷. A zatem „Prus, Orzeszkowa i Żeromski”, nie zaś „Jarosław, Jerzy, Gombrowicz”, czyli nie hołdowanie „daleko posuniętej autoteliczności literatury”⁴⁸, lecz nadanie wysokiej rangi rodzimej prozie realistycznej, o problematyce odpowiadającej społecznemu zapotrzebowaniu. Wzywał pisarzy do odwagi w podjęciu ryzyka twórczego.

Portret drugi

W *Dzienniku* o Iwaszkiewiczu Kijowski najczęściej wzmiankuje w tomie I (z lat 1955–1969), znacznie rzadziej w tomie II (1970–1977), a w tomie III (1978–1985) jest to już obecność śladowa. Nazywany *Jarosławem* lub *Iwaszkiewiczem*, niekiedy familiarnie *Starym* czy *Jarkiem*, Iwaszkiewicz jest bohaterem żartobliwych anegdot i złośliwością podszytych rozlicznych środowiskowych plotek, a także – niekiedy – niespokojnych snów samego diarysty. Z grubsza rzecz ujmując, relacje osobiste Iwaszkiewicz – Kijowski budowały problemy codzienne, powtarzalne, wybrane tu przykładowo.

1. Sprawy bytowe

Chodzi głównie o problemy z lat 50., co staje się szczególnie wymowne, jeśli zważyć na niepewną sytuację osobistą Kijowskiego, gdyż w PRL proste sprawy – jak na przykład znalezienie pracy na miarę aspiracji zawodowych czy otrzymanie mieszkania – stawały się karkołomne.

⁴⁵ A. Kijowski, *Dziennik 1978–1985*, op. cit., s. 40–41 (zapis z 14.08.1978).

⁴⁶ A. Kijowski, *Kategorie Gombrowicza*, „*Twórczość*” 1971, nr 11, s. 62–88.

⁴⁷ Por. A. Kijowski, *Po śmierci Marii Dąbrowskiej* [1965], w: idem, *Granice literatury. Wybór szkiców krytycznych i historycznych*, t. II, Warszawa 1991, s. 27.

⁴⁸ D. Heck, *Personalista...*, op. cit., s. 52.

W dzienniku czytamy: „Iwaszkiewicz zaproponował mi wejście do zespołu w zamian za 1000 zł miesięcznie, a [Leon – przyp. W.M.T.] Przemski spotkany po południu na Krakowskim Przedmieściu zaprosił na zebranie redakcyjne. Iwaszkiewicz twierdzi, że recenzja Ścibora była miła i serdeczna⁴⁹. Z pozyskaniem mieszkania w Warszawie także wiązały się uciążliwe kłopoty, Kijowski tak je przedstawiał: „Z hotelu [warszawski „Bristol” lub „MDM” – przyp. W.M.T.] mnie wylewają – przyjeżdża opera murzyńska. [Stefan – przyp. W.M.T.] Żółkiewski zatwierdził skład redakcji i mnie też. Iwaszkiewicz namawia mnie do pozostania w »Twórczości«. Ostatni przegląd podobno dobry⁵⁰. Dalej podobnie: „Dzisiaj mi się kazali znów wyprowadzić z hotelu do 24 godzin. Nic mnie to nie wzrusza”; i wreszcie entuzjastyczny okrzyk triumfu: „Dostałem mieszkanie!!!”⁵¹.

Kijowski zawdzięczał redaktorowi naczelnemu etatową pracę w „Twórczości”, a przypuszczalnie również możliwość zamieszkania na stałe w Warszawie. Nie można wykluczyć, że tego rodzaju gesty ze strony Iwaszkiewicza, jego pertraktacje z władzami wynikały z troski o los najbliższych współpracowników. A zatem dzięki pomocy Iwaszkiewicza Kijowski został „pisarzem i literatem warszawskim”, choć akcja wielu jego utworów rozgrywa się w Krakowie lub w jego okolicach, by wspomnieć *Grenadiera-Króla* czy *Dziecko przez ptaka przyniesione*. Pozostał więc „pisarzem i literatem krakowskim” mieszkającym w Warszawie.

2. Klimat niepokojów politycznych...

Uległości Iwaszkiewicza, pragmatycznego względem władz PRL, zaprzeczają manifestowana przez Kijowskiego opozycyjność w stosunku do nich i ten milczący konflikt, bo sporów politycznych dwaj pisarze nie toczyli, raz po

⁴⁹ A. Kijowski, *Dziennik 1955–1969*, op. cit., s. 68 (zapis z 12.09.1955). Słowa Iwaszkiewicza oddają jego poczucie humoru, gdyż krytyczna recenzja A. Ścibora-Rylskiego (idem, *O diable, aniele i etacie dla chłopca*, „Nowa Kultura” 1955, nr 37, s. 6) Kijowskiego mocno dotknęła. W dzienniku pisał o „infantylnych rozważaniach” recenzenta, o tym, że „wszystkie opowiadania źle odczytał”, choć on sam stwierdzał, że „książka jest bardzo niedobra” (s. 63; zapis z 8.09.1955; chodzi o tom *Diabeł, anioł i chłop*, Kraków 1955).

⁵⁰ A. Kijowski, *Dziennik 1955–1969*, op. cit., s. 90 (zapis z 12.01.1955). Z kontekstu wynika, że jest to ocena Iwaszkiewicza.

⁵¹ Ibidem, s. 91 (zapis z 14.01.1956); mieszkanie znajdowało się pod adresem: ul. Armii Ludowej 6 m. 93.

raz ujawnia się w *Dzienniku*. Kamieniem milowym rozpoczynającym opozycyjną biografię autora *Arcydziała nieznanego* był „manifest 34”⁵². „W roku 1964 nastąpiło szczególne wydarzenie: 34 pisarzy, krytyków i humanistów wystosowało list do premiera PRL [Józefa Cyrankiewicza – przyp. W.M.T.] sygnalizujący zagrożenie kultury narodowej”⁵³. Gdy Oddział Warszawski ZLP zorganizował *Kontrlist 600*, czyli protest 600 pisarzy przeciwko rzekomo dywersyjnemu *Listowi 34*, Kijowski odmówił jego podpisania⁵⁴, powiadamiając o tym redaktora naczelnego. Iwaszkiewicz „[w]ysłuchał z uwagą i powiedział z przekonaniem: dobrze zrobiłeś...”⁵⁵.

Gdy w środowisku literatów trwała polemika wokół kontrowersyjnego *Listu 34*, diarysta odnotował informację drobną, odnoszącą się do przeszłości, ale podważającą wiarygodność opinii Iwaszkiewicza: „[Julian – przyp. W.M.T.] Strykowski zdradził mi wczoraj, że Iwaszkiewicz chciał mnie usunąć z redakcji, gdym ogłosił w *Życiu Warszawy* artykuł o współczesnej powieści. Prosił mnie o dyskrecję. Dobrze, że mi to powiedział, będę bardziej zdecydowany, gdy mi przyjdzie ostatecznie »odciąć się« od kręctw Jarosława”⁵⁶. Informacja ta przekazana w roku 1964, choć niewątpliwie bulwersująca, odnosiła się do roku 1963, a zatem zapowiadanej groźby Iwaszkiewicza nie spełnił. Z drugiej wszakże strony Strykowski, jeden z sygnatariuszy *Listu 34*, był autorytetem w środowisku nie tylko pisarskim. Tak czy inaczej, negatywnie oceniając *Kontrlist...*, Kijowski doszedł do wniosku, że „[t]rzydziestu czterech uznało siebie za obywateli, Putrament i Iwaszkiewicz uważają się za poddanych”⁵⁷. Iwaszkiewicz bowiem podpisał *Kontrlist...*, w opinii diarysty pozostając kimś o „mentalności petenta”⁵⁸.

⁵² Ibidem, s. 195 (zapis z 4.04.1964).

⁵³ A. Kijowski, *Ethos...*, op. cit., s. 93.

⁵⁴ Uzasadnienie odmowy: „W związku z pismem..., komunikuję, że odmawiam podpisu pod oświadczeniem, które wprowadza w błąd niepoinformowaną opinię publiczną, odwracając jej uwagę od istotnych problemów życia kulturalnego w Polsce” (A. Kijowski, *Dziennik 1955–1969*, op. cit., s. 196 (zapis z 11.05.1964)).

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem, s. 197 (zapis z 14.06.1964); mowa o artykule Kijowskiego *Jest kryzys...*, op. cit.

⁵⁷ Ibidem, s. 198 (zapis z 17.06.1964).

⁵⁸ Ibidem, s. 202 (zapis z 18.09.1964).

3. ...i kontaktów osobistych

Kijowski, czując się doceniany, starannie odnotowywał w dzienniku opinie Iwaszkiewicza jako redaktora naczelnego, odnoszące się do jego tekstów. Z satysfakcją zapisał: „W »Twórczości« mieli tylko drobne zastrzeżenia. Iwaszkiewicz napisał »b. dobre«⁵⁹. W innym miejscu wspomniał: „Jarosław dał mi egzemplarz swojego Kierkegaarda z dziwaczną i głupkowaną dedykacją E.R.⁶⁰”. I jeszcze: „Czyt.[am] Kierkegaarda, którego nie rozumiem. Jarosław twierdzi, że też nie rozumiał⁶¹. Niemniej w innych zapisach dziennika on sam wyrażał zainteresowanie filozofią Kierkegaarda, wspominając o niej w kontekście nieuleczalnej choroby matki, Wandy z Żeglikowskich Kijowskiej. Duński filozof jest postrzegany jako mistrz, jako ktoś, kto nadałby stosowny ton pisarstwu diarysty, nie tylko autobiograficznemu. „Pisanie jako autoterapia. Jako samoocalenie, samookreślenie. [...] Nie miałem na to ani wyobraźni, ani środków. Powinien był wtedy ze mnie wyrosnąć [...] Kafka albo Kierkegaard. [...] Jakim skarbem byłbym w sztabie Przybyszewskiego⁶². Kijowski wracał do lektur Kierkegaarda i najprawdopodobniej zainteresowanie filozofem zawdzięczał Iwaszkiewiczowi. Jest bowiem i tak, że czytanie Kijowskiego pozwala widzieć w autorze *Panien z Wilka* bohatera własnej twórczości⁶³, a jego prozę, zarówno artystyczną, jak i diarystyczną, określić mianem „literatury osobistej”⁶⁴, choć ton Kierkegaarda najwyraźniej pobrzmiewa we fragmentach dzienników.

I tu drobna dygresja: obydwaj pisarze pozostawili po sobie opasłe tomy dzienników. Choć niewątpliwie istniała między nimi nić porozumienia, *Dziennik* Kijowskiego upewnia, że ani zewnętrzna postawa respektu wobec Iwaszkiewicza, ani prowadzenie swobodnych, koleżeńskich rozmów nie wykluczały wzajemnego ferowania o sobie negatywnych ocen. Podobnie jest w *Dziennikach* Iwaszkiewicza, przesłedzenie zapisów przekonuje

⁵⁹ A. Kijowski, *Dziennik 1955–1969*, op. cit., s. 75 (zapis z 10.10.1955); dotyczy tekstu *Z prasy*, „Twórczość” 1955, nr 11, s. 228–230.

⁶⁰ S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1972; A. Kijowski, *Notes z lat 1955–1985*, op. cit., s. 934 (inicjały E.R. pozostają nierozszyfrowane).

⁶¹ A. Kijowski, ibidem, r. 1969, s. 1016–1017.

⁶² A. Kijowski, *Dziennik 1978–1985*, op. cit., s. 143 (zapis z 7.11.1980).

⁶³ J. Błoński, *Miłość i formy puste. O zapomnianych opowieściach Andrzeja Kijowskiego*, „Znak” 1994, nr 8, s. 108.

⁶⁴ A. Kijowski, *Powrót lub zdrada*, „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 9, s. 6.

o zdecydowanej dezaprobachie ich autora dla stylu uprawiania krytyki literackiej przez Kijowskiego.

Gdy po śmierci Marii Dąbrowskiej wśród wypowiedzi okolicznościowych znalazł się również głos Kijowskiego, Iwaszkiewicz dezawuował wartość tej publikacji, pisząc bez ogródek: „W »Tygodniku Powszechnym« olbrzymi artykuł Kijowskiego, od początku do końca fałszywy. Każda teza nieprawdziwa”, a sięgając po uogólnienia, postawił Kijowskiemu krytykowi mocne zarzuty: „Co za dziwny człowiek z tego Andrzeja, niby mądry i inteligentny, a taka szalona dowolność we wszystkich jego tezach i twierdzeniach, i zupełny brak ciągłości myśli. To, co pisze, że każdy pisarz polski chciałby pisać jak Dąbrowska – zupełna bzdura”⁶⁵. Inny komentarz Eleutera zawiera ocenę skrajnie negatywną, choć niekoniecznie uzasadnioną: „Kijowski jest jednym z największych szkodników w naszej literaturze współczesnej i wszystko, co mówi, takie efektowne, takie przekonujące i takie nieprawdziwe. To, co napisał w ostatniej »Twórczości« o tych nieszczęsnych *Przygodach człowieka myślącego* – takie wredne i fałszywe”⁶⁶.

Być może tego rodzaju osądy Iwaszkiewicza wynikały z jego doraźnych nastrojów, może były przejawem okazjonalnej li tylko nieżyczliwości. Być może podyktowała je odmienna koncepcja uprawiania rzemiosła krytycznoliterackiego. Można jednak założyć, że opinia Iwaszkiewicza, że „[...] on by się nadawał do »Kultury« paryskiej, lepiej niż kto inny”⁶⁷, też ma wydźwięk negatywny.

Uwaga końcowa

Stawiając pytanie: „Co jest jeszcze do odkrycia w Iwaszkiewiczu?”, pisarzu, który „nie poddaje się jednoznacznym interpretacjom”⁶⁸, Tomasz Burek uznał tę twórczość za zdominowaną przez cztery żywioły (muzyczności, pamięci, elegijności i eschatologii). Dopominał się również o jej wymiar filozoficzny, metafizyczno-chrześcijański, co więcej: o wymiar duchowy,

⁶⁵ J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1964–1980*, oprac. i przypisy A. Papiieski, R. Papiieski, R. Romaniuk, wstęp A. Gronczewski, Warszawa 2011, s. 93 (por. A. Kijowski, *Po śmierci Marii Dąbrowskiej*, „Tygodnik Powszechny” 1965, nr 23, s. 1–2).

⁶⁶ J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1964–1980*, op. cit., s. 401 (zapis z 27.07.1974). Zob. także J. Iwaszkiewicz, *Wielka Dąbrowska* [1970], w: idem, *Ludzie i książki*, Warszawa 1983, s. 358–361.

⁶⁷ J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1964–1980*, op. cit., s. 230 (zapis z 11.09.1969).

⁶⁸ T. Burek, *Dzieło...*, op. cit., s. 102–103.

mistyczny tego pisarstwa przepełnionego religijnym „poczuciem własnej małości», bolesnymi napięciami między „świadomością naderwanego życia« [...] a »przeczcuciem doskonałości«⁶⁹. Burek przestrzegał przed redukowaniem biografii Iwaszkiewicza do ujęć tendencyjnie jednowymiarowych: „materialisty, immoralisty, nihilisty”⁷⁰ i artystowskiego estety. Ważne, że z perspektywy 1994 r. (czas powstania szkicu) dalsze losy iwaszkiewiczologii widział następująco: „Przyszedł czas na lojalne i uważne obcowanie z pismami Jarosława Iwaszkiewicza. Czas na to, ażeby w Iwaszkiewiczu zagadany odkryć Iwaszkiewicza przemilczanego”⁷¹.

Portrety pisarza zarysowane w tekstach Kijowskiego zdają się przybliżać do owego odkrywania przemilczeń, gdyż są to portrety ukryte, a zarazem uwidaczniające się w owocach Iwaszkiewiczowskich czynów: w utworach literackich, w jego obecności w polityce i życiu społecznym, w zarządzaniu redakcją, w kontaktach koleżeńskich, słowem – w jego życiu⁷².

Bibliografia

- Bednarek Antoni, *Encyklopedia Katolicka*, t. VII, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1997.
- Błoński Jan, *Miłość i formy puste. O zapomnianych opowieściach Andrzeja Kijowskiego*, „Znak” 1994, nr 8.
- Bolecki Włodzimierz, *Co to jest krytyka? Wypowiedzi metakrytyczne 1918–1939*, w: *Badania nad krytyką literacką. Seria druga*, red. M. Głowiński, K. Dybciak, Ossolineum, Wrocław 1984.
- Burek Tomasz, *Dzieło niczyje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.
- Czermińska Małgorzata, *Autobiograficzny trójkąt. Świadeństwo, wyznanie, wyzwanie*, Universitas, Kraków 2000.
- Gołębowska Maria, *Powtórzenie w myśli Sorena Kierkegaarda – opowieść a przypowieść*, w: *Przestrzenie Teorii*, red. A. Krajewska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007, nr 8.
- Heck Dorota, *Personalista w czasach kolektywizmu. O twórczości Andrzeja Kijowskiego*, Gajt, Wrocław 2002.
- Ingarden Roman, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, PWN, Warszawa 1988.

⁶⁹ Ibidem, s. 113. Próbę syntetycznego ujęcia problematyki religijnej w twórczości autora *Pasji błędmierskich* podjął A. Bednarek (idem, *Iwaszkiewicz Jarosław* [hasło], *Encyklopedia Katolicka*, t. VII, Lublin 1997, k. 572–574).

⁷⁰ J. Burek, *ibidem*, s. 105.

⁷¹ Ibidem, s. 121.

⁷² Inspirująca jest tu antropologia czynu objawiającego osobę (K. Wojtyła, *Osoba i czyn oraz inne studia antropologiczne*, red. T. Styczeń et al., Lublin 1994).

- Iwaszkiewicz Jarosław *Książki przyjaciel.* „Oskarżony”, „Życie Warszawy” 1960, nr 74.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Dzienniki 1964–1980*, oprac. i przypisy A. Papiński, R. Papiński, R. Romaniuk, wstęp A. Gronczewski, Czytelnik, Warszawa 2011.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Sława i chwała*, t. 1, Czytelnik, Warszawa 1956.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Wielka Dąbrowska* [1970], w: idem, *Ludzie i książki*, Czytelnik, Warszawa 1983.
- Kierkegaard Søren, *Ważność i drzenie. Choroba na śmierć*, przeł. J. Iwaszkiewicz, PWN, Warszawa 1972.
- Kierkegaard Søren, *Powtórzenie. Próba psychologii eksperymentalnej przez Constantina Constantinususa*, przeł. B. Świdorski, Aletheia, Warszawa 1992.
- Kijowski Andrzej, *Diabeł, anioł i chłop*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1955.
- Kijowski Andrzej, *Do czytelników Jarosława Iwaszkiewicza*, „Życie Literackie” 1954, nr 9.
- Kijowski Andrzej, *Dziecko przez ptaka przyniesione*, „Twórczość” 1966, nr 12.
- Kijowski Andrzej, *Dziennik 1955–1969*, oprac. K. Kijowska, J. Błoński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.
- Kijowski Andrzej, *Dziennik 1970–1977*, oprac. K. Kijowska, J. Błoński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.
- Kijowski Andrzej, *Dziennik 1978–1985*, oprac. K. Kijowska, J. Błoński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.
- Kijowski Andrzej, *Dzienniki z lat 1970–1978*, Biblioteka Ossolineum we Wrocławiu, sygn. 17955/II rkps, 24400/I, k. 70–71.
- Kijowski Andrzej, *Ethos społeczny literatury polskiej* [1978/1979], w: idem, *Rachunek naszych słabości*, Dom Książki, Warszawa 1994.
- Kijowski Andrzej, *Jarosław Iwaszkiewicz*, „Tygodnik Kulturalny” 1963, nr 29.
- Kijowski Andrzej, *Jest kryzys powieści...*, „Życie Warszawy” 1963, nr 88/89.
- Kijowski Andrzej, *Kategorie Gombrowicza*, „Twórczość” 1971, nr 11.
- Kijowski Andrzej, *Oskarżony*, „Twórczość” 1958, nr 9.
- Kijowski Andrzej, *Oskarżony*, Czytelnik, Warszawa 1959.
- Kijowski Andrzej, *Po śmierci Marii Dąbrowskiej* [1965], w: idem, *Granice literatury. Wybór szkiców krytycznych i historycznych*, t. II, zbiór, oprac. i wstęp T. Burek, Biblioteka Więzi, Warszawa 1991.
- Kijowski Andrzej, *Powieść Jarosława Iwaszkiewicza*, „Twórczość” 1956, nr 9.
- Kijowski Andrzej, *Powieść Jarosława Iwaszkiewicza*, w: idem, *Różowe i czarne*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa Kraków 1957
- Kijowski Andrzej, *Powrót lub zdrada*, „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 9.
- Kijowski Andrzej, Wróblewski Andrzej, *Historia Towarzystwa Akcyjnego Budowy Maszyn „Lilpop, Rau & Loewenstein, „Przekrój”* 1952.
- Kijowski Andrzej, *Z prasy*, „Twórczość” 1955, nr 11.
- Kulesza Hanna, Ostromięcka Elżbieta (oprac.), *Inwentarz rękopisów Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu*, t. XVIII, red. W. Sonnak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2003.
- Sławiński Janusz, *Funkcje krytyki literackiej*, w: idem, *Dzieło – język – tradycja*, Universitas, Kraków 1998.

- Sulikowski Andrzej, *Tradycja personalistyczna we współczesnej eseistyce polskiej*, w: *Polski esej*, red. M. Wyka, Universitas, Kraków 1991.
- Ścibor-Rylski Aleksander, *O diable, aniele i etacie dla chłopca*, „Nowa Kultura” 1955, nr 37.
- Tomaszewska Wiesława, *Andrzej Kijowski. Biografia – Bibliografia – recepcja. Studium dokumentacyjne*, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2005.
- Tomaszewska Wiesława, *Jakości metafizyczne w dziele literackim*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2008, nr 2.
- Tomaszewska Wiesława, *Między ideą a rzeczywistością. Andrzej Kijowski wizja literatury*, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2002.
- Wojtyła Karol, *Osoba i czyn oraz inne studia antropologiczne*, red. T. Styczeń, W. Chudy, J.W. Gałkowski, A. Rodziński, A. Szostek, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1994.

Źródła internetowe

- Kijowski Andrzej, *Notes z lat 1956–1985*, spis. A.T. Kijowski, <http://biblioteka.kijowski.pl/kijowski%20andrzej/notes.pdf> (dostęp 10.10.2023).

Andrzej Kijowski about Jarosław Iwaszkiewicz

This article presents the complexity of the relationship between two writers belonging to Polish literature of the twentieth century, Andrzej Kijowski and Jarosław Iwaszkiewicz. Kijowski's texts, which form the basis of these considerations, concern both Iwaszkiewicz's artistic work and his personal life, which is revealed through direct interpersonal relations. This distinction corresponds to two groups of Kijowski's texts about Iwaszkiewicz: (1.) official, i.e. reviews and sketches published in the social and cultural press of the time, and (2.) unofficial, i.e. private diaries, not intended for publication in the author's intention. Thus, two separate, though complementary literary portraits of Iwaszkiewicz were derived from Kijowski's writing: an outstanding writer, a great prose writer, who was no stranger to the metaphysical dimension of literature, and an efficient architect of the literary life of the time.

Keywords: Polish artistic prose of the 20th century, literary criticism, diaries, Jarosław Iwaszkiewicz, Andrzej Kijowski

Słowa kluczowe: polska proza artystyczna XX wieku, krytyka literacka, diarystyka, Jarosław Iwaszkiewicz, Andrzej Kijowski

Data przesłania tekstu: 11.08.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 3.09.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 6.09.2024

(NIE)PROSZONY GOŚĆ, CZYLI DERRIDA NA KOLACJI Z DON JUANEM. GOŚCINNOŚĆ W ZWODZICIELU Z SEWILLI I KAMIENNYM GOŚCIU WEDŁUG FILOZOFII JACQUES'A DERRIDY

JADWIGA CLEA MORENO-SZYPOWSKA

Instytut Badań Literackich PAN
The Institute of Literary Research of the Polish Academy of
Sciences
clea.moreno-szypowska@ibl.waw.pl
ORCID 0000-0002-5501-8860

„SGANAREL

Mój Boże! Czyż ja nie znam na palcach don Juana i czy nie wiem, że pańskie serce to największy włóczyki pod stołcem: lubi wędrować z jednej gościny w drugą, a nigdzie nie zagrzeje miejsca”.

Molière¹

Don Juan to typ wiecznego włóczęgi, który w poszukiwaniu przyjemności wprasza się nawet tam, gdzie go nie chcą, lecz przyjmują, bo nakaz gościnności ważniejszy jest niż ostrożność. Jacques Derrida, francuski filozof, autor dwutomowego traktatu o gościnności², zawierającego zapisy z seminariów na ten temat, mógłby mu śmiało powiedzieć: „Wejdz więc”³. Gościnność bowiem, oscylująca pomiędzy zaufaniem a ryzykiem z przewagą pierwszego, jest doskonałym elementem literackiej narracji, a ta świetnie służy do udowodnienia filozoficznych rozważań na swój temat. Można znaleźć wiele przykładów tego, jak pisarze układają swoje opowieści, wychodząc od zapraszających

¹ Molière, *Don Juan*, przeł. T. Boy-Żeleński, s. 10, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/moliere-don-juan.pdf> (dostęp 28.05.2024).

² W polskiej literaturze przedmiotu znaleźć możemy artykuł Aleksandra Kopki, przedstawiający filozofię gościnności Jacques'a Derridy (zob. idem, *Pytanie o gościnność w filozofii Jacques'a Derridy*, „Folia Philosophica” 2014, nr 32, s. 319–335).

³ J. Derrida, *Hospitalité. Volume II. Séminaire (1996–1997)*, Paris 2022, s. 144 (oryg. „Entrez donc”). Cytowane dzieła, których nie ma w polskim przekładzie, podaję w głównym tekście w tłumaczeniu własnym, w przypisie zaś w oryginale.

i zapraszanych. Derrida, rozważając tę kwestię, opiera się głównie na *Edypie w Kolonie* Sofoklesa, ale sięga też do *Don Juana* w wersji Molière'a, aby zobrazować relację między gościnnością a prawem. Ojciec dekonstruktywizmu śmiało mógłby też wesprzeć się pierwszym literackim Don Juanem – bohaterem barokowego dramatu *El Burlador de Sevilla y el convidado de piedra* (*Zwodzićiel z Sewilli i Kamienny Gość*) – dla przedstawienia gościnności jako tej sfery działalności człowieka, której fundamentem jest interakcja. Gościnność obejmuje sobą wszelkie relacje międzyludzkie, zarówno prywatne, jak i publiczne, a nawet prawne. Jest tak, bo zawsze zachodzi między jednym a drugim podmiotem, między czymś „swojskim” a czymś „obcym”, a przyjęcie Innego jest poniekąd próbą udomowienia bądź oswojenia gościa.

Gościnność, która niesie w sobie konflikt etyczny łatwy do przedstawienia w dialogu, jest też tematem chętnie przedstawianym przez dramatopisarzy hiszpańskiego Złotego Wieku. Nie mogło jej więc zabraknąć w najslawniejszym utworze teatralnym epoki, *Zwodzićielu z Sewilli i Kamiennym Gościu* (1630), przez długi czas przypisywanym Tirsowi de Molinie. Dziś większość znawców jest zdania, że jego autorem był Andrés de Claramonte⁴, aktor

⁴ W większości pozycji z zakresu historii literatury hiszpańskiej podaje się, że *Zwodzićiel z Sewilli i Kamiennego Gościa* napisał brat Gabriel Téllez, znany pod pseudonimem Tirso de Molina (od *tirso* – laska ozdobiona bluszczem i liśćmi winorośli oraz zwieńczona szyszką, związana z Bachusem – i *de Molina* – rodzina, u której na służbie pracowali jego rodzice), należący do zakonu mercedariuszy. Jednak ostatnio odnaleziono wiele dowodów wskazujących, że nie on był autorem. Co prawda w wydaniu z roku 1630 z Barcelony – zwyczajowo uznawanym za pierwsze – figuruje Tirso de Molina, lecz najprawdopodobniej nazwisko autora zostało dodane przez drukarza (jak było podówczas w zwyczaju), gdyż jest wcześniejsze wydanie (z lat 1626–1628) z Sewilli. W wydanym za życia Tirsa zbiorze jego komedii *Primera parte* (*Pierwsza część*, 1627) z Sewilli. W innych dziełach Tirsa de Moliny nie znajdujemy imion takich jak: Anfriso, Arminta, Coridón, Gaseno czy Tisbea, które występują w komediach Andrésa de Claramonte. Ten był też blisko z możliwymi rodami z Sewilli, przyjaźnił się rodziną Ulloa – Don Gonzalem i jego córką Anną, dwiema kluczowymi postaciami *El Burlador de Sevilla*. Niektórzy literaturoznawcy różnicują autorstwo dwóch komedii o podobnej tematyce: *Tan largo me lo fiáis* (*Na długo mi poręczacie*, 1616) przypisują Andrésowi de Claramonte, a *El Burlador de Sevilla y el convidado de piedra* – Tirsowi de Molinie (zob. A. Cintra, *El motivo del „convidado difunto”. Una mirada a los antecedentes de „El convidado de piedra” en los dramas donjuanescos*, w: *Conciliábulo sobrenatural. Seres fantásticos y extraordinarios de la tradición*, ed. C. Carranza Vera, C. Rocha Valverde, L. Rodas Suárez, San Luis Potosí 2020, s. 300, https://www.academia.edu/45219519/El_motivo_de_el_convidado_difunto_Una_mirada_a_los_antecedentes_de_el_convidado_de_piedra_en_los_dramas_donjuanescos (dostęp 28.05.2024)). Zważywszy, że *Tan largo me lo fiáis* jest wczesną wersją *El Burlador de Sevilla y el convidado de*

i dramatopisarz, który połączył w jedno dwie opowieści – o rozpustniku i o posągu⁵. Istnieje wiele historycznych postaci, które mogły posłużyć za wzór dla tytułowego Don Juana; wymienić tu można np. Juana de Tassisa y Peraltę⁶ lub Miguela de Marańę, którzy wstawili się hulawczym trybem życia⁸. Także w hiszpańskiej poezji tradycyjnej, *romancero*, pisanej od drugiej połowy XIII wieku występowała postać dobrze urodzonego galanta, który wykorzystując swoją pozycję, uwodził kobiety i naśmiewał się z osób bliższych swoim ofiarom: braci, mężów i ojców, podważając zarazem autorytety kościelne i zniesławiając imię Boga. Tę barwną z punktu widzenia literackiej kreacji postać – głodną przygód, śmiałą i pełną animuszu – należy odróżnić od kamiennego posągu, zaproszonego na makabryczną kolację zakończoną wymierzeniem sprawiedliwości. Ten ostatni także znajduje się w hiszpańskim *romancero*, a korzenie postaci sięgają starożytnego kultu zmarłych. Nowością jest, że nieboszczyk nie pojawia się jako czaszka, duch bądź szkielet, lecz pod postacią nieruchomej rzeźby nagrobnej⁹. W romancy *El galán y la calavera* (*Galant i czaszka*) znajdujemy zespolone obie narracje: młodziaka bez skrupułów i śmierci, która wychodzi mu naprzeciw. Opowiada ona, jak śmiałek, który chadzał do kościoła jedynie po to, by podglądać piękne damy, pewnego razu znieważył kopniakiem czaszkę, po czym zaprosił ją na kolację, a ona to zaproszenie przyjęła. W większości wersji młodzieniec uchodzi z życiem

piedra, są tacy, którzy uważają, że oba dzieła napisał Tirso de Molina. Zainteresowanych tym zagadnieniem odsyłam do: A.R. López-Vázquez, *La autoría de El Burlador de Sevilla: Andrés de Claramonte*, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/136077.pdf> (dostęp 28.05.2024); zob. też: idem, *Aportaciones críticas a la autoría de El burlador de Sevilla*, https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/pdf/040/040_007.pdf (dostęp 29.05.2024); L. Borrás, *Clásicos a la carta*, 2ª sesión: „Tan largo me lo fiáis”, *Laura Borrás sobre Tirso de Molina*, <https://www.youtube.com/watch?v=8oxCRIT3feU> (dostęp 28.05.2024).

⁵ Zob. G. Marańón, *Amiel. Don Juan*, Madrid 2008, s. 295.

⁶ Juan de Tassis y Peralta (1582–1622) – barokowy poeta Hiszpanii, piszący wiersze w stylu tzw. kultyzmu; zob. J.F. Cáseda Teresa, *El Maestro Tirso de Molina y „don Juan Tarsis de Malinas” (conde de Villamediana). Una lectura „en clave” de El burlador de Sevilla*, <https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/download/531/pdf/4450> (dostęp 29.05.2024).

⁷ Miguel de Marańa (1627–1679) – zamożny szlachcic hiszpański, który wiódł dosyć libertyńskie życie do czasu, gdy się ponownie nawrócił. Wtedy to poświęcił się służbie ubogim, a cały swój majątek oddał biednym.

⁸ Zob. I. Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid 2022, s. 342.

⁹ Zob. A. Cintra, *El motivo del...*, op. cit.

dzięki szkaplerzowi, który nosi na piersi¹⁰. W teatralnych adaptacjach romancy czaszka zastąpiona zostaje przez kamienny pomnik brodatego kapitana¹¹. Broda jest potrzebna do tego, by kpiarz mógł rzeźbę za nią pociągnąć, co ma także miejsce w *Zwodzicielu z Sewilli i Kamiennym Gościu*. Różnica między romancami a dramatem z 1630 roku jest taka, że w tych pierwszych bohater spotyka się ze śmiercią, kiedy chodzi do kościoła, by być blisko pięknych kobiet, i zadowala się samym patrzeniem na nie, a na końcu okazuje skruchę, co ratuje jego życie. Teatralny Don Juan natomiast chce wykorzystać seksualnie swoje ofiary, aby potem je wyśmiać. Sam o sobie tak mówi: „*Don Juan*. [...] Sewilla darzy mnie mianem / Zwodziciela i w istocie / wówczas się najlepiej bawię, / gdy kobietę czci pozbawię” (akt II)¹². Ten czyn jest dla niego równoznaczny z wyszydzeniem całego porządku społecznego. To wielki renegat. Nie odczuwa żadnych wyrzutów sumienia, mając nadzieję, że w ostatniej chwili dane mu będzie się wypowiedzieć, dzięki czemu uniknie mąk piekielnych, na co jednak nie pozwala autor. Warto tu wspomnieć o tekście znanym pod tytułem *Larva mundi (Zły duch świata)*, spisany w 1643 roku przez brata Paola Zehentzera i przechowywanym w klasztorze jezuitów w Ingostaldt w Bawarii. Opowiada on historię hrabiego Leoncia, ucznia Machiavellego, który spacerując po lesie, znajduje czaszkę i zaprasza ją na kolację. Ta odwzajemnia zaproszenie; w trakcie tej drugiej wieczerzy Leoncio ginie i zostaje pogrzebany wraz ze swym amfitrionem¹³. Jednak to właśnie od dramatu *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* rozpoczęła się literacka i filozoficzna kariera Don Juana.

Sztuka, która tak mocno wpisała się w zachodnią kulturę, opowiada o pochodzącym z dobrej rodziny młodzieńcu z Sewilli zwanym Juan Tenorio¹⁴. Wykorzystuje on to, że jego ojciec oraz wuj są bliscy królewskiemu dworowi i zachowuje się tak, jakby mu wszystko było wolno, bo prawo nigdy go nie osiągnie. Korzystając ze swojej nietykalności, wykipiwa ustalony porządek społeczny, którego bazą są pewne reguły moralne. Czyni to, wybierając najsłabsze

¹⁰ Zob. ibidem, s. 292.

¹¹ Zob. ibidem, s. 299.

¹² Tirso de Molina, *Zwodziciel z Sewilli i Kamienny Gość*, przeł. M., Wrocław 2000, s. 55.

¹³ Zob. A. Cintra, *El motivo del...*, op. cit., s. 304.

¹⁴ Imię znaczące, gdyż pochodzi od *tenor* (jedna z czterech klas głosu ludzkiego, sytuująca się między męskim barytonem a altem), czyli ‘coś, co dźwięczy, jest przyjemne jak muzyka’. Ponadto nazwisko to kojarzy się z czasownikiem *tener* (pol. *mieć*), a jak wiadomo Don Juan jest zaborczy względem kobiet.

ofiary – kobiety. Oczarowuje je, a raczej oszukuje i pozbawia dziewictwa, a wraz z nim godności, co skazuje je na wykluczenie społeczne. Upojony łatwym łupem, posuwa się dalej i obraża oraz wyśmiewa krewnych swoich ofiar, którzy próbują stanąć w ich obronie. Jego oszustwa lub podboje można podzielić na dwie kategorie: czasami jego „zdobyczą” są osoby mu obce, którym obiecuje ożenek, innym razem są to kobiety z jego sfery. W tej drugiej sytuacji Don Juan uzurpuje sobie tożsamość narzeczonych swoich wybranek, a tym samym zdradza swoich przyjaciół¹⁵. Bywa jednak, że uwodziciel napotyka niespodziewaną przeszkodę. Tak jest w przypadku Anny, która wzywa pomocy ojca, Don Gonzala. Ten ratuje córkę, ale ginie podczas walki z Don Juanem. To właśnie jego nagrobny posąg zostanie znieważony przez mordercę, który prześmiewczo zaprosi go na wieczerzę. Nastąpi rewanz w postaci zaproszenia na kolację (do kościoła, gdzie pochowany jest Gonzalo), podczas której prześmiewca zostanie wciągnięty do piekła. Taka jest w skrócie historia *Zwodziciela z Sewilli*. By to wszystko mogło się wydarzyć, konieczna jest gościnność, jest więc ona sprawą fundamentalną zarówno dla *Zwodziciela z Sewilli*, jak i dla *Kamiennego Gościa* (czyli posągu Don Gonzala), na co jasno wskazuje druga część tytułu.

Derrida, mówiąc o *hospitalité*, czyli o gościnności, wiąże ją z francuskim słowem *hôte*, które oznacza zarówno „gospodarza”, jak i „gościa”. Podobnie było w wypadku hiszpańskiego wyrazu *huésped*¹⁶. W obu przypadkach związane są one z łacińskim *hospes*, oznaczającym zarówno tego, kto podejmuje, jak i tego, kto przybywa. Czytamy: „[...] *hôte* zapraszającego jako *host* (pana u siebie) i *hôte* zaproszonego jako *guest*, zapraszającego i zaproszonego, stającego się zaproszonym, jeśli chcesz, zapraszającego”¹⁷. To pomieszczenie pojęć obecne jest w *Zwodzicielu z Sewilli* i *Kamiennym Gościu*, w którym Don Juan gość zostaje gospodarzem przyjmującego go gospodarza, wieśniaka Batricia, na co ten się skarży, mówiąc: „U stołu obok mej żony / rozsiadł się [...]” (akt III)¹⁸. Ta sytuacja potwierdza spostrzeżenie Derridy, że: „Zapraszający staje się jakby zakładnikiem zaproszonego, swojego gościa, zakładnikiem

¹⁵ Zob. B.W. Wardropper, Á. Valbuena Prat, *De El Burlador de Sevilla al mito de Don Juan*, w: *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de oro: Barroco*, t. III, ed. F. Rico, Barcelona 1983, s. 876.

¹⁶ Zob. hasło *huésped*, w: *Diccionario Panhispánico de Dudas*, <https://www.rae.es/dpd/> (dostęp 30.05.2024).

¹⁷ J. Derrida, *Hospitalité. Volume I. Séminaire (1996–1997)*, Paris 2022, s. 34.

¹⁸ Tirso de Molina, *Zwodziciel...*, op. cit., s. 77.

tęgo, kogo przyjmuje i kto go przetrzymuje w jego domu”¹⁹. Widzimy to jasno w końcówce dramatu, kiedy Don Juan – na pierwszej kolacji gospodarz, a teraz gość zaproszony przez Kamienny Posąg – staje się zakładnikiem i nie może się wyrwać z piekielnego uścisku. Słyszymy, jak woła wniebogłosy: „Ja płonę! Przestań mnie ścisnąć, / bo cię sztyłem zranię!” (akt III)²⁰. Jednak próba zranienia zmarłego jest daremna, gdyż – jak zaznacza Derrida, który roztrząsał filozoficznie także sprawę duchów – jest to stwór, który jednocześnie jest i go nie ma, ponieważ „[w]idmo nawiedza miejsce, które istnieje bez niego”²¹. Ostatnia scena, w której widmo Don Gonzala gości Don Juana, w pełni odpowiada użytemu przez Derridę wyrażeniu: „gospodarz jako duch”²².

Derrida, rozważając prawa gościnności, stwierdza, że jest w nich zasadnicza sprzeczność polegająca na

wyznaczaniu granic, ograniczaniu: gościnność to dobro, jest potrzebna, to powinność, to obowiązek, to prawo, to przyjęcie obcego jako przyjaciela, ale pod warunkiem, że gospodarz, *host*, *Wirt*, ten, kto przyjmuje albo udziela azylu, zostanie panem domu, pod warunkiem, że zachowa u siebie swój autorytet [...], ogranicza więc ofiarowany dar, czyniąc z tego ograniczenia, czyli z tego, by być u siebie, będąc u siebie, warunek daru i gościnności²³.

W tym bardzo ciekawym i jakże aktualnym spostrzeżeniu (z 1995 roku!) pojawia się kluczowe u Derridy słowo, użyte tu jako synonim gościa, czyli *étranger* („obcy”). Don Juan wszędzie jest obcy, nawet w rodzimej Sewilli, gdyż jest z natury niedostosowany, obowiązujące zasady są mu obce, toteż je wykpiwa. Innym obcym w dramacie jest Kamienny Gość, którego obcość wynika z ontologicznego statusu, jest bowiem zmarłym wśród żywych. Zarówno Don Juan, jak i widmo Don Gonzala to obce istnienia, wrogowie, którzy łamią panujące normy. Derrida przytacza opinię lingwisty Émile’a Benveniste’a, wedle którego wyrazy *hôte* (gość, gospodarz) i *hostis* (wróg) są ze sobą spokrewnione²⁴, co pozwala stworzyć neologizm: *hospitalité*, połączenie *hostilité* (wrogości)

¹⁹ J. Derrida, *Hospitalité. Volume I...*, op. cit., s. 34–35.

²⁰ Tirso de Molina, *Zwodziciel...*, op. cit., s. 114.

²¹ A. Dufourmantelle, J. Derrida, *Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à reprendre De l’Hospitalité*, Paris 1997, s. 134.

²² J. Derrida, *Hospitalité. Volume II...*, op. cit., s. 145.

²³ J. Derrida, *Hospitalité. Volume I...*, op. cit., s. 23.

²⁴ Zob. ibidem, s. 71.

i *hospitalité* (gościnności), dając „wrogogościnność”²⁵. Zarówno Don Juan, jak i Kamienny Gość z pewnością się w nią wpisują, i to podwójnie, są bowiem gośćmi i gospodarzami oraz oczywiście śmiertelnymi (dosłownie) wrogami.

Zaproszony na kolację duch Don Gonzala nie stracił dobrych manier, bo uprzejmie czeka przed drzwiami, aż mu otworzą. Don Juan mówi do Sługi: „Do drzwi chyba zapukano” (akt III)²⁶. Choć zjawa zapukała, stawiając się na zaproszenie, możemy przyjąć, że mamy do czynienia z nawiedzeniem, które przychodzi nieoczekiwanie. Derrida mówi: „Nie ma gościnności bez zaproszenia, nie ma gościnności z zaproszeniem. Zaproszenie anuluje gościnność jako doświadczenie nagłego wtargnięcia innego, tego, co [...] nazwaliśmy nawiedzeniem”²⁷. Don Juan ze swej strony jest zawsze – poza kolacjami z posągiem Don Gonzala – nieproszonym gościem, jednocześnie oczekującym godnego przyjęcia i zakłócającym zastany spokój. Jest więc doskonałym przykładem niemożliwej, lecz koniecznej, absolutnej gościnności (*l'hospitalité absolue*), w której nie ma żadnych ograniczeń. Stoi ona w opozycji do powszechnej gościnności uwarunkowanej (*l'hospitalité conditionnelle*). Derrida naucza:

istnieje antynomia, antynomia nie do rozwiązania, antynomia nie poddająca się dialektyce, pomiędzy Prawem gościnności, jako prawem bezwarunkowym bezwarunkowej gościnności (dać przybyszowi wszystko u siebie i całego siebie, dać mu swoją własność, naszą własność, nie pytając nawet o jego imię ani nie prosząc o wzajemność, ani o spełnienie żadnego warunku) antynomia, więc, między Prawem bezwarunkowym bezwarunkowej gościnności i prawami gościnności²⁸.

W hiszpańskim dramacie występują obie formy gościnności, z jednej strony mamy przyjmujących gospodarzy, którzy oczekują od gościa należytego zachowania, z drugiej Don Juana, obcego i złowrogiego, który wymaga bezwarunkowego ugoszczenia. Pierwszym i zasadniczym znakiem gościnności uwarunkowanej jest zapytanie gościa o imię. Poznanie tożsamości obcego jest

²⁵ Termin ten pojawił się w niego już po zakończeniu seminarium na temat gościnności. Ostatnie spotkanie miało miejsce 7 maja 1997 roku, 9 zaś maja tegoż roku w Stambule wygłosił wykład na temat właśnie „wrogogościnności”; zob. J. Derrida, *Hospitalité. Volume II...*, op. cit., s. 323; A. Aulanier, *Derrida et Waldenfels. Sur l'hospitalité, quelques réflexions*, <https://hal.science/hal-03273619/document> (dostęp 30.05.2024).

²⁶ Tirso de Molina, *Zwodziciel...*, op. cit., s. 95.

²⁷ J. Derrida, *Hospitalité, Volume II...*, op. cit., s. 146.

²⁸ Ibidem.

bowiem warunkiem koniecznym do ugoszczenia. Gospodarz chce wiedzieć, kogo będzie u siebie gościł, zachowując przy tym prawo do nieprzyjęcia kogoś, kto się nie przedstawi albo wyda się z jakiegoś powodu podejrzany. Od pierwszego o imię zaczyna się cała seria pytań, przyjmując formę przesłuchania: „Kim jesteś? Skąd przychodzisz? Czego chcesz?”²⁹. Jeśli bliżej przyjrzymy się *Zwodzielowi z Sewilli*, zauważymy, że w większości scen gospodarz domaga się ujawnienia tożsamości gościa, lecz Don Juan ukrywa, kim jest. Co ciekawe, w pierwszej scenie, kiedy Don Juan uwodzi i wykorzystuje księżnę Izabelę, pytanie o to, kim jest nieznamy kochanek, pada dopiero po doznaniu erotycznych rozkoszy. Jakoby Izabela, pewna tego, że odwiedza ją jej narzeczony, nie potrzebowała o nic pytać, urzeczywistniając tym sposobem absolutną gościnność. Dopiero później wykrzykuje: „O nieba! Kim jesteś, człowiecze?” (akt I)³⁰. Na co Don Juan odpowiada: „Kim jestem? Człowiekiem bez imienia” (akt I)³¹. Sam siebie bohater postrzega więc jako kogoś anonimowego, pozbawionego przynależności, czyli jako uosobienie obcości.

Następne ofiary zwodziciela są bardziej przezorne i kierują się uwarunkowaną gościnnością, która niweluje ryzyko. Rybaczka Tisbea pyta sługę Catalinona o jego nieprzytomnego pana: „Kim jest ów szlachcic?” (akt I)³². Podobnie jest z wieśniaczką Amintą, która pyta Don Juana, czy jest jej narzeczonym Batriciem: „Kto wzywa Amintę? / Czy to Batricio?” (akt III)³³. Na co uzyskuje enigmatyczną odpowiedź: „Uważnie spójrz / kim jestem” (akt III)³⁴.

²⁹ J. Derrida, *Hospitalité. Volume I...*, op. cit., s. 164.

³⁰ Tym razem pozwoliłam sobie podać własny przekład, ponieważ oficjalny nie oddaje w pełni znaczenia zawartego w oryginale (tak też czynić będę, gdy znajdzie podobna potrzeba). „*Isabel.*; Ah, cielo! ¿Quién eres, hombre?” (Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-burlador-de-sevilla-o/html/d4e-56189-b56f-427d-918b-03e17of7073f_2.html#I_o (dostęp 30.05.2024); pol.: „*Izabela.* Przebóg, ktoś ty? Zaraz wyznaj!” (idem, *Zwodziel...*, op. cit., s. 7).

³¹ „*Don Juan.* ¿Quién soy? Un hombre sin nombre” (idem, *El Burlador...*, op. cit.); pol.: „*Don Juan.* Ja? Cóż, po prostu: mężczyzna” (idem, *Zwodziel...*, op. cit., s. 7)

³² „*Tisbea.* [...] / ¿Quién es este caballero?” (ibidem); pol.: „*Tisbea.* [...] Powiedz, skąd twój pan pochodzi?” (idem, *Zwodziel...*, op. cit., s. 26).

³³ „*Aminta.* ¿Quién llama a Aminta? / ¿Es mi Batricio?” (idem, *El Burlador...*, op. cit.); pol.: „*Aminta.* Czy ktoś mnie wzywał? Czy to Batricio?” (idem, *Zwodziel...*, op. cit., s. 84).

³⁴ „*Don Juan.* Mira / despacio, Aminta, quién soy” (idem, *El Burlador...*, op. cit.); pol.: „*Don Juan.* Uważnie się przypatrz / kim jestem, słodka Aminto” (idem, *Zwodziel...*, op. cit., s. 84).

Goście z za grobu także proszeni są o to, by się przedstawić. Don Juan, zanim wpuści do domu posąg Don Gonzala, pyta: „Kim jesteście?” (akt III)³⁵. Na co widmo odpowiada: „Jestem szlachetnym rycerzem / zaproszonym na wieczerzę” (akt III)³⁶.

Jedyną kobietą, która nie daje się uwieść Don Juanowi, jest Anna de Ulloa. Rozpoznawszy na czas oszusta, nie wpuszcza go do siebie. Do tej sceny w ogóle by nie doszło, gdyby Don Juan nie złamał jeszcze jednej zasady gościnności dotyczącej nieotwierania cudzych listów, o której także pisze Derrida³⁷. Do rąk Don Juana trafia, niezupełnie przez przypadek, zaadresowany do przyjaciela liścik napisany przez Annę. Służąca mająca go oddać adresatowi daje go zwodzicielowi z prośbą o przekazanie. Co ciekawe, nazywa go ona cudzoziemcem, w oryginale *forastero* (akt II)³⁸, co powiązać można z rozpatrywaną przez Derridę obcością cudzoziemca. W całym swoim wywodzie filozof stara się bowiem spojrzeć na gościa z trzech perspektyw: rodzinnej, społecznej i państwowej, trzech instancji, które narażone są na spotkanie z obcością³⁹. Słowo *narażone* ma tu swoją rację bytu, gdyż wkraczająca obcość może nie chcieć – jak to jest w przypadku Don Juana – poddać się regułom panującym w odwiedzanym kręgu, a nawet może próbować je przekroczyć, narzucając absolutną gościnność w miejsce bezpiecznej gościnności uwarunkowanej. To właśnie czyni Don Juan. Derrida jasno daje do zrozumienia, że w absolutnej gościnności nie może być żadnych ograniczeń, wszelkie normy, obowiązki, oczekiwany sposób postępowania, odwzajemnienie, okazywanie wdzięczności muszą zostać podważone, by mogła nastąpić całkowita otwartość względem obcego. Tego właśnie oczekuje Don Juan. Lecz świat hiszpańskiego baroku, a więc kontrreformacji, mu na to nie pozwoli. W jego imieniu stanie mu na przeszkodzie Kamienny Gość, symbol prawa, którego nie można przekroczyć, jest to bowiem boskie prawo śmierci, przed którym nawet Don Juan musi się ugiąć.

Derrida też sięga po mit Don Juana – lecz w wersji Molière’a – by zilustrować własną myśl. Warto podkreślić, że relacja rozpustnika ze zjawą Don Gonzala

³⁵ „Don Juan. ¿Quién sois vos?” (idem, *El Burlador...*, op. cit.); pol.: „Don Juan. Ja? Cóż to znaczy?” (idem, *Zwodziel...*, op. cit., s. 97).

³⁶ Idem, *Zwodziel...*, op. cit., s. 97.

³⁷ Zob. J. Derrida, *Hospitalité. Volume I...*, op. cit., s. 136.

³⁸ Tirso de Molina, *El Burlador...*, op. cit.

³⁹ Zob. J. Derrida, *Hospitalité. Volume I...*, op. cit., s. 224.

jest diametralnie różna od tych, które Don Juan utrzymywał z pozostałymi postaciami. Wydaje się, że zwodziciel, po tym, jak mu się ukazał duch, poczuł szacunek nie tyle do zjawy, ile do prawa, które sobą reprezentuje, prawa do wymierzenia kary za grzechy. W relacji gość – gospodarz (rozpustnik i duch ojca niedoszłej ofiary) zachowane zostają wszelkie konwenanse. Don Juan najpierw zaprasza do siebie, potem przyjmuje Kamiennego Gościa, który następnie odwzajemnia zaproszenie, na które Don Juan odpowiada, przychodząc. Podczas wieczerzy upiór prosi Don Juana o podanie ręki, co ten czyni i zajmuje się ogniem (tutaj mamy różnicę w stosunku do hiszpańskiego pierwowzoru, w którym Don Juan dwa razy podaje rękę zjawie – bez konsekwencji na pierwszej kolacji, a następnie, już ostatecznie, na drugiej). Podanie dłoni na tym ostatnim spotkaniu tak interpretuje Derrida: „obrząd pozdrowienia, prośbę zauważyć, że tym razem nie jest to [tylko – przyp. J.C.M.S.] znak ręki, lecz ręki wyciągniętej, ręki danej: ręki wyciągniętej, ręki, o którą poproszono, ręki danej, scena pozdrowienia, scena ratunku, scena zaślubin (ręka, o którą poproszono i którą dano), tutaj scena śmierci”⁴⁰.

Absolutna gościnność, niemożliwa w związkach międzyludzkich, dopełnia się za pomocą gościnności uwarunkowanej, zachowanej przez Don Juana i Kamiennego Gościa. Jest ona przeznaczona dla każdej istoty żywej, która prędzej czy później zostanie zaproszona na „ostatnią wieczerzę” przez tę obcą z obcych, czyli śmierć. Zapraszając, gospodarz staje się wrogiem gościa, którego nie sposób pokonać, bo gościnność nakazuje go przyjąć. I wtedy następuje odwrócenie, o którym pisze Derrida: „gospodarz (*host*) nie może spełnić swojej misji gospodarza, czyli gościnności inaczej niż stając się gościem u innego, będąc przyjętym przez tego, kogo przyjął”⁴¹. Don Gonzalo z gościa staje się gospodarzem i przynosi gościowi śmierć. Don Juan umiera bez możliwości pojednania się z Bogiem, gdyż przez całe swe życie okazywał Bogu pogardę swoimi niecnymi czynami. Choć błaga: „Pozwól przed skonaniem / wezwać księdza, wyznac winy” (akt III)⁴², Don Gonzalo kategorycznie odmawia: „Już za późno, Don Juanie” (akt III)⁴³. Don Juan mógł ominąć (hiszpańskie *burlar*, stąd tytułowy *burlador*) prawo ziemskie, lecz Bożego nie był w stanie.

⁴⁰ J. Derrida, *Hospitalité. Volume I...*, op. cit., s. 290.

⁴¹ Ibidem, s. 34.

⁴² Tirso de Molina, *Zwodziciel...*, op. cit., s. 114.

⁴³ Ibidem.

Tę absolutną gościnność śmierci – w której nie są istotne imiona, wzajemność jest niemożliwa, brak jakichkolwiek uwarunkowań oraz ograniczeń, która dana jest każdemu w niewiadomym czasie i przychodzi jak niezapowiedziany gość – przedstawia zakończenie *El Burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, dzieła teatralnego, które śmiało mogłoby posłużyć Derridzie do zobrazowania rozważań o gościnności. Temat ten dotyczył francuskiego filozofa osobiście, zważywszy, że sam czuł się obcy wśród swoich, urodzony jeszcze we francuskim Algierze, w rodzinie sefardyjskich Żydów, a potem zamieszkały w Paryżu. W jego żyłach płynęła więc hiszpańska krew, a literatura służyła mu nieraz do argumentacji wywodów, co w pełni upoważnia do zestawienia *Zwodziciela z Sewilli* z teoriami na temat gościnności wielkiego sefardyjczyka.

Bibliografia

- Arellano Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid 2022.
- Derrida Jacques, *Hospitalité. Volume I. Séminaire (1996–1997)*, Seuil, Paris 2022.
- Derrida Jacques, *Hospitalité. Volume II. Séminaire (1996–1997)*, Seuil, Paris 2022.
- Dufourmantelle Anne, Derrida Jacques, *Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre De l'Hospitalité*, Calmann-Lévy, Paris 1997.
- Kopka Aleksander, *Pytanie o gościnność w filozofii Jacques'a Derridy*, „Folia Philosophica” 2014, nr 32.
- Marañón Gregorio, *Amiel. Don Juan*, Espasa-Calpe, Madrid 2008.
- Tirso de Molina, *Zwodziel z Sewilli i Kamienny Gość*, przeł. M. Pabisiak, Waclaw Bagiński i Synowie, Wrocław 2000.
- Wardropper Bruce W., Valbuena Prat Ángel, *De El Burlador de Sevilla al mito de Don Juan*, w: *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de oro: Barroco*, t. III, ed. F. Rico, Barcelona 1983.

Źródła internetowe

- Aulanier Audran, *Derrida et Waldenfels. Sur l'hospitalité, quelques réflexions*, <https://hal.science/hal-03273619/document> (dostęp 30.05.2024).
- Borrás Laura, *Clásicos a la carta, 2ª sesión: „Tan largo me lo fiais”*, *Laura Borràs sobre Tirso de Molina*, <https://www.youtube.com/watch?v=80xCRIT3feU> (dostęp 28.05.2024).
- Cáseda Teresa Jesús F., *El Maestro Tirso de Molina y „don Juan Tarsis de Malinas” (conde de Villamediana). Una lectura „en clave” de El burlador de Sevilla*, <https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/download/531/pdf/4450> (dostęp 29.05.2024).
- Cintra Armando, *El motivo del „convidado difunto”. Una mirada a los antecedentes de „El convidado de piedra” en los dramas donjuanescos*, w: *Conciliábulo sobrenatural. Seres fantásticos y extraordinarios de la tradición*, ed. C. Carranza Vera, C. Rocha Valverde, L. Rodas Suárez, San Luis Potosí 2020, <https://www.academia.edu/45219519/>

- El_motivo_de_el_convidado_difunto_Una_mirada_a_los_antecedentes_de_el_convidado_de_piedra_en_los_dramas_donjuanescos (dostęp 28.05.2024).
Diccionario Panhispánico de Dudas, <https://www.rae.es/dpd/> (dostęp 30.05.2024).
 Molière, *Don Juan*, przeł. T. Boy-Żeleński, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/moliere-don-juan.pdf> (dostęp 28.05.2024).
 López-Vázquez Alfredo R., *La autoría de El Burlador de Sevilla: Andrés de Claramonte*, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/136077.pdf> (dostęp 28.05.2024).
 López-Vázquez Alfredo R., *Aportaciones críticas a la autoría de El burlador de Sevilla*, https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/pdf/040/040_007.pdf (dostęp 29.05.2024).
 Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-burlador-de-sevilla-o/html/d4e56189-b56f-427d-918b-03e170f7073f_2.html#I_o (dostęp 30.05.2024).

An (Un)welcome Guest, or Derrida at Dinner with Don Juan. Hospitality in *The Trickster of Seville and the Stone Guest* according to the Philosophy of Jacques Derrida

In the 1990s, the French philosopher considered to be the father of deconstructivism, Jacques Derrida, inspired by the opening of European borders, took up the subject of hospitality, dedicating to it a special seminar, the fruit of which are two extensive volumes entitled *L'hospitalité*, which are, unfortunately, still not translated into Polish. To illustrate his views, Derrida used literary classics, mainly *Oedipus at Colonus* by Sophocles. The author's thesis is that in the most important work of Spanish theater, *The Trickster of Seville and the Stone Guest*, one can also find arguments fully attesting to Derrida's philosophy of hospitality. The figure of Don Juan allows us to look at the guest from a broader perspective; it is not necessarily someone benevolent whom it is good to receive. It can also be a complete stranger about whose true intentions we may even have reasonable doubts. However, even in this case, *absolute hospitality* dictates that we offer them a warm welcome, for it is necessary to welcome a stranger who wishes perhaps to harm and sometimes even kill the host. This is precisely the situation that occurs between Don Juan and the Stone Guest, whose roles in the drama change and mutual hospitality is transformed into "hostility", a concept created by Derrida, which allows him to give a surprising twist to his reflections on hospitality.

Keywords: *Don Juan*. Stone Guest. Guest, Enemy. Hospitality, Jacques Derrida

Słowa kluczowe: *Don Juan*. Kamienny Gość. Gość, Wróg. Gościnność, Jacques Derrida

Data przesłania tekstu: 29.06.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 31.10.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 31.10.2024

WOKÓŁ ESTETYKI FILMOWEJ KULTUROTWÓRCZYCH ŻYWIOŁÓW. ANALIZA WYBRANYCH KADRÓW Z FILMU *ROMEO I JULIA* BAZA LUHRMANNA

ELŻBIETA STACHOWIAK-DUDZIK

Katedra Mediów Kreatywnych, Collegium da Vinci w Poznaniu
Department of Creative Media, Collegium da Vinci in Poznań
elzbieta.stachowiak@cdv.pl
ORCID 0000-0002-1234-6418

„Przekaz artystyczny – konflikt i realizacja wielu języków – ma charakter wielowymiarowy. W szczególności dotyczy to sztuki o charakterze syntetycznym, a przede wszystkim współczesnego kina. W tym wypadku przekaz jest zawsze bogatszy i niesie więcej niespodzianek niż uczestniczące w nim języki”.

Jurij Łotman¹

Gdy sięgam myślami do lat dzieciństwa, pamiętam dobrze to specyficzne uczucie podekscytowania i zachwytu, jakie towarzyszyło mojemu dziecięcemu rytuałowi oglądania filmów. Przypominam sobie „wiązki” najróżniejszych obrazów, które dawały mi poczucie przygody, piękna, wzniosłości, przyczyniając się do budowania pierwszych wyobrażeń o świecie. Chłoniłam bezwiednie fragmenty wizualnych narracji, folgując przyjemnościom, nie znając umiaru i nie czując znużenia.

Dziś, w dorosłym życiu, nie opuszcza mnie ta ciągła „procesja symulakrów”², popędzana coraz szybciej i szybciej za sprawą dynamicznego montażu. W napastliwy wręcz sposób atakuje ze wszystkich stron „ikoniczna chmara

¹ J. Łotman, *Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno, T. Miczka, Warszawa 1983, s. 8.

² Jest to nawiązanie do eseju francuskiego filozofa Jeana Baudrillarda *Procesja symulakrów* (zob. idem, *Procesja symulakrów*, przeł. T. Komendant, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 175–189).

szarańczy”³ i zdarza mi się tęsknić za „wizualną ciszą”⁴. Z niepokojem przyglądam się temu, jak strumienie coraz mniej czytelnych symboli i ich przekształceń prezentowanych w rozmaitych sekwencjach i kontekstach wdzierają się do mojej podświadomości. W takim szumie trudno jest kolekcjonować obrazy, archiwizować je w pamięci indywidualnej, nadawać im znaczenia, wplatać w całościowe struktury sensu. Wiele z nich domaga się aktu interpretacji, dekonstrukcji lub mitologizacji, nie mogąc bez tego zakotwiczyć gdzieś głębiej w kłębusz ulotnych wrażeń.

Zdaje się, że dopiero podjęcie świadomego wysiłku interpretacyjnego, choćby zwykłej gry skojarzeń, czyni poszczególne obrazy „prawdziwie naszymi”. Jak gdyby obraz tęsknił za obecnością słowa, lapidarnego przekładu lub komentarza, który pozwoli na wyodrębnienie jakiegoś szczegółu, uzupełnienie luk, rozszyfrowanie ukrytych znaczeń. Bez świadomego wysiłku interpretacji obrazy te pozostałyby tylko pasmem wrażeń, nie mogłyby stać się częścią nas samych i kultury⁵.

W niniejszym fotoeseju, który umożliwia bezpośrednią korespondencję fotografii i słowa, chciałabym sięgnąć po kilka kadrów filmowych i spojrzeć na nie przez pryzmat estetyki materialnych żywiołów jako estetyki pogranicza: zmysłów i intelektu, natury i kultury. Mam nadzieję, że te zatrzymane w ramie skrawki obrazów staną się przyczynkiem do kontemplacji i ożywienia myślenia symbolicznego, przypomnienia pradawnych mitów. Wywód ten ma formę eseju, czyli subiektywnej, nielinernej struktury o charakterze asocjacyjnym, i utrzymany jest w duchu tradycji fenomenologicznej oraz hermeneutycznej, zwłaszcza tej reprezentowanej przez Paula Ricoeura oraz Martina Heideggera. Należy podkreślić, że nagromadzone w tekście metafory i aluzje nie są jedynie elementami ornamentacyjnymi, stanowią natomiast narzędzia, których zadaniem jest umożliwienie czytelnikowi dotarcia do

³ Wyrażenie metaforyczne zaczerpnięte z tekstu Tomasza Szlendaka stanowiącego wstęp do jednego z numerów czasopisma „Kultura Współczesna”, poświęconego kulturze nadmiaru. (zob. idem, *Kultura nadmiaru w czasach niedomiaru*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka” 2013, nr 1, s. 9).

⁴ Ibidem.

⁵ Jest to bardzo swobodna aluzja do koncepcji kultury Jerzego Kmity, dla którego praktyka interpretacyjna była ważnym składnikiem istnienia kultury, ujawniającej się właśnie za pośrednictwem aktów interpretacji humanistycznej (zob. idem, *Jak słowa łączą się ze światem. Studium krytyczne neopragmatyzmu*, Poznań 1998).

głębszych pokładów znaczeń i rozumienia. Jak podkreślał niemiecki filozof, poprzez „poezjowanie” – zagęszczanie sensów – człowiek może poczuć bliskość istoty rzeczy, skupić się na podstawie swojego istnienia⁶. Jest to zatem zabieg intencjonalny mający pobudzić ludzką zdolność do rozmyślenia nad tymi aspektami bytu, których nie da się wyrazić wprost. Pośrodku poetyckiego słowa rozkwita proces myślenia. Staje się on aktem intelektualnym, ale także zmysłowym i duchowym. Mam nadzieję, że dzięki przyjętej metodzie analizy studium to doprowadzi do nagłego zwarcia sensów, ujawnienia we wszechobecnej dychotomii jakiegoś „prześwitu”, pozwalając czytelnikowi na odnalezienie śladu utraconej integralności...

Nie potrafię wskazać filmu, który lepiej wykorzystywałyby – barwną, prowokacyjną, nasyconą wieloma znaczeniami – poetykę żywiołów niż film Baza Luhrmanna z 1996 roku pod tytułem: *Romeo i Julia* (oryg. *Romeo + Juliet*)⁸. Niewątpliwie tak wyraźna teatralność dekoracji i zauważalna spójność kodu wizualnego były częścią świadomej strategii reżysera: Romeo – igrający z ogniem, Julia – skojarzona z żywiołem wody. Cóż jeszcze mogłaby odsłonić pogłębiąca analiza poszczególnych kadrów?

Biorąc pod uwagę, że film ten jest uwspółcześnioną, bardzo oryginalną, a zarazem w przewrotny sposób wierną pierwotnemu tekstowi adaptacją sztuki Williama Shakespeare’a, należy przyznać, że związek obrazu i słowa nabiera w tym przypadku dodatkowych wymiarów. Choć w tekście angielskiego poety nie odnajdujemy wyobrażeń tak silnie związanych z materią pierwotną, to jednak – jak postaram się pokazać w moich analizach – filmowa adaptacja Luhrmanna zdaje się na wielu poziomach korespondować z oryginalnym dramatem, będąc przy tym jego artystyczną reinterpretacją.

Inicjacja

Na pierwszym z prezentowanych tu zdjęć widać ruiny budynku – teatru lub świątyni, wnioskując z zachowanego proscenium bądź ołtarza, na którym siedzi Romeo. Wzrok przyciąga ziejąca w murze wyrwa tworząca rodzaj bramy.

⁶ M. Heidegger, *Objaśnienia do poezji Hölderlina*, przeł. S. Lisiecka, Warszawa 2004, s. 13–49.

⁷ Aluzja do terminu Martina Heideggera: *die Lichtung* (zob. idem, *O źródle dzieła sztuki*, „Sztuka i Filozofia” 1992, nr 5, s. 39).

⁸ *Romeo i Julia* (oryg. *Romeo + Juliet*), reż. Baz Luhrmann, Bazmark Films, Twentieth Century Fox Film Corporation, USA 1996, [Disney+].



Il. 1. Uchwycony w planie dalekim Romeo pali papierosa na terenie ruin na plaży w Weronie, w tle znajduje się ocean i wschodzące słońce. *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996)

Ta „kompozycja oka” obejmuje głównego bohatera, ale przede wszystkim zamyka w tle ciepły wschód słońca nad oceanem. Zdjęcie wydaje się przepętnione spokojem uśpionego żywiołu, lecz jego moc jest podskórnie wyczuwalna za pośrednictwem przenikających przez otwór porannych promieni światła i kontrastującego z nimi świata skrytego w cieniu gruzowiska. Romeo, niczym samotny myśliciel z romantycznych płócien Caspra Davida Friedricha, niknie wobec potęgi natury i destrukcyjnych sił czasu. Jak podkreśla Juan Eduardo Cirlot, symboliczny sens ruin jest bowiem „dosłowny i oczywisty”: „wyzbyte witalnego żaru”, niosące „brzemień przeszłości” zgłiszcza oznaczają martwość, brak przydatności, wyrwę w dziedzinie egzystencji i myśli⁹.

Na szczycie łuku, przy sklepieniu bramy widnieje napis: „SYCAMORE GROVE” (pol.: „JAWOROWY GAJ”). Ten napis przenosi nas natychmiast do pierwszego aktu sceny pierwszej fragmentu sztuki Williama Shakespeare’a, do dialogu Benvolia z Lady Montague, w którym z ust kuzyna głównego bohatera padają następujące słowa:

⁹ J.E. Cirlot, hasło *Ruiny*, w: idem, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 354.

Madam, an hour before the worshipp'd
sun
Peer'd forth the golden window
of the east,
A troubled mind drave me to walk
abroad;
Where, underneath the grove
of sycamore
That westward rooteth from this city
side,
So early walking did I see your son:
Towards him I made, but he was ware
of me
I, measuring his affections by my own,
Which then most sought where most
might
not be found¹⁰.

Godziną pierwszej, nim wspaniałe słońce
W złotych się oknach wschodu
ukazało,
Troski wyгнаły mię z dala od domu
W sykomorowy ów gaj, co się ciągnie
Ku południowi od naszego miasta.
Tam, już tak rano, syn wasz się przechadzał.
Ledwie go ujrzał, pobiegłem ku niemu;
Lecz on, spostrzegłszy mię, skrył się
natychmiast
I w najciemniejszej ukrył się gęstwinie¹¹.

Jakże ciekawe jest to „filmowe okno” otwierające zupełnie nowe perspektywy względem oryginalnego tekstu. Może być ono metaforą różnych ram wyznaczających systemy wizualne, a zarazem progiem – sferą liminalną, ontologicznym cięciem między opozycyjnymi sferami¹². Sztuczny gaj, nienaturalność dekoracji, nieustanne operowanie kontrastami – pięknem i brzydotą, patosem i kiczem, tym co „wysokie” i „niskie” – uruchamia w filmie Luhrmanna całą matrycę sensów tkwiących w prostym symbolu okna – grę wnętrza i zewnątrz, światła i mroku, przejrzystości i nieprzejrzystości, wreszcie tego, co naturalne, i tego, co kulturowo konstruowane. Uciekający przed światem kochanek szuka schronienia w tym niszczącym gaju, lecz nie wie, że zostaje skadrowany, złapany w pułapkę obrazu.

Wznoszący się nad jego głową łuk i otaczająca z dwóch stron elewacja przybierają postać substytutu sykomorowego drzewa ze swoimi rozłożystymi gałęziami i łuszczącą się korą. Z kolei drzewo na płaszczyźnie ontologicznej

¹⁰ W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*: Act I, Scene I, w. 118–127, <https://shakespeare-navigators.ewu.edu/romeo/T11.html#121> (dostęp 22.02.2024). Wszystkie wyróżnienia w cytatach – E.S.D.

¹¹ W. Shakespeare, *Romeo i Julia*, przeł. J. Kaspróicz, akt I, scena I, w. 114–122, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/romeo-i-julia.html> (dostęp 22.02.2024).

¹² A. Friedberg, *Wirtualne okno. Od Albertiego do microsoftu*, przeł. A. Rejniak-Majewska, M. Pabiś-Orzeszyna, Warszawa 2012, s.12–15.



Il. 2. Uchwycony w planie ogólnym Romeo stoi w ruinach „jaworowego gaju” na tle wschodzącego słońca. *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996)

wyraża „rzeczywistość absolutną”, reprezentuje „centrum świata”, „życie kosmosu”¹³. Ten symbol, „przekształcając centrum w oś”, rozpościera przed nami całe bogactwo symboliki wertykalnej¹⁴. Wśród licznych elementów pionowych, które można odnaleźć w tym kadrze – rzeźb, kolumn, rusztowań – moją uwagę przykuwa w sposób szczególny znajdująca się za plecami Romea wieżyczka obserwacyjna, swym kształtem przypominająca rozłożoną drabinę, kolejne ogniwo łączności między niebem a ziemią.

Hiszpański badacz symboli Juan Cirlot wspomina, że w mitologii egipskiej Ozyrysa, czyli boga śmierci, nazywano tym, „który stoi u szczytu drabiny”¹⁵. Zatem bohaterowi „u progu dnia”, który dopiero „wstępuje” na scenę – topos *theatrum mundi* jest tu równie czytelny – towarzyszy już atrybut „przejścia” do innej sfery, a wraz z nim niewypowiedziane przeczucie „zmierchu”. Drabina może być również oznaką wzrastania, zapowiedzią inicjacji. W tym momencie pozostaje rekwizytem zdobiącym samotnie „jaworowego gaju”, miejsca ucieczki od codzienności w krainę marzeń i namiętności; już niebawem stanie się swoistym środkiem komunikacji i separacji dwojga kochanków¹⁶.

¹³ J.E. Cirlot, hasło *Drzewo*, w: idem, *Słownik...*, op. cit., s. 114.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Idem, hasło *Drabina*, w: ibidem, s. 112.

¹⁶ „And bring thee cords made like a tackled stair; / Which to the high top-gallant of my joy / Must be my convoy in the secret night” – „Tam ci mój człowiek przyniesie drabinkę / Z sznurków skręconą, która mi w noc późną / Do szczytu mego szczęścia wstęp ułatwi” (W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*: Act II, Scene IV, w. 189–191, <https://shakespeare-navigators.com>).



Il. 3. Na pierwszym planie znajduje się sylwetka zwróconego tyłem głównego bohatera patrzącego na rozpościerający się przed nim ocean. Nieco dalej na wodzie widać małą łódź z zarysem kilku postaci, bliżej zaś, po prawej stronie, kadr przecina drabinka obserwacyjna. *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996)

Przyglądając się dokładniej wskazanej sekwencji ujęć, można zauważyć, że w Luhrmannowskiej ikonografii drabina nie jest jedynym znakiem przetworzonej „jedności” odmiennych porządków rzeczywistości.

Kolejnym „wehikułem” kierującym nas ku sferom archaizmu, dającym przecucie „innego wymiaru” jest łódź, na którą spogląda pogrążony w zadumie bohater. Implikująca wyobrażenia o podróży, kojarzona z duszami wędrującymi do krainy umarłych przywodzi myśl o ulotności istnienia, płynności bytu, o nieuchronnym procesie przemiany. Motyw ten nie jest, jak drabina, częścią kompleksu symboli wertykalnych, lecz należy do symboliki głębi i wprowadza w obszar wyobrażeń akwaticznych. Dryfująca wśród łagodnych fal drewniana łupina to „odzyskana kołyska, matczyne łono”¹⁷, obiekt tęsknoty, wspomnienie utraconego raju. „Wodna podróż” jest w pewien sposób oddźwiękiem tułaczki słońca po nieboskłonie. Tafla wody zmienia się w lustro dla nieba, odbijając na swej powierzchni złote refleksy życia wszechświata.

ewu.edu/romeo/T24.html (dostęp 22.02.2024); W. Shakespeare, *Romeo i Julia*, op. cit., akt II, scena IV, w. 1241–1243).

¹⁷ J.E. Cirlot, hasło *Łódź*, w: idem, *Słownik...*, op. cit., s. 140.

Ogień – żywioł kochanków i twórców – bez wątpienia dominuje w pełnym przemocy mikrokosmosie Romea¹⁸. Świadczą o tym podstawowe atrybuty tej postaci, którymi są papieros, pióro oraz pistolet. Jednak przeanalizowany wnikliwiej związek Romea z ogniem jawi się jako trudny i niejednoznaczny. Porównując sposoby obrazowania w filmie Luhrmanna z wyobrażeniami poetyckimi Shakespeare’a, można byłoby stwierdzić, że postać ta: „łączy miłość do ognia” z „obawą przed ogniem”¹⁹. Żywioł jest dla młodego amanta przedmiotem kontemplacji, towarzyszy mu pod postacią słońca i przesyconych światłem, ciepłych, wręcz dusznych pejzaży. W obecności ognia Romeo rozwija swoje pragnienia, myśli, uczucia.

Lecz igrający z ogniem Romeo jest zarazem tym, który ucieka przed światłem:

The shady curtains from Aurora's bed,
Away from the light steals home my heavy
son,
And private in his chamber pens himself,
Shuts up his windows, locks fair daylight
out
And makes himself an artificial night²⁰.

Aliści ledwo na najdalszym wschodzie
Wesołe słońce sprzed łoża Aurory
Zaczęło ściągać cienistą kotarę,
On, uciekając od widoku światła,
Co tchu zamykał się w swoim pokoju;
Zasłaniał okna przed jasnym dnia blaskiem
I sztuczną sobie ciemnicę
utwarzał²¹.

Czytając powyższe ustępy szekspirowskiego dramatu, trudno wyzbyć się wrażenia, że słońce towarzyszące tej postaci jest w istocie „czarnym słońcem romantyków”²². Metafora „czarnego słońca”, będąca epitetem sprzecznym, doskonale oddaje ambiwalentną naturę symbolu. W kulturotwórczym, pełnym życiodajnej siły pierwiastku pobrzmiwia groźba zniszczenia, która ostatecznie

¹⁸ Zob. E. Litwin, *O tęsknocie egocentryka, „skandalu miłości miłosiernej” i ścieraniu się żywiołów w filmie Baza Luhrmanna William Shakespeare’s Romeo + Juliet*, w: *Śmierć w wodzie i inne motywy akwaticzne w horyzoncie wyobraźni*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, Warszawa 2018, s. 356.

¹⁹ G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatkiewicz, Warszawa 1975, s. 34.

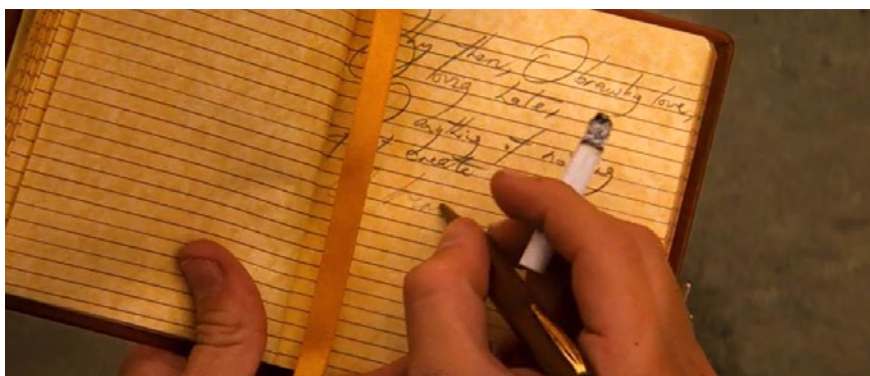
²⁰ W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*: Act I, Scene I, w. 136–140, <https://shakespeare-navigators.ewu.edu/romeo/T11.html> (dostęp 22.02.2024).

²¹ W. Shakespeare, *Romeo i Julia*, op. cit., akt I, scena I, w. 132–138.

²² Jedną z ważnych metafor poezji romantycznej, zob. P. Śniedziewski, *Czarne słońca romantyków*, Warszawa 2018.



Il. 4. Zarys profilu głównego bohatera na tle jasnego, ciepłego światła. Romeo zbliża do ust papierosa. *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996)



Il. 5. Trzymany w dłoni notes z poezją uchwycony z perspektywy głównego bohatera. W drugiej ręce Romeo ma długopis i palącego się papierosa. *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996)



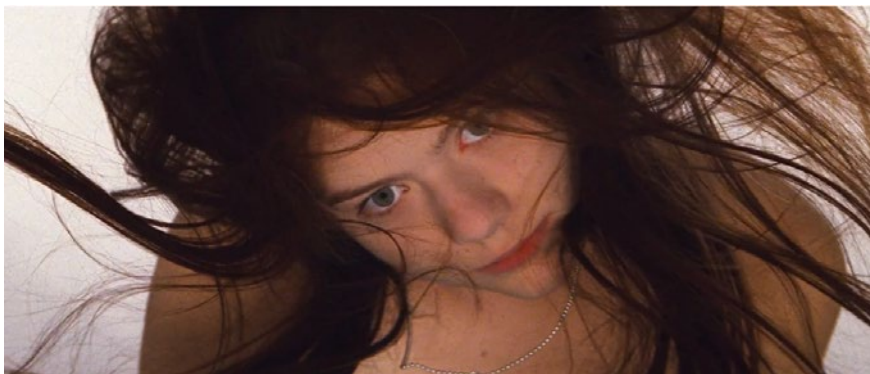
Il. 6. Uchwycony w planie zza ramienia klęczący na ziemi Romeo, zwrócony twarzą w kierunku ostrego stońca. Daleko w tle widoczne są przyczepy mieszkalne i samochody. Zdjęcie przesyczone jest dusznym, pustynnym nastrojem. *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996)

ziści się w samobójczej śmierci kochanków. Takie wyobrażenie ognia jako instynktu życia i śmierci – połączenia Erosa i Tanatosa – jest charakterystyczne dla opisanego przez Gastona Bachelarda „kompleksu Empedoklesa”²³.

W dziele bazującym na koincydencji przeciwieństw nie mogło zabraknąć wody. Pierwsze spotkanie z Julią jest zaproszeniem do prywatnego świata „Wenus w kąpeli”.

Niesamowite ujęcie, zrealizowane pod wodą, jak gdyby oko kamery spoczywało na dnie wanny, daje wgląd w niemalże nadrzeczywisty świat wodnej nimfy. Zanurzona w żywiole dziewczyna emanuje urokiem i niewinnością akcentowanymi przez miękką, jasną kolorystykę tego ujęcia. Delikatne i rozproszone oświetlenie nadaje fotografii intymny, spokojny charakter.

²³ Francuski badacz wyobraźni wyodrębnił ten temat poetycki (*kompleks* w teorii Gastona Bachelarda to tyle, co zbiór pewnych wyobrażeń kierujących pracą marzenia), odnosząc się do legendy o samobójczej śmierci starogreckiego filozofa. Starożytne źródła podają, że Empedokles, aby dać świadectwo swojej boskości wskoczył do krateru Etny. Jako autor koncepcji czterech żywiołów uważał, że nie ma narodzin i śmierci, jest tylko mieszanie się odwiecznych żywiołów. Marzenie o ogniu było dlań marzeniem o metamorfozie, sposobem na zespolenie się ze światem. Stąd *kompleks Empedoklesa* w koncepcji francuskiego fenomenologa to zbiór wyobrażeń poetyckich łączących w sobie miłość do ognia z obawą przed ogniem. Zob.: G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka...*, op. cit., s. 33–38; K. Kołakowska, *Mit u Empedoklesa*, Kraków 2012.



Il. 7. Zbliżenie twarzy tytułowej bohaterki nurkującej w wannie. Włosy kobiety tworzą wokół jej głowy dynamiczne linie i kształty, a szeroko otwarte oczy wyrażają ciekawość. *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996)

Kontrapunktem są zaś ciemne, falujące na wodzie włosy oraz bystre, szeroko otwarte, pełne ciekawości oczy bohaterki. Ten kontrast wywołuje w odbiorcy pewien niepokój, podkreślając dwuznaczność nieujarzmionych sił natury. Ciemne, nieokiełznane, oplatające twarz włosy są erotycznym atrybutem kobiecości, przypominają włosy syren wabiących żeglarzy. To narzędzia czarów wciągające niespełnionych kochanków w głąb ciemnej toni. Także tutaj pierwiastek zmysłowy dyskretnie zespolony jest ze śmiercią. Hipnotyzujące włosy oblubienicy niepostrzeżenie mogą przekształcić się w naszej wyobraźni we włosy topielicy. Jej oczy zdają nam się wówczas nieobecne, szeroko rozwarłe przez śmierć.

Zamrożony w bezruchu kadr nie oddaje w pełni dynamiki tego filmowego ujęcia. Kluczowy jest w tym przypadku ruch – ruch unoszących się na wodzie włosów, współgrających z zespołem wyobrażeń zamykających się w Bachelardowskim „kompleksie Ofelii”²⁴. Wiemy, że Romeo ulegnie urokowi tej bogini, z pewnością dołączy do niej wkraczając w jej wodne uniwersum:

²⁴ *Kompleks Ofelii* to zbiór wyobrażeń łączących w jednym, syntetycznym obrazie poetyckim kobietę, wodę i śmierć (zob. G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka...*, op. cit., s. 151–161).

[...] for my mind misgives
 Some consequence yet hanging in the stars
 Shall bitterly begin his fearful date
 With this night's revels and expire the term
 Of a despised life closed in my breast
 By some vile forfeit of untimely death.
 But He, that hath the steerage of my
 course,
 Direct my sail! [...] ²⁵.

[...] moja dusza przeczuwa, że jakieś
 Nieszczęście, jeszcze wpośród gwiazd
 wiszące,
 Złowrogi bieg swój rozpocznie od daty
 Uciech tej nocy i kres zamkniętego
 W mej piersi, zbyt już niezdolnego, życia
 Przyśpieszy jakimś strasznym śmierci
 ciosem.
 Lecz niech Ten, który ma ster mój
 w swym ręku,
 Kieruje moim żaglem! [...] ²⁶.

Oczyszczenie

Romeo wchodzi do świata Julii poprzez gest zanurkowania – zanurzenia twarzy w wypełnionej wodą misie. W tym naczyniu dochodzi do zmieszania pierwiastków, zespolenia pierwotnych sił materialnych i swoistej przemiany bohatera, który w kolejnych ujęciach spogląda w lustro i zrzuca maskę.

Tych gestów nie można jednak w żaden sposób porównać z gracją, wdziękiem i zrównoważeniem, z jakimi po wodnym świecie porusza się Julia. Transformacja Romea jest gwałtowna i nerwowa, wręcz dramatyczna. Odurzony narkotykiem bohater niespokojnie „wyrzuca z siebie” ostatnie pęcherzyki powietrza, a później zapalczywie łapie oddech, powracając do „istnienia na powierzchni”. Jego powrót wiąże się ze zmianą – tajemniczą i nieuchwytną, sprowadzoną do widoku odrzuconej, unoszącej się na wodzie maski. Świetlne refleksy tańczące na jej srebrzystej powierzchni eksponują solarny i energetyczny aspekt pierwiastka męskiego²⁷. Ten sam ognisty żywioł zatrzymuje się na jego stroju oraz na lustrze – symbolu lunarnym, ustanawiającym bramę, przez którą bohater może na moment zajrzeć do wodnego królestwa²⁸. Przypatrując się swojemu odbiciu, Romeo dostrzega nagle piękno znajdującego się za jego plecami świata. Otaczająca bohatera scenografia – metalowe muszle i łabędzie oraz ogromne akwarium pełne kolorowych,

²⁵ W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*: Act I, Scene IV, w. 106–113, <https://shakespeare-navigators.ewu.edu/romeo/T14.html> (dostęp 22.02.2024).

²⁶ W. Shakespeare, *Romeo i Julia*, op. cit., w. 601–608.

²⁷ J.E. Cirlot, hasło *Maska*, w: idem, *Słownik...*, op. cit., s. 247–248.

²⁸ Idem, hasło *Lustro*, w: ibidem, s. 237–238.



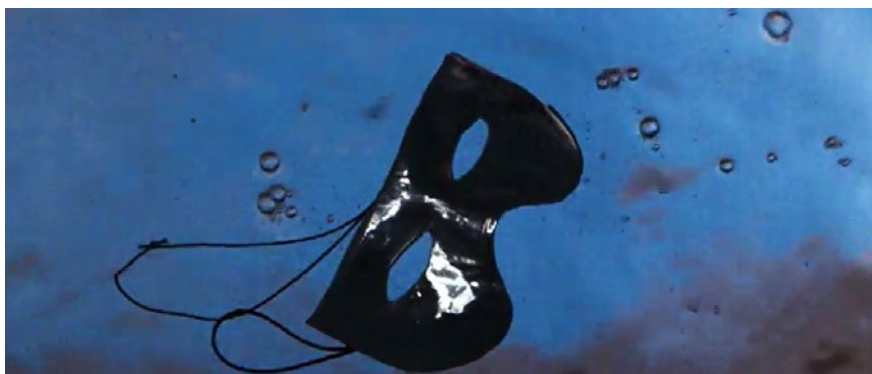
Il. 8. Zanurzona w wodzie twarz Romea nerwowo wypuszczającego pęcherzyki powietrza. Światło skupia się na elementach zbroi, w którą ubrany jest bohater podczas balu maskowego w domu Capulecich. *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996)



Il. 9. Sylwetka Romea ubranego w rycerską zbroję, nachylającego się nad misą z wodą w męskiej toalecie. Scenografia obfituje w symbole akwaticzne – misy przypominają swym kształtem muszle, a krany łabędzie szyje. *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996)



Il. 10. Ujęcie zza ramienia bohatera prezentuje Romea spoglądającego na swoje odbicie w lustrze, po jego twarzy i włosach sypływa woda, na czole ma maskę balową pasującą do jego srebrzystej zbroi. Kolejne elementy scenografii przywodzą na myśl podwodną krainę. *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996)



Il. 11. Ujęcie spod wody – centrum obrazu stanowi unosząca się w wodzie srebrna maska balowa, skupiająca na swej powierzchni refleksy światła; wokół niej widoczne są pęcherzyki powietrza. *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996)

migoczących delikatnie pod powierzchnią rybek – sugerowałyaby, że oto dopełniony został rytuał inicjacji, przekroczono punkt graniczny i Romeo wkroczył do akwaticznego imperium. Jednak otoczony zewsząd wodnymi zwierciadłami bohater nie zauważa, że obserwując z zachwytem „estetyczny żywot” istot wodnych, sam jest obserwowany.



Il. 12. Oko Julii wyglądające przez otwór w strukturze skał, otoczków, roślin i innych elementów dekoracyjnych akwarium. Jaskrawo kolorowe rybki oraz jasne oko bohaterki kontrastują z mrokiem podwodnego królestwa. *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996)



Il. 13. Twarz Julii widoczna dla Romea z przeciwległej strony akwarium. Skryty w cieniu wizerunek dziewczyny kontrastuje z jaskrawo niebieskimi rybkami przepływającymi na wysokości jej twarzy (reż. Baz Luhrmann, 1996)



Il. 14. Wizerunki kochanków spoglądających na siebie z zaciekawieniem poprzez wodną ścianę ogromnego akwarium. Oszklony zbiornik wypełniony jest egzotycznymi, kolorowymi rybkami i skalnymi dekoracjami, a jego delikatne oświetlenie wydobywa z cienia zaintrygowane twarze głównych bohaterów. Odbijające się na powierzchni szkła półpostaci dają ciekawy efekt podwojenia tej niemalże onirycznej rzeczywistości. *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996)

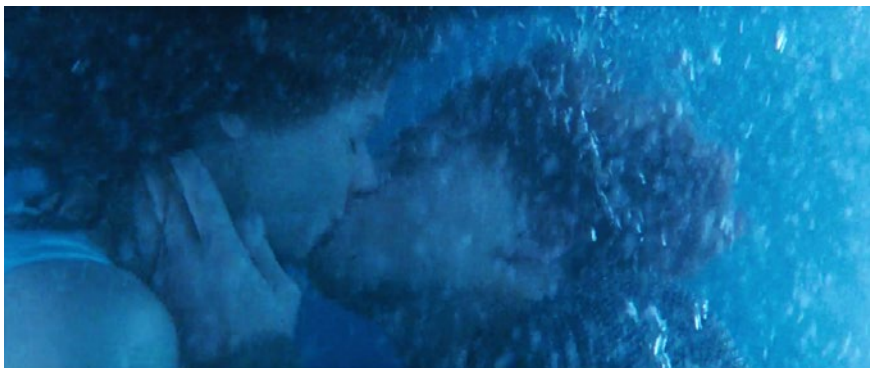
Choć semantyka części składowych filmowych obrazów Luhrmanna sprawia wrażenie konsekwentnej i czytelnej, to jednak na poziomie ich struktury syntaktycznej całość wzajemnych relacji okazuje się nieco bardziej złożona. Zarówno Julia, jak i Romeo są obserwowającymi i obserwowanymi, są ogniskami światła i mroku, w ich otoczeniu w różnych konfiguracjach splatają się antagonistyczne siły wody i ognia. Jak opisywał Plotyn w *Enneadach*, oko, aby mogło ujrzyć słońce, samo musi być słońcem: „Trzeba bowiem to, co widzi, uczynić jednorodnym i podobnym do tego, co jest widzialne, i dopiero wtedy – patrzeć! Zaprawdę, nigdy nie zoczyłoby oko słońca, gdyby samo nie było słoneczne, i nigdy też dusza nie ujrzy piękna, jeżeli sama nie będzie piękna”²⁹. Tak manifestuje się cykliczność żywiołu, kolistość uwodzenia – kto chce uwodzić, musi zostać uwiedziony³⁰. Na różnych poziomach dochodzi więc do przemieszania się binarnych elementów i zaakcentowania „Jedności”. Miłosne zjednoczenie przybiera w tej wizualnej opowieści postać „unii żywiołów”. Odrzucona przez Romea maska zostaje zastąpiona inną „maską” – utworzoną

²⁹ Plotyn, *O pięknie*, w: idem, *Enneady*, t. I–II, przeł. A. Krokiewicz, Warszawa 1959, <https://sady.up.krakow.pl/fil.plotyn.enneadaI.6.htm> (dostęp 14.03.2024).

³⁰ Zob. Z. Kalnicka, *Woda, w: Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, woda, ogień, powietrze*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002.

ze spływających po jego twarzy kropel wody. Spoglądając po raz pierwszy na Julię poprzez wodną ścianę akwarium, jednocześnie spogląda na samego siebie w odbiciu podwojonego przez szkło i wodę świata.

Wskazana unia żywiołów będzie uwidaczniała się jeszcze wielokrotnie w kolejnych scenach tej filmowej opowieści: w zanurzeniu dwojga kochanków w basenie (w słynnej scenie balkonowej), w pośmiertnym powrocie Tybalta do wodnego imperium rodu Capulekich czy w deszczu obmywającym zakrwawionego Romea. W licznych ujęciach uwypuklony jest sensualistyczno-cielesny aspekt żywiołu wody, co nie tylko podnosi walory estetyczne kompozycji obrazu, ale też nadaje mu symbolicznej głębi, przypomina o kołowym ruchu życia i śmierci. Prezentowane w tym filmie wody uwodzą, stanowią czynnik zmiany, odgrywają rolę lustra, oczyszczają, jednoczą, grzebią. Ten najbardziej zmysłowy z żywiołów – którego możemy dotykać i słuchać, który możemy wąchać i podziwiać – daje nam wrażenie autentycznego złączenia ludzkiego świata z bezmiarem kosmosu³¹.



Il. 15. W bliskim planie ukazane są twarze całujących się bohaterów. Otoczenie jest nieco zamglone i rozmyte z powodu bąbelków powietrza i dynamicznego ruchu wody, co dodaje zdjęciu eterycznego charakteru. *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996)

³¹ Ibidem.



Il. 16. W perspektywie ptasiej ujęte zostały dwie sylwetki oddzielone od siebie linią schodów. Po lewej stronie znajduje się Romeo z wyciągniętą ręką, w której trzyma broń, po prawej zaś widoczne jest wpadające do sadzawki ciało zastrzelonego Tybalta. *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996)

Oświecenie i powrót

Julia, która jako istota wodna, przebywa zazwyczaj w pobliżu różnego rodzaju akwenów, w ostatnich scenach „cała staje się wodą”. Jej ojciec opisuje jej stan, zwracając się do niej:

[...] In one little body
 Thou counterfeit'st a bark, a sea, a wind;
 For still thy eyes, which I may call the sea,
 Do ebb and flow with tears; the bark thy
 body is,
 Sailing in this salt flood; the winds, thy
 sighs;
 Who, raging with thy tears, and they with
 them,
 Without a sudden calm, will overset
 Thy tempest-tossed body³².

Przedstawiasz obraz łodzi, morza, wiatru:
 Bo twoje oczy, jakby morze, ciągle
 Falują łzami: biedne twoje ciało
 Jak łódź żegluje po tych słonych falach³³.

³² W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*: Act III, Scene V, w. 130–137, <https://shakespeare-navigators.ewu.edu/romeo/T35.html> (dostęp 20.03.2024).

³³ W. Shakespeare, *Romeo i Julia*, op. cit., akt III, scena V, w. 2102–2105.



Il. 17. Na pierwszym planie znajduje się siedząca na krześle, pogrążona we łzach Julia. W tle widoczna jest wanna, przy której klęczy Marta, opiekunka Julii, przygotowująca dla niej kąpiel. *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996)

W tych fragmentach słów i obrazów można dopatrzeć się związku metonimicznego – woda, stanowiąca część ikonografii kobiecego uniwersum poprzez styczność w przestrzeni, stała się ostatecznie znakiem indeksowym Julii. Co ciekawe, bycie częścią wodnego żywiołu nie przeszkadza dziewczynie w jednoczesnym byciu „marzycielką świecy”³⁴. To w bliskości „ujarzmionego płomienia” bohaterka wypowiada swoje pragnienia i modlitwy. A jeśli jej głos – jak poetycko ująłby to Gaston Bachelard – „nabrzmiewa łzami, czy słowo to nie jest onomatopieją płomienia płynnego [...]”³⁵?

³⁴ G. Bachelard, *Płomień świecy*, przeł. J. Rogoziński, Gdańsk 1996.

³⁵ Ibidem, s. 59.



Il. 18. W planie pełnym widać Julię siedzącą na łóżku w swoim pokoju. W pomieszczeniu panuje półmrok. Na pierwszym planie oraz w tle za plecami bohaterki stoją liczne palące się świece, figurki aniołków i Matki. *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996)



Il. 19. W centrum znajduje się pełna niepokoju twarz głównej bohaterki. Po prawej stronie wznoszą się białe płonące świece, a po lewej można dostrzec figurkę Matki Boskiej. *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996)

Zwielokrotniony symbol świcy – ważnego symbolu wertrykalnego – przekształca się w ostatnich scenach w stos ofiarny, w stos ognia i kwiatów kwitnących ku nieskończonym wyżynom. Schody prowadzące do łoża ofiarnego są ponownym nawiązaniem do toposu *theatrum mundi*.



Il. 20. W planie ogólnym ukazany jest ołtarz świątyni. W jego centrum zamiast ofiarnego stołu znajduje się toż, na którym leżą martwy Romeo i pochylająca się nad nim Julia. Do części środkowej prowadzą schody otoczone licznymi świecami rzucającymi ciepłe, złote światło na całe wnętrze. *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996)

All the world's a stage,
And all the men and women merely players.
They have their exits and their entrances,
And one man in his time plays many parts³⁶.

Świat jest teatrem, aktorami ludzie,
Którzy kolejno wchodzą i znikają.
Každy tam aktor niejedną gra rolę³⁷.

Ramy wizualne, w jakich Baz Luhrmann zamknął szekspirowski dramat, trafnie opisuje Nicoleta Cinpoes, dopatrując się w tej adaptacji wizualnych sposobów reprezentacji „oka”³⁸. Jak stwierdza badaczka, autor filmu bawi się szeroką gamą trybów patrzenia i perspektyw – jest to widoczne choćby w „oku ruin jaworowego gaju”, oku Julii podglądającej Romea, ale też w ciekawych ujęciach spod wody i w wielu innych scenach, które nie były przedmiotem niniejszej analizy. Brytyjska szekspirołóżka zauważa, że dzieło Luhrmanna bywa przesadnie literalne, czyniąc części semantyczne oraz syntaktyczne

³⁶ W. Shakespeare, *As You Like It*: Act II, Scene VII, s. 83, w. 146–149, <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/as-you-like-it/read/> (dostęp 20.03.2024).

³⁷ W. Shakespeare, *Jak wam się podoba*, przeł. L. Urlich, akt II, scena VII, s. 34, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/jak-wam-sie-podoba.pdf> (dostęp 20.03.2024).

³⁸ N. Cinpoes, „By Looking Liking”: *Baz Luhrmann's William Shakespeare's Romeo+Juliet*, *Messages, Sages and Ages* 2016, no. 1, vol. 3, s. 7–16, https://www.researchgate.net/publication/305894567_By_Looking_Liking_Baz_Luhrmann'S_William_Shakespeare'S_RomeoJuliet (dostęp 19.03.2024).

tekstu bezpośrednią częścią organizacji filmowych szczegółów *mise en scène*. Przywołując w sposób dosłowny (za pomocą komponentów scenografii, rekwizytów lub kostiumów) tekst angielskiego poety, film „wspiera i wypiera” prymarny tekst, prowokuje grę elementów znaczonych i znaczących³⁹. Choć zakres owej gry, wynikającej z dokonanego przekładu, jest dość rozległy, a sieć wykorzystanych symboli (zwłaszcza chrześcijańskich) gęsta, pragnę podkreślić, że w powyższych analizach skupiałam się jedynie na pierwotnych symbolach ognia i wody – żywiołach kreujących atrakcyjny wizualnie konflikt miłosny, jak również uwydatniających jego uniwersalność i ponadczasowość.

Przechodząc do podsumowania, film Baza Luhrmanna można interpretować jako dzieło wielowymiarowe, intertekstualne, pełne metafor i symboli, które „dają do myślenia”⁴⁰. Poprzez dialog z tradycją literacką i symboliczną, liczne odwołania do mitologii i filozofii, chciałam dokonać próby zarówno zakorzenienia filmu Luhrmanna w bogatej tradycji kulturowej za pośrednictwem aktu interpretacji hermeneutycznej, jak i Heideggerowskiego „odsłonięcia” fundamentów ludzkiej egzystencji w obliczu współczesnego rozpadu przestrzeni symbolicznej. Warto zauważyć, że filmowa podróż Romea i Julii przez żywioły ognia i wody doskonale wpisuje się w Jungowską teorię archetypów, która uwypukla dwoistą naturę przywoływanych tu symboli.

Julia – postać związana z żywiołem wody – może być postrzegana jako symbol animy – archetypowego obrazu kobiety, który w nieświadomości mężczyzny odzwierciedla jego wewnętrzny aspekt żeński. Romeo natomiast, jako postać kojarzona z ogniem, może reprezentować animusa w psychice Julii, uosabiając jej wewnętrzny pierwiastek męski. Wzajemnie się dopełniające przeciwstawne archetypy ilustrują proces *coniunctio oppositorum* (zjednoczenia przeciwieństw), który jest ważnym punktem Jungowskiej teorii indywidualizacji, prowadzącej do psychicznej integracji i osiągnięcia pełni – celu rozwoju osobowości. Woda i ogień mogą więc być postrzegane jako alchemiczny symbol jedności niepodobnych do siebie substancji, oddając ideę transformacji i idealnej koincydencji przeciwieństw⁴¹.

Prócz silnego nacisku na aspekt symboliczny poszczególnych kadrów filmowych w poczynionych tu analizach i interpretacjach nie można pominąć

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ P. Ricouer, *Egzystencja i hermeneutyka*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 1975, s. 8.

⁴¹ C.G. Jung, *Psychologia przeniesienia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 14.

ich wymiaru sensualnego. Z punktu widzenia fenomenologii woda i ogień mogą być rozumiane nie tylko jako symboliczne żywioły, ale także jako składniki materialne kształtujące sposób naszego cielesnego, zmysłowego zakorzenienia w świecie. Szczególnie Maurice Merleau-Ponty zwracał uwagę na zmysłowe i subiektywne aspekty doświadczenia, które są kluczowe w procesie odbioru, interpretacji i rozumienia otaczającego nas świata. Kino jako medium syntetyczne oferuje widzowi doświadczenie niemalże „ucieleśnione”, umożliwia zmysłowy kontakt z obrazem, który poprzez swoją materialność i dynamikę angażuje i przynajmniej częściowo odsłania nasz sposób „bycia w świecie”⁴². Na przykład scena z Julią zanurzoną w wodzie i jej falujące włosy tworzą obraz nie tylko odwołujący się na poziomie intelektualnym do symboliki wody jako medium życia i śmierci, lecz także działający na odbiorcę na poziomie cielesnym, wywołujący uczucie miękkości, ciepła, ale i niepokoju. To doświadczenie jest formą współuczestnictwa widza w rzeczywistości przedstawionej przez film. W takim kontekście wyreżyserowane przez Baza Luhrmanna sensoryczne widowisko przypomina romantyczne misterium odtwarzające unię mistyczną żywiołów, oferujące doświadczenie, które jest jednocześnie osobiste i uniwersalne, będące metaforyczną odsłoną dawnego „pramitu”.

Jestem przekonana, że zamykając nasze życie w słowach i obrazach, budujemy dla niego jakieś ramy, nadajemy mu sens. Poprzez opowiadanie uczymy się życia i znajdujemy w nim swoje miejsce. Kontemplując wybrane obrazy filmowych żywiołów i ja pragnęłam stać się przez moment „marzycielką płomienia” i w „świecie obrazu” rozwijać wyobrażenia najpierwotniejsze, kolekcjonować skrawki pradawnej pamięci, odszyfrowywać znaczenia, sięgając do głębokich pokładów kultury. W mozaice różnorodnych cytowań (wizualnych i tekstowych) poszukiwałam „sensów zatraconych”. Mam nadzieję, że „opowieść ta”, także dla czytelnika, stała się impulsem do zatracenia w marzeniu...

⁴² M. Merleau-Ponty, *Film i nowa psychologia*, przeł. M. Zagajewski, w: A. Helman, *Estetyka i film*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972, s. 184–200.

Bibliografia

- Bachelard Gaston, *Plomień świecy*, przeł. J. Rogoziński, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996.
- Bachelard Gaston, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1975.
- Baudrillard Jean, *Procesja symulaków*, przeł. T. Komendant, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997.
- Cirlot Juan E., *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Znak, Kraków 2000.
- Friedberg Anne, *Wirtualne okno. Od Albertiego do microsoftu*, przeł. A. Rejniak-Majewska, M. Pabiś-Orzeszyna, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012.
- Heidegger Martin, *O źródle dzieła sztuki*, „Sztuka i Filozofia” 1992, nr 5.
- Heidegger Martin, *Objaśnienia do poezji Hölderlina*, przeł. S. Lisiecka, Wydawnictwo KR, Warszawa 2004.
- Jung Carl G., *Psychologia przeniesienia*, przeł. R. Reszke, Wrota, Warszawa 1997.
- Kalnicka Zdenka, *Woda*, w: *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, woda, ogień, powietrze*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2002.
- Kmita Jerzy, *Jak słowa łączą się ze światem. Studium krytyczne neopragmatyzmu*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM, Poznań 1998.
- Kołąkowska Katarzyna, *Mit u Empedoklesa*, Wydawnictwo »scriptum«, Kraków 2012.
- Litwin Elżbieta, *O tęsknocie egocentryka, „skandalu miłości miłosiernej” i ścieraniu się żywiołów w filmie Baza Luhrmanna William Shakespeare’s Romeo + Juliet*, w: *Śmierć w wodzie i inne motywy akwaticzne w horyzoncie wyobraźni*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2018.
- Lotman Jurij, *Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno, T. Miczka, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983.
- Merleau-Ponty Maurice, *Film i nowa psychologia*, przeł. M. Zagajewski, w: A. Helman, *Estetyka i film*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972.
- Ricouer Paul, *Egzystencja i hermeneutyka*, przeł. S. Cichowicz, PAX, Warszawa 1975.
- Szlendak Tomasz, *Kultura nadmiaru w czasach niedomiaru*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka” 2013, nr 1.
- Śniedziwski Piotr, *Czarne słońca romantyków*, Sic!, Warszawa 2018.

Źródła internetowe

- Cinpoes Nicoleta, „By Looking Liking”: *Baz Luhrmann’s William Shakespeare’s Romeo+Juliet*, „Messages, Sages and Ages” 2016, no. 1, vol. 3, https://www.researchgate.net/publication/305894567_By_Looking_Liking_Baz_Luhrmann’S_William_Shakespeare’S_RomeoJuliet (dostęp 19.03.2024).
- Plotyn, *O pięknie*, w: Plotyn, *Enneady*, t. I–II, przeł. A. Krokiewicz, Warszawa 1959, <https://sady.up.krakow.pl/fil.plotyn.enneadaI.6.htm> (dostęp 14.03.2024).
- Shakespeare William, *As You Like It*, <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/as-you-like-it/read/> (dostęp 20.03.2024).
- Shakespeare William, *Jak wam się podoba*, przeł. L. Urlich, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/jak-wam-sie-podoba.pdf> (dostęp 20.03.2024).
- Shakespeare William, *Romeo and Juliet: Act I, Scene I*, <https://shakespeare-navigators.ewu.edu/romeo/T11.html> (dostęp 22.02.2024).

- Shakespeare William, *Romeo and Juliet*: Act I, Scene IV, <https://shakespeare-navigators.ewu.edu/romeo/T14.html> (dostęp 22.02.2024).
- Shakespeare William, *Romeo and Juliet*: Act II, Scene IV, <https://shakespeare-navigators.ewu.edu/romeo/T24.html> (dostęp 22.02.2024).
- Shakespeare William, *Romeo and Juliet*: Act III, Scene V, <https://shakespeare-navigators.ewu.edu/romeo/T35.html> (dostęp 20.03.2024).
- Shakespeare William, *Romeo i Julia*, przeł. J. Kasprowicz, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/romeo-i-julia.html> (dostęp 22.02.2024).

Źródła wideo

Romeo i Julia (oryg. *Romeo + Juliet*), reż. Baz Luhrmann, Bazmark Films, Twentieth Century Fox Film Corporation, USA 1996, [Disney+].

Źródła ilustracji

- Il. 1. Kadr z filmu *Romeo i Julia* (reż. Baz Luhrmann, 1996), źródło: Svetlana Sterlin, *14 Beautiful Stills From Baz Luhrmann's Romeo + Juliet*, <https://svetlanasterlin.medium.com/14-beautiful-stills-from-baz-luhrmanns-romeo-juliet-d376aa077696>, (dostęp 21.02.2024).
- Il. 2–20. Kadr z filmu *Romeo i Julia*, oryg. *Romeo + Juliet*, reż. Baz Luhrmann, Bazmark Films, Twentieth Century Fox Film Corporation, USA 1996 [Disney+].

Around the Film Aesthetics of Fire and Water. An Analysis of Selected Frames from the film *Romeo + Juliet* by Baz Luhrmann

This text presents an analysis of selected frames from Baz Luhrmann's 1996 film *Romeo+Juliet*. The author examines the aesthetics of material elements – fire and water – drawing on Gaston Bachelard's concept of imagination, supplemented by Maurice Merleau-Ponty's phenomenological theory of perception and Jung's idea of archetypes. Through the lens of specific *hermeneutics of faith* (aiming to restore meaning to a text) and a foundational understanding of primordial symbols, she explores their cinematic manifestations. The researcher incorporates traditions of phenomenology and hermeneutics not only by referencing particular theories, but also by employing an essayistic style of argumentation, rich with metaphors and intertextual (or even inter-visual) references. This literary and scientific description is further enriched with comparative elements. Through a reference to William Shakespeare's original drama, the author seeks to capture the interplay of meanings that emerge from intersemiotic translation, particularly in the relationship between word and image. The analyzed film frames serve as a starting point to ponder the essence of symbolization and the symbol itself, understood as the unity of opposites. The primary aim of this creative analysis is to invite the reader to engage in a game of associations and to participate in culture-creating symbolic interpretations.

Keywords: symbol, aesthetics, hermeneutics, fire, water, film, Luhrmann, Shakespeare

Słowa kluczowe: symbol, estetyka, hermeneutyka, ogień, woda, film, Luhrmann, Shakespeare

Data przesłania tekstu: 30.03.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 10.08.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 25.08.2024

ZEGARKI TYSZKIEWICZÓW. CZĘŚĆ DRUGA

JAN ZIELIŃSKI

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
zielinski@gmx.ch
ORCID 0000-0002-0765-3536

CHRONOMETR



Autorska rubryka Profesora Jana Zielińskiego. Stopniowa prezentacja wybranych wątków szeroko zakrojonego projektu, który ma przedstawić w układzie chronologicznym obecność motywu czasu i zegara w kulturze polskiej (na tle międzynarodowym) od średniowiecza do XXI wieku.

Punktem wyjścia jest przeważnie tekst literacki, ale odniesienia sięgają różnych dziedzin kultury (łącznie z kulturą materialną), historii, etnografii, filozofii. Poszczególne teksty, zbudowane z segmentów ułożonych na ogół chronologicznie, pokazują odrębne zagadnienie – czasem zaskakujące, czasem wręcz paradoksalne – w różnych jego aspektach.

Powracam niniejszym do rozpoczętej przed czterema laty, w czasie pandemii, gawędy o szczególnej roli zegarów i zegarków oraz innych instrumentów precyzyjnych w kresowym rodzie Tyszkiewiczów. Dziś chciałbym się skupić na lekturze dość niezwykłej powieści, opublikowanej w roku 1902 przez Marię Tyszkiewiczównę pod oryginalnym tytułem *Spójnik*.

Poprzedni odcinek rozpoczął się od opisu uwiecznionego przez Adama Naruszewicza zegarka, którego – jak pisał kiedyś Tomasz Chachulski – „tajemnicze wnętrze przekazuje (na ucho!) powierzoną sobie wiadomość, pozwalając na wykorzystanie swoich atrybutów”². Tutaj mamy do czynienia z powieścią,

¹ Poprzedni odcinek ukazał się w „Załączniku Kulturoznawczym” 2020, nr 7.

² T. Chachulski, *Edytorstwo jako historia literatury i inne studia o poezji XVIII wieku*, Warszawa 2019, s. 135.

zbudowaną na podobnej zasadzie komunikacji akustycznej. Istotną rolę odgrywają w niej przyrządy służące do mierzenia czasu, takie jak zegary i zegarki, a także inne wynalazki techniczne służące do przekazywania dźwięków (przede wszystkim fonograf).

Maria Tyszkiewiczówna (1871–1943), córka Józefa Tyszkiewicza i Zofii z Horwattów, była pionierką esperantyzmu, działaczką charytatywną i, w bałtyckim uzdrowisku Połąga, właścicielką Willi Białej, w której mieszkała wraz ze swą przyjaciółką Irlandką. W Wilnie, gdzie odziedziczyła po ojcu kilka kamienic, założyły i razem prowadziły (do śmierci panny Margaret St. Clair w roku 1926) ambulatorium przy Trockiej 9, udzielając bezpłatnej pomocy lekarskiej i wydając posiłki dla niezamożnych. Podczas II wojny światowej została wywieziona do łagru; zmarła w Kazachstanie³.

Jedyna opublikowana powieść Marii Tyszkiewiczówny nie wzbudziła zainteresowania polskiej krytyki – nie udało mi się dotrzeć do żadnej recenzji, może ich wcale nie było. Dostrzeżono ją natomiast w praskim piśmie „Vlast”, w którym w przeglądzie polskich nowości beletrystycznych Franc Štingl wyróżnił ją jako najcenniejszą z obfitej w ostatnim okresie twórczości beletrystycznej polskich autorek (przed *Dworem w Haliniszkach* Zofii Urbanowskiej, *Anastazją* Elizy Orzeszkowej, *Fragmentem* Wiktorii Przerodskiej, *Jak tęcza* Gabrieli Zapolskiej i *Macierzą* Marii Rodziewiczówny!), omawiając główną tematykę tej powieści – działalność społecznikowską księdza – i stwierdzając w konkluzji, że *Spójnik* „ze wszech miar zasługuje na uwagę”⁴. Wzmianka o powieści pojawia się w korespondencji Orzeszkowej, którą zainteresował tą powieścią Konstanty Skirmuntt, brat najbliższej przyjaciółki Rodziewiczówny, Jadwigi Skirmunttówny⁵. Ciekawe, że pozostajemy w kręgu tych samych nazwisk. Jest też fragment o Tyszkiewiczównie i jej powieści w wydanej po francusku książce aktorki Anny Hulewiczówny (córki Kazimierza Hulewicza),

³ Por. L. Narkowicz, *Muzealnicy i kolekcjonerzy. Zbiory rodziny Tyszkiewiczów i ich rola w zaborze rosyjskim*. Wrocław 2013, s. 203–204. Zob. też: J. Kanarskas, *Filantropė, tapusi Sibiro kankine*, <https://www.bernardinai.lt/marija-tiskeviciute-filantrope-tapusi-sibiro-kankine/> (dostęp 30.09.2024).

⁴ F. Štingl, *Literatura polska*, „Vlast. Časopis pro poučení a zábavu” 1904, nr 9, r. XX, s. 847.

⁵ Por. E. Orzeszkowa, *Listy zebrane*, t. 9: *Do znajomych i przyjaciół [...]*, z komentarzem E. Jankowskiego, Wrocław 1981, s. 267, 562.

poświęconej wybitnym polskim kobietom. Autorka chwali tam „powieść społeczną” *Spójnik* za „cudowną kompozycję”⁶.

Przyjrzyjmy się zatem kompozycji tej powieści z punktu widzenia doznań akustycznych i ich źródeł – także naturalnych, ale przede wszystkim będących efektem technicznej inwencji człowieka. Oto pierwszy akapit:

Aczkolwiek zbliżał się już ku końcowi listopad, pierwszy raz dopiero, w dzień ów, puszysta warstwa śniegu pokryła dachy i ulice miasta. Toteż, jak na komendę, przestały turkotać po wileńskim bruku wszystkie hałaśliwe dorożki, a ozwały się natomiast setki dzwoneczków od sanek, krzyżujących się w pędzie, lub goniących jedne za drugimi (S, s. 17).

Tradycyjny sposób oznajmienia czytelnikowi miejsca i czasu akcji – Wilno, przełom jesieni i zimy, a konkretnie końcówka listopada, pierwszy dzień śniegu – został tu rozpisany na sekwencję doznań słuchowych. Po turkocie hałaśliwych dorożek konnych o bruk następuje przyjemny dźwięk krzyżujących się i ścigających sanek. Podobnie dzieje się w drugim akapicie:

Wtem z Zamkowej góry rozległ się huk armatni, zwiastujący południe, a jednocześnie z wież kościelnych uderzono w dzwony. Mocą nawyknięcia, wspólnego wszystkim Wilnianom, ksiądz Wojciech sięgnął po zegarek dla przekonania się o jego akuratności i nagle przypomniał sobie, że na dwunastą zapowiedział był mu swe odwiedziny pan Wołyński (S, s. 2–3).

Wileński zwyczaj strzelania z armat w południe i następującego zaraz po nim bicia w dzwony kościelne zaświadcza też inni pisarze i pamiętnikarze⁸. Tutaj podkreślona została jego funkcja techniczna (sprawdzanie akuratności

⁶ H. Duclaire [właśc. A. Hulewiczówna], *La femme polonaise. Esquisse historique*, Paris 1918, s. 175.

⁷ Cytaty z powieści, oznaczone literą S i numerem strony, odsyłają do wydania: M. Tyszkiewiczówna, *Spójnik. Powieść współczesna*, Warszawa 1902. Powieść była już ukończona w roku poprzednim, jak o tym świadczy pozwolenie rosyjskiej cenzury na publikację z 30 października 1901 roku.

⁸ Por. np.: J. Mineyko, *Wspomnienia z lat dawnych*, Warszawa 1997, s. 68 (autor wymienia kolejność dzwonów: „Wtedy z dzwonnicy katedralnej dzwon duży, potężny wraz z trzema mniejszymi ściśle z sobą dźwiękami złączonymi, rzuca w świat pierwsze swoje melodie. Za nim podąża św. Jan, za nim dominikanie, bernardyni i cała dziesiątka kościołów z obydwoich stron Willei wzniesionych, wreszcie uzbrojony w harmonijne głosy dzwon misjonarzy [...]”); M.K. Pawlikowski, *Brudne niebo*, Londyn 1971, s. 100–101; J. Przymanowski, *Ściśle jawne*.

zegarka) i integracyjna (nawyk wszystkich Wilnian), a równocześnie aspekt mnemotechniczny, który posuwa naprzód akcję powieści (przypomnienie o zapowiedzianej wizycie).

W opisie gabinetu głównego (można śmiało powiedzieć – tytułowego, ksiądz Wojciech jest bowiem łącznikiem, „spójnikiem” między różnymi ludźmi, różnymi pokoleniami i różnymi warstwami społeczeństwa) bohatera w centralnym miejscu znajduje się zegar: „Pośrodku stał duży okrągły stół, zarzucony książkami, których imponującą ilość przysyłałi mu liczni znajomi [...]. Nad stołem wisząca lampa; przy oknie biurko, kilka foteli i krzesel, kredens, zegar kurantowy, pamiętka rodzinna, oraz oszklona szafa z ulubionymi dziełami ks. Wojciecha” (S, s. 7).

Opis sporo mówi o gospodarzu – o tym, że wśród jego rozgałęzionych kontaktów było bardzo wiele osób piszących, o pochodzeniu z zamożnej rodziny (zegar kurantowy jako swoisty wyznacznik statusu społecznego), wreszcie o zdecydowanych wyborach lekturowych i szczególnej trosce o cenniejsze książki. Później dowiemy się, że jego ulubioną lekturą było *O naśladowanie Chrystusa* Tomasza à Kempis.

Rozdział drugi zaczyna się od rozważań księdza Wojciecha, gdy odmówiwszy brewiarz, patrzył „na niknącą w cieniach nadchodzącej nocy ulubioną wieżyczkę świętej Anny, u której szczytu błyszczał jeszcze mosiężny krzyż i na wysmukłą dzwonnice, pod którą znajduje się *Scala Sancta*. Dotąd dawnym obyczajem pobożni wstępują na święte stopnie w każdy piątek” (S, s. 13). Mowa tu o Schodach Chrystusowych, kopii rzymskich Świętych Schodów (*Scala Sancta*), istniejącej od roku 1745 w kaplicy przy kościele Bernardynów. Miejsce zresztą, dodajmy, jest dla autorki nieprzypadkowe: Tyszkiewiczowie byli dobroczyńcami tego kościoła, Władysław Tyszkiewicz w XVII wieku ofiarował doń „dwa prześlicznej roboty relikwiarze złote, oprawne w kryształ górny, odziedziczone po stryju Biskupie [wileńskim – przyp. J.Z.] Jerzym⁹”, a sam został w tym kościele pochowany, pod tablicą sławiącą jego i jego rodu zasługi. Myśląc o tych schodach, bohater powieści wyobraża sobie „niezliczone rzesze ludzkie, pnące się skwapliwie ku niedosiężnym wyżynom – w pogoni za wciąż usuwającym się, zwodniczym magnesem, który się szczęściem zowie”

Tradycje, historia, ludzie, Warszawa 1974 s. 63 (autor datuje tę wileńską tradycję od połowy XIX wieku); E. Hera, *Z biegiem lat, z biegiem wydarzeń (1939–1956)*, Łomianki 1992, s. 12.

⁹ T. Żychliński, *Złota księga szlachty polskiej*, r. V, Poznań 1883, s. 351.

(S, s. 13). I chciałby te tłumy skierować „raczej ku wieczystemu magnesowi miłości Bożej. Rozumiał, że być kapłanem, to znaczy być tą stałą wybraną w ręku Boga, przez którą prąd łaski ciągnie serca ku Niemu” (S, s. 14). I „błagał z uniesieniem, aby go nigdy nie opuściło to poczucie swego posłannictwa, aby z jego winy prąd ów nie ustał ani na chwilę” (S, s. 14). W tych marzeniach wileńskiego duchownego główną rolę odgrywają konkretne pojęcia, zaczerpnięte z dziedziny mechaniki i fizyki: magnes, prąd, przewodzący ów prąd stalowy pręt.

Dwa słowa powiedziec należy o związkach pokrewieństwa i powinowactwa między głównymi bohaterami powieści Tyszkiewiczówny. Otóż ksiądz Wojciech Huzyna ma brata Zdzisława, ożenionego z Zofią z hrabiów Lidzkich. Hrabia August Lidzki z żoną przychodzą do Zdzisławostwa w czasie, kiedy jest u nich także ksiądz Wojciech, żeby obejrzeć pierwszy w Wilnie okaz nowego wynalazku – fonograf.

[Gospodarz – przyp. J.Z.] pospieszył do palisandrowej komódki, ozdobionej brązami i wy dostał z niej pożądany aparacik. Wszyscy się ugrupowali wokoło niego, a Hanka usłyszawszy pierwsze nuty piosenki z *Gasparona*: „Mąż panem domu...”, wykrzyknęła: „Aj! co to jest? skąd ten głos pochodzi?” – i nie posiadała się z radości. Fonograf wyśpiewywał i wygrywał wciąż nowe kawałki ku jej największej ucieście, aż wreszcie prosiła pana Zdzisława o wytłumaczenie jej mechanizmu. On uczynił to w sposób o ile mógł najprzystępniejszy, ale białe cylindry o czułych błonkach, na których uwieczniają się dźwięki orkiestry i głosy ludzkie, nie mieściły się jej w głowie (S, s. 21–22).

Jest to jeden z pierwszych opisów fonografu w polskiej literaturze pięknej. Jest rzeczą zmienną, że Maciej Motyl w rozprawce poświęconej w dużej mierze semantyce przekazu oralnego sięga wprawdzie do francuskiej powieści, wydanej w roku 1885 (Villiers de L'Isle-Adam, *L'Ève future*), ale cytuje jej pierwszy polski przekład, który ukazał się dopiero w roku 1922¹⁰. Skądinąd Motyl powołuje się aprobatywnie na niemieckiego teoretyka literatury i mediów Friedricha Adolfa Kettlera, który w okolicach roku 1900 – a więc w czasie,

¹⁰ Por. M. Motyl, *Fonograf Abrahama. W stronę archeologii literatury*, „Teksty Drugie” 2003, z. 3 s. 179–193. Mowa o przekładzie Czesława Jastrzębca-Kozłowskiego, zatytułowanym *Ewa przyszłości* (Lwów 1922); obecnie książka dostępna jest, w przekładzie i z posłowiem Ryszarda Engelkinga, jako *Ewa jutra* (Warszawa 2015).

kiedy powstawał *Spójnik* – sytuował moment konfrontacji literatury z mediami¹¹, a zatem: sztuki słowa z technologią¹².

Fonograf w wileńskim salonie Huzynów wygrywa walca z operetki Karla Millöckera *Gasparone* (prapremiera światowa w Wiedniu w roku 1885, premiera polska w Warszawie tego samego roku). Akcja dzieje się w początku XIX wieku na Sycylii, tytułowy Gasparone jest enigmatycznym rozbójnikiem, a postacie wywodzą się i z arystokracji, i z lokalnej administracji, i z kręgów przemysłowych. Walc *Er soll dein Herr sein* jest żartobliwą przekomarząnką na temat pomieszania tradycyjnych ról w małżeństwie. Przytoczmy początek polskiej adaptacji:

Mąż panem domu – ach! jak to brzmi!
Lecz czy to prawda – wybaczenie mi!
Nie wierzę w to,
Gdy widział kto
Mężów naszej Sycylii!¹³

Dalszy ciąg opowiada o niedolach sycylijskich mężów, którzy muszą ponoć gotować i zajmować się dziećmi, podczas gdy pani domu poświęca czas na toaletę i flirty. Walc był niezwykle popularny, m.in. dzięki wyciągom fortepianowym. Trafił też do literatury – wzmianki o nim pojawiają się np. u Zapolskiej i w *Dzienniku* Stefana Żeromskiego¹⁴. Wybór tego właśnie, lekkiego i bezpretensjonalnego tekstu pełni w powieści Tyszkiewiczówny, jak sądzę, funkcję kontrastu w stosunku do wysokich, idealistycznych marzeń, jakie można także wiązać z niezwykłym wynalazkiem Edisona.

¹¹ Por. ibidem, zwłaszcza s. 185–186.

¹² Kwestią początków fonografu w Polsce zajmował się J. Jackowski (idem: *Najstarsze zabytki fonograficzne dokumentujące polską muzykę tradycyjną. Przegląd wybranych źródeł w świetle współczesnych kwerend i badań*, „Etnomuzykologia Polska” 2016, nr 1), a następnie K. Janczewska-Sołomko, zob. choćby skrót wykładu: eadem, https://bg.uwb.edu.pl/download/PFB-Poczatki_fonografii_ze_szczegolnym_uwzgednieniem_polonikow.pdf. Za zwrócenie uwagi na te publikacje serdecznie dziękuję prof. Ewie Wyce.

¹³ *Jak wesoło spędzić czas? Zabawy i gry towarzyskie*, Berlin [ok. 1920], s. 49.

¹⁴ Por. G. Zapolska, *Dzieła wybrane*, t. 8: *Córka Tułki*, Kraków 1957 s. 106; eadem, *Nowele*, Kraków 1957 s. 132; S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 7, opr. J. Kądziela, Warszawa 1970 s. 151.

Osobą, która w powieści Tyszkiewiczówny wygłasza najśmielsze, czasem kontrowersyjne opinie, jest Hanka, szesnastoletnia panna na wydaniu¹⁵. Po prezentacji fonografu długo rozmyśla, po czym występuje z teorią, że odkryła, do czego, prócz oddychania, służy powietrze, a mianowicie: „powietrze może być taką samą, tylko nieskończenie czulszą błonką, jak w fonografie, notującą wszystkie nasze myśli i słowa” (S, s. 23). I snuje następującą wizję: „Kraży księżyc naokoło ziemi [...] a krążąc, nawija bez końca pasma powietrznych błon; ale w dzień sądu, w ów dzień, co to »płomienny w gniewie, puści świat cały w zarzewie«¹⁶, gdy mój księżyc odśpiewa pańską piosenkę, panie hrabio [...], to będzie ciekawe posłyszec” (S, s. 24).

Wizja zbuntowanej nastolatki z końca XIX wieku współbrzmi z nadziejami i z konkretnymi eksperymentami naukowców tamtego czasu. Chemik i historyk chemii Witold Filasiewicz swój odczyt o fonografie, wygłoszony w Krakowie w roku 1905, zakończył wizją muzeów i archiwów fonograficznych, które będą w przyszłości umożliwiać bezpośredni kontakt z głosem ludzi z przeszłości. „Wyobraźmy sobie przyszłe pokolenia, które słyszeć będą za dziesiątki, setki lat wybitnych nieboszczyków, którzy ongiś przemieśli się do wieczności...”. I podawał konkretne przykłady nagrań: „deklamacji Modrzejewskiej, śpiewu braci Reszków, gry Paderewskiego, mów sławnych polityków itd., lub tak nam sympatycznie brzmiących rozkazów Kurokiego, prowadzących w bój na życie i śmierć nieustraszone japońskie zastępy, przeciw naszemu odwiecznemu wrogowi, słomianemu kolosowi północy [...]”¹⁷. Chichot historii sprawił, że w tym samym czasie, w latach 1903–1906, Bronisław Piłsudski na dalekowschodnim Sachalinie już nagrywał na fonograf Edisona pieśni Ajnów – wałki z nagraniami się zachowają i pod koniec XX wieku uda się je odsłuchać. Lata 20. i 30. to z kolei czas systematycznych nagrań fonograficznych, prowadzonych dla celów dokumentacji etnograficznej.

¹⁵ To ona wileński recital petersburskiego wiolonczelisty polskiego pochodzenia, Aleksandra Wierzbilowicza (1850–1911), komentuje prowokacyjnie: „nie pojmuję, jak można wydobywać takie anielskie tony, jeżdżąc po prostu końskim ogonem po baranich wnętrzościach!” (S, s. 51).

¹⁶ Cytat z katolickiej pieśni pokutnej, śpiewanej w *Dzień Zaduszny* (por. np. „Gość Święteczny” 1926, nr 44, s. 175).

¹⁷ W. Filasiewicz, *O fonografie. (Według odczytu wygłoszonego w I Szkole Realnej w Krakowie, dnia 21 czerwca 1905 r.)*, Kraków 1905, s. 27–28.

Co ciekawe, mądrość życiowa głównego bohatera powieści Tyszkiewiczówny opiera się, podobnie jak fonograf, na bazie komunikacji akustycznej. Oto jej wykład:

Mnie znów, z punktu widzenia kapłana, przychodzi na myśl, że jak utwory piśmienne mają za podstawę jeden alfabet, muzyczne – jedną skalę tonów; podobnie serce ludzkie uderza w jednakową u wszystkich klawiaturę uczuć. Kto swoją własną poznał, ten w sercach bratnich będzie czytał jak z nut. Prawda, że taka to struna głośna u jednego, bywa czasem ledwie dosłyszalna u drugiego, ale siła, z jaką dźwięczy, nie zmienia jej tonu i najcięższe uderzenie znajdzie echo tam, gdzie jest objętość całej skali. Niestety większość, wypróbowałszy kilka klawiszów, brząka na nich z upodobaniem, a gdy się przypadkiem te same odezwią gdzie indziej, woła wnet o jakimś misternym powinowactwie dusz. Zapomina się, że trzeba wyrabiać słuch, by wszystkie struny rozpoznać i do czystych tonów je naciągnąć; a wówczas jakąkolwiek nutę oddamy, przyswoją ją sobie serca bratnie i rozejdą się po świecie, budząc niezliczone głosy, które dotąd milczały (S, s. 280–281).

Fabularnym spoiwem tej przesyconej doznaniem akustycznymi powieści jest wspomniany już zegar kurantowy, rodzinna pamiątka. Myśl o nim powraca w rozdziale dwunastym, opisującym wizytę księdza Wojciecha u staruszki, panny Walentyny Mireckiej, pochodzącej ze zubożałej rodziny szlacheckiej („Typ kobiety z dawnych rycerskich czasów, była sama zabytkiem coraz już rzadszym...” (S, s. 137)). Ksiądz od razu dostrzega na ścianie brak rodzinnej pamiątki – portretu Napoleona (dziad staruszki „w napoleońskiej poległ wojnie” (S, s. 137)). Okazuje się, że Napoleon został oddany do sprzedaży, z pobożnym celem: „na restaurację kościoła” (S, s. 137). Ksiądz Wojciech wyjdzie z mieszkania panny Walentyny „pod naciskiem tej myśli, iż należałoby poszukać amatora na pewien zegar kurantowy niepotrzebnie stojący w rogu dobrze mu znanego gabinetu” (S, s. 137).

Wróciwszy do domu, ksiądz po raz ostatni nakręca pamiątkowy zegar: „Wybiła ósma: skrzypnęły zardzewiałe sprężyny i metalicznym dźwiękiem zabrzmiała nuta starej piosenki: »Pamiętasz, mówił rotmistrz do żołnierza«¹⁸, zanim przebrzmiała, ksiądz Wojciech cofnął się myślą wstecz...” (S, s. 138).

¹⁸ Jest to pieśń pierwotnie odnosząca się do realiów wojen napoleońskich; francuski pierwowzór *Te souviens-tu?* napisał w roku 1817 Émile Debreux do melodii Josepha-Denisa Doche'a.

I wspomina obraz z młodości, jak kiedyś na polowaniu, znużony daremnym oczekiwaniem na zwierzynę, przyglądał się krzątaniu wiewiórki wokół orzeszków, a potem zaczął (przenośnie) naśladować zwierzątko: „Ogarnia go mania rozłupywania różnych skorupek: puste, zrobaczałe – zrobaczałe, puste; aż go pasja porywa i chciałby skorupę własnego mózgu rozłupać, aby się przekonać, co w niej siedzi” (S, s. 139). Po czym następuje drugie wspomnienie, już z dorosłego życia, u progu kapłaństwa, w chwili powrotu do domu po pogrzebie matki:

On wrócił do pustego domu i nie śmie dotykać niczego, by nie ruszyć z miejsca przedmiotów, które ona ustawiła, ostatnia w rękę miała. Wahadło zegara rusza się wolno, jakby nic nie zaszło; na stoliku zaczęty ornat, księga o Naśladowaniu Chrystusa otwarta, elementarz, z którego uczyła dzieci wiejskie; same łupinki, ale jądro gdzie? gdzie dusza matki? jego matki!... Czy znowu próżnia i robak ukryty?... Dojrzały człowiek pada na kolana i jak dziecko szłocha. Znalazł jądro w sobie – dusza jego nieśmiertelna zerwała się ku wieczności (S, s. 139).

Powolny ruch wahadła zegara kurantowego przyspiesza proces emocjonalnego i duchowego dojrzewania bohatera powieści i dynamizuje jego dalszy los. Nie dziwi zatem, że i w zakończeniu powieści Marii Tyszkiewiczówny znów przeplatają się wątki akustyczne. Nad Wilnem zapada wieczór, ksiądz Wojciech przysłuchuje się „echom śpiewanych pieśni nieszpornych u świętej Anny” (S, s. 298). Potem zachodzące słońce. I kolejne doznania dźwiękowe: „Wśród ciszy wieczornej dolatywało poważne brzmienie organu, w którym nastrój przyrody znajdował odpowiedni wyraz” (S, s. 299). Powoli następuje wyciszenie: „Ucichły organy – opustoszała ulica – zbliżała się noc” (S, s. 299). Ostatnie zdanie powieści raz jeszcze – jak we wcześniejszych rozważaniach głównego bohatera – wznosi się ponad doznania zmysłowe, ponad zgiełk tego świata: „Noc obejmowała swym całunem usypiającą ziemię; nad nią, rysująca się coraz wyraźniej, zasiana gwiazdami, mleczna droga, wiodła myśli ludzkie w nieskończoność...” (S, s. 299).

Spójnik Marii Tyszkiewiczówny z pewnością nie należy do arcydzieł literatury polskiej. Ale rzecz ta, napisana w szczególnym momencie, dokładnie na przełomie wieków, zasługuje na uwagę jako utwór, w którym technika i jej wytwory – czy to służące mierzeniu czasu, czy przekazywaniu zapisanego

dźwięku – odgrywają rolę niezbędnych elementów budowania fabuły, a przy tym wpisują się w szersze, idealistyczne przesłanie.

Bibliografia

- Chachulski Tomasz, *Edytorstwo jako historia literatury i inne studia o poezji XVIII wieku*, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2019.
- Ducraïne Halka [właśc. Anna Hulewiczówna], *La femme polonaise. Esquisse historique*, Librairie Academique, Paris 1918.
- Filasiewicz Witold, *O fonografii (według odczytu wygłoszonego w I Szkole Realnej w Krakowie, dnia 21 czerwca 1905 r.)*, Gebethner i Wolf, Kraków 1905.
- Hera Edmund, *Z biegiem lat, z biegiem wydarzeń (1939–1956)*, LTW, Łomianki 1992.
- Jackowski Jacek, *Najstarsze zabytki fonograficzne dokumentujące polską muzykę tradycyjną. Przegląd wybranych źródeł w świetle współczesnych kwerend i badań*, „Etnomuzykologia Polska” 2016, nr 1.
- Jak wesoło spędzić czas? Zabawy i gry towarzyskie*, Drukarnia Nakładowa–Chrzanów, Berlin [ok. 1920].
- Mineyko Józef, *Wspomnienia z lat dawnych*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1997.
- Motyl Maciej, *Fonograf Abrahama. W stronę archeologii literatury*, „Teksty Drugie” 2003, z. 3.
- Narkowicz Liliana, *Muzealnicy i kolekcjonerzy. Zbiory rodziny Tyszkiewiczów i ich rola w zaborze rosyjskim*, Neriton, Wrocław 2013.
- Orzeszkowa Eliza, *Listy zebrane*, t. 9: *Do znajomych i przyjaciół [...]*, z komentarzem E. Jankowskiego, Ossolineum, Wrocław 1981.
- Pawlikowski Michał K., *Brudne niebo*, Polska Fundacja Kulturalna, Londyn 1971.
- Przymanowski Janusz, *Ściśle jawne. Tradycje, historia, ludzie*, Wydawnictwo MON, Warszawa 1974.
- Štingl Franc, *Literatura polska*, „Vlast. Časopis pro poučení a zábavu” 1904, nr 9, r. XX.
- Tyszkiewiczówna Maria, *Spójnik. Powieść współczesna*, Skład Główny w Księgarni Stefana Dembego, Warszawa 1902.
- Zapolska Gabriela, *Dzieła wybrane*, t. 8: *Córka Tuśki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957.
- Zapolska Gabriela, *Nowele*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957.
- Żeromski Stefan, *Dzienniki*, t. 7, opr. J. Kądziela, Czytelnik, Warszawa 1970.
- Żychliński Teodor, *Złota księga szlachty polskiej*, Rocznik V, Jarosław Leitgeber, Poznań 1883.

Źródła internetowe

- Janczewska-Sołomko Katarzyna, *Początki fonografii ze szczególnym uwzględnieniem poloników*, https://bg.uwb.edu.pl/download/PFB-Poczatki_fonografii_ze_szczegolnym_uwzgednieniem_polonikow.pdf (dostęp 19.10.2024).
- Kanarskas Julius, *Filantropė, tapusi Sibiro kankine*, <https://www.bernardinai.lt/marija-tiskeviute-filantrope-tapusi-sibiro-kankine/> (dostęp 30.09.2024).

Watches in the Tyszkiewicz Family. Part Two

Second part of a paper; the first one was published in “Załącznik Kulturoznawczy” 2020 No 2. This part, in opposition to the previous one, concentrates on watches and other technical devices in one novel, written by a female member of the Tyszkiewicz family, Maria Tyszkiewiczówna (1871-1943). The novel, entitled *Spójnik (A Conjunction)*, was published in Warsaw in 1902. It’s critical reception was rather moderate in Poland, but quite favorable abroad. The paper discusses different types of watches, present in this novel, and the role they play in the development of the plot. Tyszkiewiczówna’s novel contains also probably the first detailed description of a phonograph in Polish literature. It’s author develops a vision of future phonographic archives, preserving human voices from different periods. She is interested in technical devices that convey idealistic notions (general, like time, or individual, like thoughts), through the means of the acoustic waves.

Keywords: watch, Tyszkiewicz family, phonograph

Słowa kluczowe: zegarek, rodzina Tyszkiewiczów, fonograf

Data przesłania tekstu: 1.10.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 22.10.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 24.10.2024

JANUSZA STANNEGO PRZYGODA Z PLAKATEM FILMOWYM

KATARZYNA STANNY

W 2024 roku minęła dziesiąta rocznica śmierci Janusza Stannego (1932–2014), grafika, plakacisty, rysownika i ilustratora. Ten okolicznościowy tekst – napisany przez córkę artysty i oparty w dużym stopniu na wspomnieniach – jest formą przypomnienia, a zarazem upamiętnienia postaci wybitnego plastyka.

Profesor Janusz Stanny kojarzony jest jednoznacznie z mistrzowskimi ilustracjami i okładkami do książek dla dzieci i dorosłych, rysunkami prasowymi oraz opracowaniami plastycznymi filmów animowanych. Tymczasem był on również plakacistą. Śmiem nawet zaryzykować twierdzenie, że jego ścieżka twórcza być może inaczej potoczyłaby się, gdyby nie początkowo skromne warunki lokalowe, które uniemożliwiały malowanie wielkoformatowych plakatów.

Liceum Poligraficzne

Stanny urodził się 29 lutego 1932 roku w Warszawie. Już jako kilkuletni chłopiec malował sceny wojenne podpatrzone przez okno. Krótko po wyzwoleniu Warszawy szkoła, do której uczęszczał później przyszedł ilustrator, wznowiła działalność pod szyldem Państwowego Gimnazjum Graficznego i Liceum Fotograficznego. W 1949 roku szkołę przy Konwiktorskiej przekształcono w dwustopniowe Państwowe Liceum Poligraficzne, które kontynuowało przedwojenne tradycje Szkoły Przemysłu Graficznego. Czesław Anczykowski, przyjaciel Stannego ze szkolnej ławki, tak wspomina tamten czas:

Dwa lata przed zakończeniem liceum pracowaliśmy w wydawnictwie drukującym prasę wojskową u zbiegu ulic Królewskiej i Nowego Światu. Zatrudniono nas tam na pełen etat jako pełnowartościowych rysowników – Janusza, mnie, Marciniaka i jeszcze chyba kogoś czwartego... Do Domu bez Kantów wchodziło się od Królewskiej – tam, gdzie są okna, była pracownia. Jechaliśmy po szkole i od szesnastej do dwudziestej drugiej pracowaliśmy. Braliśmy za to kupę

pieniędzy. Ponieważ pracowaliśmy w prasie wojskowej, przysługiwała nam co miesiąc fiolka witaminy C w pastylkach, a codziennie litr mleka¹⁹.

Szkoła przy ul. Konwiktorskiej została 1 września 1950 roku przekształcona w czteroletnie Technikum Poligraficzne, co pozwoliło Stannemu otrzymać dyplom technika poligrafa i świadectwo maturalne, które otwierało drzwi na wyższe uczenie.

Studia na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

Teczka Janusza Stannego złożona w 1951 roku w ramach egzaminu wstępnego na Wydział Grafiki zawierała m.in. dziecięce rysunki z czasów okupacji, malowane farbami na formatach zbliżonych do A4, niewielkie szkice postaci robione ołówkiem, piórkiem i czarnym tuszem, przedstawiające budowę mostu na Bzurze, Romów, dorożkarzy, a także szkice malarskie do ilustracji do *Nędzników* Victora Hugo oraz ilustracje do *Pani Twardowskiej* Adama Mickiewicza. W październiku Janusz Stanny jako student po raz pierwszy przekroczył progi północnej oficyny Pałacu Czapskich-Raczyńskich przy Krakowskim Przedmieściu 5.

W 1952 roku nastąpiło na Wydziale Grafiki otwarcie dwóch pracowni plakatu – najpierw, w lutym, Henryka Tomaszewskiego, pół roku później Józefa Mroszczaka. Stanny marzył o studiowaniu w legendarnej pracowni, o czym tak opowiadał z perspektywy dojrzałego twórcy: „Do Tomaszewskiego żeby się dostać, podkreślam to słowo, żeby się dostać do profesora Tomaszewskiego, do jego pracowni, trzeba było przynieść furę prac, jakie się miało. On nie brał z marszu, bo mógł wybierać, skoro do niego zawsze waliły tłumy. A jak się już ktoś dostał do Tomaszewskiego, to chodził z takim nosem do góry, że hallo!”²⁰. W innym wywiadzie tak wspominał pierwsze spotkanie ze swoim mistrzem: „Profesor Tomaszewski poprosił, żebym mu przyniósł prace, ale nie studyjne, takie jak akt czy martwa natura. »Rysujesz w domu?« – spytał. »Tak, rysuję«. »To przynieś«. Przyniosłem. Chciał dowiedzieć się, co mnie tak naprawdę interesuje. Był świetnym, uroczym człowiekiem. Dostałem się

¹⁹ Wywiad z Czesławem Anczykowskim (rozm. K.S.), 8 października 2020.

²⁰ J. Stanny, wypowiedź z filmu dokumentalnego *Henryk Tomaszewski i jego uczniowie*, reż. K. Tchórzowski, Studio KT i Narodowy Instytut Audiowizualny, 2016.

do jego pracowni”²¹. W jeszcze innym miejscu mówił tak: „Kiedy się przychodziło do pracowni profesora Tomaszewskiego, trzeba było wiedzieć, że nie przyjmuje on studentów na słowo. Trzeba było mu pokazać swój dorobek, dobrze się zaprezentować. Pamiętam takie zadanie: Ile trwa chwila. Trzeba to było pokazać bez tekstu. Takich zadań było wiele, polegały na myśleniu”²². Artysta miał świadomość, co zawdzięczał mentorowi: „Tomaszewski nauczył mnie myślenia bardziej skondensowanego, z szybszą, tak to nazwę po sportowemu – pointą. [...] Moja wyobraźnia była źle nastawiona na skrót, ale zawsze interesowała mnie rozbudowana fabuła, rozbudowany obraz”²³. „Pamiętam, że gdy byłem studentem, z niecierpliwością czekałem na każdy nowy plakat Tomaszewskiego”²⁴.



Il. 1. Janusz Stanny podczas pracy nad okładką do książki *Mój generał* Karla Ludwiga Opitza, wyd. Czytelnik 1957 (21 listopada 1956)

Od tego momentu rozpoczęła się przygoda Janusza Stannego z plakatem, który był „polem doświadczalnym plastyki, opinie na jego temat konfrontowane były na gorąco przed dziełem wiszącym na parkanie”²⁵. „Polski plakat filmowy dlatego był taki dobry, że nie musiał spełniać warunków napędzania

²¹ J. Górski, *Jak ktoś mógł na to pozwolić! Z twórcami polskiej szkoły grafiki rozmawia Janusz Górski*, Gdańsk 2011, s. 68.

²² Wywiad z Januszem Stannym [maszynopis], archiwum K.S.

²³ J. Stanny, wypowiedź z filmu dokumentalnego *Janusz Stanny*, reż. J. Socha, M. Socha (z pracowni prof. Stanisława Wieczorka na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie).

²⁴ J. Stanny, cyt. za: E. Likowska, *Lubię Polaków*, „Przegląd” 2002, nr 23, s. 39.

²⁵ J. Domagała, *Nie chciałbym być młody, rozmowa z Januszem Stannym*, „Itd. Tygodnik Studencki” 1978, nr 37, s. 22–23.



Il. 2. Janusz Stanny, plakat IV Igrzysk Szkół Zawodowych, jedno z pierwszych zrealizowanych przez grafika zleceń

ludzi do kin. To była sztuka dla sztuki, a nie po coś. [...] chodziło o pomysł, o sztukę, krótko mówiąc²⁶.

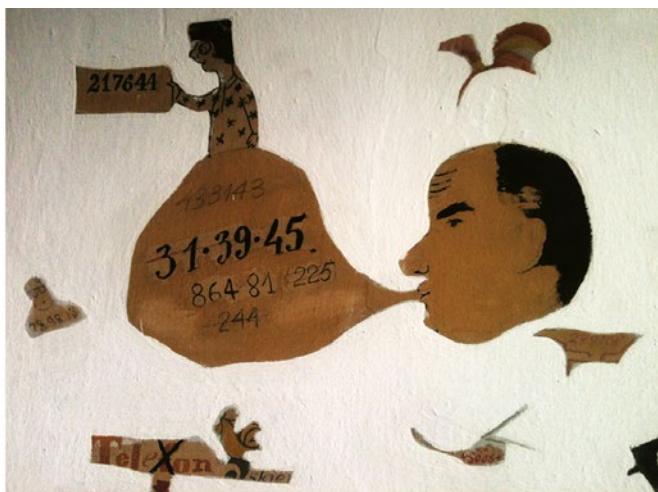
Ale w tym czasie trwała także równoległa przygoda Stannego związana z projektowaniem okładek książkowych i rysunkami satyrycznymi dla „Szpilek” czy „Dookoła Świata”. W rysunkach z początku lat 50. w cyklu *Pra-kłopoty* dwójka jaskiniowców w żartobliwy sposób komentowała rzeczywistość. Współpracę z wydawnictwem Czytelnik Stanny rozpoczął na trzecim roku studiów, w 1953, a z wydawnictwem Iskry w 1954. Wiesław Uchański w następujący sposób opowiadał o rysunkach namalowanych na ścianach w dawnej siedzibie wydawnictwa Iskry przy ul. Smolnej:

Do pracowni graficznej [Iskier], czyli miejsca niezwykle ważnego w wydawnictwie, przychodzili rozmaici autorzy, graficy, po to, żeby zawrzeć umowę, narysować coś za pieniądze i mieć nadzieję, że za jakiś czas znowu przyjdą i za pieniądze znowu coś narysują. I kiedy zobaczyli, że na ścianie ktoś coś namalował, każdy chciał w jakiś sposób także narysować siebie czy swoją karykaturę²⁷.

Jednym z portretów była profilowa karykatura będąca autoportretem Janusza Stannego, obok w komiksowym dymku autor zapisał dwa numery telefonu do siebie, by były zawsze pod ręką.

²⁶ P. Szubartowicz, *Polska idzie z duchem zemsty*, „Tygodnik Przegląd” 2007, nr 13, s. 38.

²⁷ W. Uchański, wypowiedź z filmu dokumentalnego *Malowidła z Iskier*, Muzeum Warszawy, <https://www.youtube.com/watch?v=-2LuFlekPPY> (dostęp 30.03.2023).



Il. 3. Malowidła po sześćdziesięciu latach odcięte wraz z tynkiem i fragmentem muru ceglanego przez konserwatorów i przeniesione z siedziby wydawnictwa Iskry przy ul. Smolnej do Muzeum Warszawy przy Rynku Starego Miasta



Il. 4. Student Janusz Stanny na tle swoich rysunków z Festiwalu Młodzieży, Wydział Grafiki ASP w Warszawie (1955)

W roku 1955, podczas V Festiwalu Młodzieży i Studentów Stanny naszkicował cudzoziemców bawiących w Warszawie. Następnie w październiku na otwarcie roku akademickiego zorganizował swoją pierwszą wystawę, wieszając szkice na schodach Wydziału Grafiki.

Tamten czas tak artysta wspominał po latach:

Bardzo wczesnie zacząłem współpracować bądź z wydawnictwami, bądź z pisarzami, które się wtedy ukazywały. Wtedy istniała dużo mniejsza ilość młodych plastyków, a dużo większa ilość miejsc, gdzie można było produkować swoje dzieła. Na drugim roku studiów zilustrowałem pierwszą książkę w Czytelniku. Za otrzymane honorarium zaprosiłem pół mojej pracowni z Akademii do Fukiera²⁸.

Plakaty filmowe

W 1955 roku Stanny zaczął projektować plakaty. Droga do komercyjnego tworzenia afiszy wiodła przez mentora:

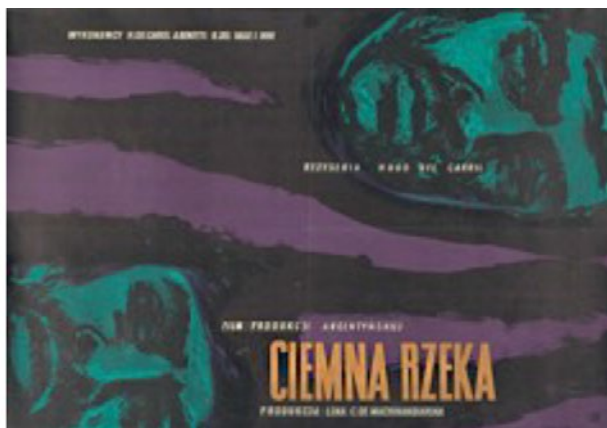
Na Marszałkowskiej była Centrala Wynajmu Filmów, którą od strony graficznej kierowali Tomaszewski i Zamecznik. I jeszcze Fangor. Oni sami robili plakaty filmowe, ale proponowali również pracę młodym, gdy uważali, że warto na kogoś postawić. My robiliśmy do filmów enerdowskich czy bułgarskich, a oni do francuskich. To nie był żaden grzech. Zrobiłem gdzieś pięć plakatów, między innymi do argentyńskiego filmu *Ciemna rzeka*²⁹.

Temat wspomnianego filmu został przedstawiony zarówno w sposób malarzski, jak i graficzny. O pracy nad nim Stanny tak mówił: „obojętnie właściwie, czy się śmiejemy, czy znajdujemy – tak jak w tym filmie – akcenty, które powodują płacz albo że zaczynamy się bać wieczorem. Ważne, aby film, do którego się robi plakat, nie był miałki. Film powinien wzbudzać emocje i do takich produkcji przyjemnie się robi plakat”³⁰. W projekcie zgaszona, mroczna gama kolorystyczna kontrastuje ze świetlistym tytułem filmu. Przykładem połączenia wszystkich ważnych dla późniejszej twórczości projektowej elementów, takich jak kolor, karykatura i typografia, jest kolejny plakat z okresu

²⁸ J. Stanny, cyt. za: E. Likowska, *Lubię Polaków...*, op. cit. s. 41.

²⁹ J. Górski, *Jak ktoś mógł...*, op. cit., s. 75.

³⁰ Wywiad z Januszem Stannym, op. cit.



Il. 5. Janusz Stanny, plakat do filmu *Ciemna rzeka*, reż. Hugo del Carril, 1955, plakat do filmu, offset, 61 × 86,5 cm, sygn.: „J. STANNY 55”. Kolekcja Muzeum Plakatu w Wilanowie



Il. 6. Janusz Stanny, plakat do filmu *Irena do domu!*, reż. Jan Fethke, 1955, plakat do filmu, offset, 86 × 58,5 cm, sygn.: „J. STANNY 55”. Kolekcja Muzeum Plakatu w Wilanowie

studiów w pracowni mistrza Tomaszewskiego. Został on wykonany do polskiego filmu komediowego *Irena do domu!* (1955).

Stanny tak wspominał pracę nad tym plakatem oraz swój ówczesny „bojowy” nastrój: „Pamiętam, że ten portret Dymyzy rysowałem strasznie długo [...]. Ja się w ogóle nie bałem pracy – jak trzeba było namalować portret, to malowałem portret, trzeba było zrobić plakat filmowy, to robiłem plakat. Chodziłem po linie bez żadnego zabezpieczenia. W ogóle nie miałem strachu przed pracą. Tłumaczę to tym, że idealnie trafiłem w zawód”³¹. Z tego samego roku pochodzi projekt plakatu do filmu produkcji NRD *Wól za kratkami*:

Byłem wtedy jeszcze studentem Tomaszewskiego. Pamiętam, że odbyłem z nim wówczas zabawną rozmowę. Przez jakiś czas nie przychodziłem na zajęcia, bo robiłem plakat, gdy wreszcie przyszedłem ze szkicem, wyleciało mi z teczek dziesięć, może piętnaście rysunków do „Szpilek”, bo dużo rysowałem w prasie. Gdy profesor to spostrzegł, powiedział do mnie tak: „Słuchaj, pochowaj te zelówki, bo albo chodzisz do mnie, albo do redakcji”. On lubił zaangażowanie w to, co się robi. Pokazałem mu pomysł do plakatu *Wól za kratkami* i projekt się spodobał. Pracowałem nad tym dwa, może trzy wieczory³².

Obok wspomnień, dla których pretekstem były konkretne afisze filmowe, Stanny opisywał również ogólny proces powstawania plakatu:

Przed wykonaniem plakatu szło się do kina albo czytało streszczenie i powstawał pomysł. A ponieważ polscy plakaciści byli dowcipni, to wynajdywali momenty nadające się do plastycznego żartu. Bywało też tak, że artyści nie widzieli filmu, do którego mieli zlecony plakat. Zazwyczaj jednak odbywały się projekcje w sali przy ul. Marszałkowskiej. W trakcie tych projekcji padało wiele ciekawych komentarzy dotyczących filmu, bywały one śmieszne, nieraz dosadne. W czasie takich projekcji filmy leciały rzędem, jeden po drugim, oglądało się pięć, osiem filmów. Sam proces tworzenia był okresem ciągłych zmian i poprawek. Jednak w efekcie finalnym okazywało się często, że rdzeń pomysłu pozostawał taki, jaka była pierwsza myśl związana z projektem. [...] W filmowym plakacie nie było propagandy. Były raczej rozwiązania dotyczące treści filmu, niemające z nią wiele wspólnego. Generalnie w plakacie było tak, że stał się on wyznacznikiem zainteresowania plastyką. Na wszystkich wystawach

³¹ P. Szubartowicz, *Polska idzie z duchem zemsty*, w: „Przegląd” 2007, nr 13, s. 38.

³² Ibidem.



Il. 7. Janusz Stanny, plakat do filmu *Wół za kratkami*, reż. Martin Hellberg, 1955, plakat do filmu, offset, 84 × 58,5 cm, sygn.: „J. STANNY 55. Kolekcja Muzeum Plakatu w Wilanowie



Il. 8. Janusz Stanny, projekt druku do filmu *W partyzantce*, reż. Jun Ren Giu, 1956, offset, 86 × 61,5 cm, sygn.: „STANNY 56. Kolekcja Muzeum Plakatu w Wilanowie

ogólnopolskich malarstwo musiało być mundurowane, natomiast plakat był od tego ucieczką. Oczywiście, że byli też tacy krytycy, którzy uważali, że plakat powinien być utrzymany w konwencji realizmu socrealistycznego, ale tak się działo rzadko³³.

Studia w Pracowni Plakatu Henryka Tomaszewskiego wywarły ogromny wpływ na myślenie Stannego o ilustracji, zarówno w obszarze twórczości własnej, jak i dydaktyki akademickiej. Do swoich wyborów tak odniósł się po latach:

Studiowałem w pracowni profesora Henryka Tomaszewskiego, studiowałem plakat i w pewnym momencie dostrzegłem, że jeśli o mnie chodzi, to ilustracja

³³ Wywiad z Januszem Stannym, op. cit.

stwarza mi nieco szerszy i bardziej intymny sposób rozmowy z odbiorcą. Plakat jest gwałtownym przekazaniem pewnej treści i stąd prawdopodobnie skierowałem swoje zainteresowania w stronę ilustracji. [...] Studiowanie plakatu jest rzeczywistością. W pracowni profesora Tomaszewskiego studiowało się plakat, to znaczy, uczyło się myślenia syntetycznego, od którego w plakacie nie można odejść, nie można właściwie w inny sposób myśleć o plakacie, o realizacji plakatu jak o pewnego rodzaju syntezie. [...] Uważam, że ta część grafiki, która jest grafiką użytkową, właściwie wyrasta z doświadczeń plakatu polskiego. Mam na myśli oczywiście okładkę, mam na myśli oczywiście ilustrację³⁴.

Po dyplomie

Po uzyskaniu dyplomu w Pracowni Plakatu profesora Henryka Tomaszewskiego Stanny kontynuował projektowanie szat graficznych dla wydawnictwa Czytelnik, należącego do ścisłej czołówki polskich oficyn. Szefem graficznym był tam wówczas Jan Samuel Miklaszewski, który dbał o debiutujących ilustratorów. Rysunki i okładki Stannego ozdobiły kolejne książki: *Miłość Gertrudy i inne opowiadania* Poli Gojawicyńskiej (1956), *Mojego Generała* Karla Ludwiga Opitza (1957) i *Magika* Jana Brzechwy (1957).

Na okładce tej ostatniej do czarnego rysunku dochodzi płasko kładziony kolor – intensywna żółć, fiolet i czerwień – a także uproszczona forma ilustracji wykonanej w technice litografii. Podobieństwo formalne dostrzegamy również w okładkach z tego czasu tworzonych dla wydawnictwa Iskry do książek *Lejtnant Gustl* Artura Schnitzlera (1957) i *Taniec towarzyski* Mariana Wieczystego (1958). Kolejne okładki z tego okresu mieściły w sobie syntezę, hołd dla czystej formy i zachwyty dla koloru, zastępując rysunkową kreskę i realistyczne tropienie rzeczywistości. Skrótowe, inteligentne myślenie i prosta forma graficzna to elementy zaczerpnięte ze studiów u Tomaszewskiego, które Stanny przeniósł na obszar mniejszej niż plakat formy graficznej, jaką jest okładka. Ogromny wpływ studiów odbytych w Pracowni Plakatu ujawnił się w projektach z początkowego okresu twórczości, przełomu lat 50. i 60., w którym prosta forma szła w parze z mocną gamą barw. Tu flagowego przykładu dostarcza okładka do książki *Chata wuja Toma* Harriet Beecher Stowe (1956).

³⁴ J. Stanny, wypowiedź z programu TVP *Janusz Stanny, ilustracje, rysunki, cykl Galeria 38 milionów* autorstwa F. Kuduka, lata 80.



Il. 9. Janusz Stanny, okładka książki *Magik* Jana Brzechwy, wyd. Czytelnik, Warszawa 1957



Il. 10. Janusz Stanny, okładka książki *Chata wuja Toma* Harriet Beecher Stowe, wyd. Iskry, Warszawa 1956

Studiując na ASP, Stanny sporo czasu spędzał na szkicowaniu i pisaniu w położonej niedaleko uczelni kawiarence hotelu Bristol, na tzw. pięterku. Następnie od Romana Bratnego kupił maleńką, uroczą pracownię na Starówce, przy ul. Świętojańskiej. W niej również z uwagi na ograniczoną przestrzeń poświęcił się pracy nad ilustracjami i książkami autorskimi. „Gdy ukończyłem dyplom u Henryka Tomaszewskiego, byłem pewny, że plakat jest moim przeznaczeniem. Kiedy mi jednak prof. Jan Marcin Szancer zaproponował asystenturę w sąsiadującej pracowni ilustracji, uznałem, że warto będzie spróbować, ale nie żegnać się z plakatem. Nigdy tego nie żałowałem, ponieważ profesor Szancer był wybitną osobowością³⁵.

Szancer zaproponował mu później zastępstwo w wydawnictwie Ruch. Stanny miał go zastępować przez półtora miesiąca, a spędził tam blisko piętnaście lat. Dzięki współpracy z nim młody grafik zmienił nieco spojrzenie na plakat,

³⁵ Wywiad z Januszem Stannym, op. cit.

o czym tak mówił: „Doszedłem do wniosku, że plakat działa wprawdzie mocnym uderzeniem, lecz jego trwanie jest krótkie. To błysk, który szybko gaśnie. Książka »dzieje się« w czasie, można ją dłużej oglądać”³⁶. To chyba właśnie w tym okresie dokonał się świadomy wybór Stannego pomiędzy plakatem a ilustracją książkową. Mimo podjętej decyzji nie porzucił jednak całkowicie afisza i w roku 1968 wziął udział w międzynarodowym konkursie na plakat reklamujący włoski kurort nad jeziorem Como. W tamtej edycji Polskę reprezentowało aż 87 zgłoszonych prac. Jego projekt został nagrodzony drugą nagrodą. Dwa lata później kolejny plakat Stannego ozdobił stacje paryskiego metra – dużych rozmiarów poziomy plakat reklamował polskie biuro podróży Orbis.

Pracownie

Dziennikarka „Expressu Wieczornego”, która w latach 70. odwiedziła moich rodziców w ich nowej, ogromnej pracowni przy ówczesnej ul. Marchlewskiego, dziwiła się: „Taka duża przestrzeń, a takie malutkie rysunekzki w niej powstają! »To już siła przyzwyczajenia« – wytłumaczył [...] artysta. Bardzo długo nie miał dużej pracowni, tylko małą ciupkę i będąc ograniczony miejscem, zarzucił uprawiany początkowo plakat. Małe rysunekzki można rysować w kąciuku, przy stoliku. I nie trzeba od nich odchodzić, aby tak jak na plakat patrzeć z perspektywy i stamtąd sprawdzać ich celność”³⁷.

Od 1 października 1975 roku Stanny wykładał na stanowisku docenta kontraktowego w pracowni projektowania graficznego Książka i inne formy wydawnicze na warszawskiej ASP³⁸, a w 1976 roku, po śmierci Szancera, objął Pracownię Książki i Ilustracji na Wydziale Grafiki, którą kierował do 2004 roku. Przez cały ten czas pozostał w estetycznym kręgu swojego mistrza prof. Henryka Tomaszewskiego i innych plakacistów: Juliana Pałki, Macieja Urbańca, Waldemara Świerzego czy Rosława Szayby. Ale zarówno dydaktyka akademicka, jak i sama twórczość Stannego nie byłyby tym, czym były, gdyby nie studia w pracowni Tomaszewskiego i pierwsze kroki, które tam stawiał na polu plakatu filmowego.

³⁶ J. Stanny, za: A. Grzybowiecka, *O malarzu, który jest poetą*, „Świat Młodych” 1974, nr 50.

³⁷ H. Grubert, *W pracowniach artystów u Bożeny Hermanowicz i Janusza Stannego*, cykl *Pod dachami Warszawy*, „Express Wieczorny” 1979, nr 142.

³⁸ Zob. *Umowa o pracę Janusza Stannego z dnia 1.10.1975*, w: *Akta Osobowe Janusza Stannego*, Archiwum ASP, Wydział Grafiki.



Il. 11. Janusz Stanny w pracowni przy dawnej ul. Marchlewskiego, fot. C.A.F. (lata 70.)

Bibliografia

- Domagała Jerzy, *Nie chciałbym być młody, rozmowa z Januszem Stannym*, „Itd. Tygodnik Studencki” 1978, nr 37.
- Grubert Halina, *W pracowniach artystów u Bożeny Hermanowicz i Janusza Stannego*, cykl *Pod dachami Warszawy*, „Express Wieczorny” 1979, nr 142.
- Grzybowiecka A., *O malarzu, który jest poetą*, „Świat Młodych” 1974, nr 50.
- Górski Janusz, *Jak ktoś mógł na to pozwolić! Z twórcami polskiej szkoły grafiki rozmawia Janusz Górski*, Czysty Warsztat, Gdańsk 2011.
- Likowska Ewa, *Lubię Polaków*, „Przegląd” 2002, nr 23.
- Szubartowicz Przemysław, *Polska idzie z duchem zemsty*, „Przegląd” 2007, nr 13.

Materiały wideo

- Henryk Tomaszewski i jego uczniowie*, reż. K. Tchórzewski, film dokumentalny, Studio KT i Narodowy Instytut Audiowizualny, 2016.
- Janusz Stanny*, reż. J. Socha, M. Socha (z pracowni prof. Stanisława Wieczorka na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie), film dokumentalny,
- Janusz Stanny, ilustracje, rysunki*, cykl *Galeria 38 milionów* autorstwa F. Kuduca, program TVP, lata 80.

Materiały niepublikowane

Umowa o pracę Janusza Stannego z dnia 1.10.1975, w: *Akta Osobowe Janusza Stannego*, Archiwum ASP, Wydział Grafiki.

Wywiad z Czesławem Anczykowskim z 8 października 2020 (rozm. Katarzyna Stanny).

Wywiad z Januszem Stannym [maszynopis], archiwum Katarzyny Stanny.

Źródła internetowe

Muzeum Warszawy, *Malowidła z Iskier*, Muzeum Warszawy, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=-2LuFlekPPY> (dostęp 30.03.2023).

Janusz Stanny's Short Adventure with a Movie Poster

Professor Janusz Stanny, a legend and master of Polish illustration, was also a poster artist. His creative path might have taken a different course had it not been for the premises, which were then necessary to paint large format posters. He studied at the State Printing High School, where he designed his first posters while working for the military press, then he became a student at the Graphics Department of the Academy of Fine Arts in Warsaw. He made his dream come true and took up studies in Henryk Tomaszewski's poster studio. At that time, he started cooperation with the magazines "Szpilki" and "Dookoła Świata", as well as with the publishing houses Iskry and Czytelnik. He actively participates in the 5th Festival of Youth and Students, sketching foreign guests. It was during his studies that Janusz Stanny's first film posters were created, commissioned by Centrala Wynajmu Filmów. The posters are: *Dark River*, *Irena Go Home!*, *The Ox of Kulm* and *The Partisans*. After graduating from the Poster Studio, he designs covers. Short, intelligent thinking and a simple graphic form are the important elements taken from Tomaszewski's studies, which Stanny transfers to the area of a graphic form smaller than a poster, which is the cover. At that time, he buys a tiny, charming studio in the Old Town at Świętojańska street, where, also due to the limited space, he devotes himself to work on illustrations and author's books, and also accepts the proposal to replace Jan Marcin Szancer at the RUCH publishing house. In the 1970s, he exchanged a small art studio for a much larger one, enabling him to work freely on larger formats, then he took over the Book and Illustration Studio at the Faculty of Graphic Arts, which he would lead until 2004. Studies in Henryk Tomaszewski's Poster Studio had a huge impact on Stanny's thinking about illustration, both in the area of his own work, as well as in academic teaching. For 28 years he headed the Illustration Studio at the Faculty of Graphic Arts of the Academy of Fine Arts in Warsaw, remaining in the circle of his master, Professor Henryk Tomaszewski and other poster artists: Julian Pałka, Maciej Urbaniec, Waldemar Świerzy and Ryszard Szaybo. Both academic education and Stanny's work would not be what they were had it not been for his studies in Tomaszewski's studio and his first steps in the field of film poster there.

Keywords: Janusz Stanny, Academy of Fine Arts in Warsaw, film, Polish School of Poster, Henryk Tomaszewski

Słowa kluczowe: Janusz Stanny, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Polska Szkoła Plakatu, Henryk Tomaszewski

Data przesłania tekstu: 31.01.2024