

CULTURAL STUDIES APPENDIX

ROCZNIK

Załącznik

KULTUROZNAWCZY

2025
nr 12



TEMATY NUMERU:

FILMOWE KRAJOBRAZY/ PEJZAŻE
– TEORIE, ESTETYKI, PRAKTYKI

AUDIOWIZUALNE REFLEKSY ZAGŁADY

REDAKTOR NACZELNA (EDITOR-IN-CHIEF)
 prof. ucz. dr hab. Brygida Pawłowska-Jądrzyk
 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 – FILMOWE KRAJOBRAZY/PEJZAŻE – TEORIE,
 ESTETYKI, PRAKTYKI red. prof. ucz. dr hab. Barbara Kita, UŚ; prof.
 ucz. dr hab. Ilona Copik, UŚ; prof. ucz. dr hab. Magdalena Kempna-
 Pieniążek, UŚ
 dział II / section II – AUDIOWIZUALNE REFLEKSY ZAGŁADY red.
 prof. ucz. dr hab. Brygida Pawłowska-Jądrzyk
 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. Rafał 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, University of Central Lancashire,
 Preston, UK
 ks. prof. ucz. dr hab. Antoni Nadbrzeźny, KUL
 prof. dr hab. Aleksander Nawarecki, UŚ
 prof. dr hab. Jacek Ostaszewski, UJ
 dr Lina Preišgalavičienė, Vytautas Magnus University, Lithuania
 prof. dr hab. Ewa Szczesna, UW
 prof. Ph. dr. Daniela Urbanová, Masaryk University, Brno, Czech
 Republic
 prof. dr hab. Bernd-Juergen Warneken, Empirische
 Kulturwissenschaften, Ludwig-Uhland-Institut, Tübingen, Germany
 REDAKCJA I KOREKTA TEKSTÓW POLSKICH (POLISH EDITOR)
 Marta Rogalska
 REDAKCJA I KOREKTA TEKSTÓW W JĘZYKU ANGLISKIM
 (ENGLISH PROOFREADER)
 Jacek Łuczak
 RECENZENCI (REVIEWERS)
 prof. dr hab. Alessandro Ajres, Ricercatore RTDB Lingua e Traduzione
 Polacca
 prof. dr hab. Alessandro Amenta, Università degli Studi di Roma Tor
 Vergata
 prof. dr hab. Beata Baczyńska, UW
 prof. dr hab. Luca Bernardini, Università degli Studi di Milano
 dr Kornelia Boczkowska, UAM
 dr Anna Boguska, Instytut Slawistyki PAN
 prof. ucz. dr hab. Grzegorz Bubak, UJ
 dr hab. Justyna Budzik, UŚ
 prof. ucz. dr hab. Paweł Bukowiec, UJ
 dr Jędrzej Burszta, UW
 prof. dr hab. Agnieszka Czajkowska, UJD
 dr Adam Domański, UAM
 prof. ucz. dr hab. Elżbieta Dursy, UW
 dr Iga Figarska-Bączyk
 dr hab. Mirosław Filiciak, Uniwersytet SWPS
 dr Ewa Fiuk, IS PAN

dr hab. prof. ucz. Katarzyna Flader-Rzeszowska, UKSW
 dr Sylwia Frach, UO
 prof. dr hab. Grażyna Gajewska, UAM
 prof. dr hab. Aneta Grodecka, UAM
 dr Anna Igiełska, UAM
 prof. ucz. dr hab. Iwona Kasperska, UAM
 prof. ucz. dr hab. Marek Kaźmierczak, UAM
 prof. ucz. dr hab. Patryk Kencki, IS PAN/ PWSFTvT
 prof. ucz. dr hab. Sebastian Jakub Konefal, UG
 prof. ucz. dr hab. Krzysztof Kopczyński, UW
 prof. ucz. dr hab. Beata Kubiak Ho-Chi, UW
 dr Paulina Kwiatkowska, UW
 dr Bartosz Kwieciński, UJ
 dr Marta Maciejewska, UG
 dr Miłosz Markocki, UKW
 prof. ucz. dr hab. Marcin Maron, UMCS
 prof. dr hab. Ewa H. Mazierska, University of Central Lancashire
 dr Adam Mąpiec, UAP
 prof. dr hab. Tadeusz Miczka, UŚ
 dr Anna Miller-Klejsa, UŁ
 dr hab. Agnieszka Niercka, UŚ
 prof. dr hab. Tadeusz Paleczny, UJ
 prof. ucz. dr hab. Artur Piskorz, UKEN
 prof. ucz. dr hab. Krzysztof Podemski, UAM (emeritus)
 dr Piotr Podemski, UW
 prof. dr hab. Eugenia Prokop-Janiec, UJ
 prof. dr hab. Mirosław Przyłipiak, UG
 prof. ucz. dr hab. Piotr Puchalski, Uniwersytet KEN
 dr Marta Anna Raczek-Karcz, ASP w Krakowie
 prof. dr hab. Adam Regiewicz, UJD
 dr Dagmara Rode, UŁ
 dr hab. Wojciech Sadłoń, UKSW
 prof. dr hab. Piotr Salwa, UW (emeritus)
 prof. ucz. dr hab. Dariusz Konrad Sikorski, UG
 prof. dr hab. Dorota Skotarczak, UAM
 prof. dr hab. Marek Stanisław, UR
 dr Magdalena Szczypiorska-Chrzanowska, IBL PAN
 dr Marek Szladowski, MKiDN
 dr Renata Magdalena Tarasiuk, UwS
 prof. ucz. dr hab. Wiesława Tomaszewska, UKSW
 prof. ucz. dr hab. Patrycja Włodek, UKEN
 prof. ucz. dr hab. Joanna Wojnicka, UJ
 prof. dr hab. Tomasz Wójcik, UW
 prof. ucz. dr hab. Małgorzata Wrześniak, UKSW
 prof. dr hab. Ryszard Zajączkowski, KUL
 prof. dr hab. Estera Żeromska, UAM
 PROJEKT OKŁADKI (COVER DESIGN)
 dr Agnieszka Smaga
 PROJEKT LOGO (LOGO DESIGN)
 Marek Ostrowski

Strona internetowa:
 „Załącznik Kulturoznawczy” w Bazie Czasopism UKSW (UKSW
 Periodicals Database)
<https://czasopisma.uksw.edu.pl/index.php/zk>
 E-mail: zalacznikukulturoznawczy@gmail.com
 Redakcja informuje, że wersję pierwotną „Załącznika
 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 4.0 Polska
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/pl>
 Na okładce wykorzystano fragment kadru z filmu *Barry
 Lyndon* (1975) w reżyserii Stanleya Kubricka.
 Copyright by Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego,
 Warszawa 2025



ISSN 2392-2338



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wzrznego

SPIS TREŚCI

Słowo od Redakcji	7

DOCIEKANIA KULTUROLOGICZNE

Małgorzata Durzewska

Ewolucja społeczeństwa obywatelskiego demokracji zachodnich w ujęciu kulturoznawczym. Model „wzorów obywatelskości” i społecznego zaangażowania – obecne reminiscencje przemian społeczno-kulturowych i ich następstwa	13

TEMATY NUMERU

FILMOWE KRAJOBRAZY/ PEJZAŻE – TEORIE, ESTETYKI, PRAKTYKI
(redakcja działu: Ilona Copik, Magdalena Kempna-Pieniążek,
Barbara Kita)

Barbara Kita

Epstein's and Godard's Reflections on the Film Landscape	45

Mikołaj Jazdon

Krajobrazy po bitwie. O roli pejzażu w filmach dokumentalnych Andrzeja Brzozowskiego	63

Kamila Żyto

Rekonfiguracje i zapożyczenia. Skandynawskie krajobrazy we współczesnych serialach <i>noir</i>	79

Daria Mazur

Krajobrazy nowej duchowości – refleksje nad wybranymi filmami Małgorzaty Szumowskiej	95

Piotr Zwierzchowski

Krajobraz z czołgiem. Oswajanie pamięci o II wojnie światowej w <i>Szczęściarzu Antonim</i> (1960) Haliny Bielińskiej i Włodzimierza Haupego	113

Joanna Aleksandrowicz

Krajobraz intymny. Obrazy wsi w najnowszym kinie hiszpańskim	127

Krzysztof Loska

Teoria krajobrazu (<i>fūkeiron</i>) Masao Matsudy jako narzędzie krytyki politycznej w japońskim filmie i fotografii	141

Ilona Copik

<i>Anishinaabe</i> – jej dom. Krajobraz filmowy w perspektywie indygennej feminizmu	157

Ewa Baszak-Glebow	
Sardynia – wyspa kontrastów. Rola pejzażu w wybranych filmach kinematografii włoskiej	175
Krzysztof Kozłowski	
Pejzaż komponowany. Kilka uwag o <i>Barrym Lyndonie</i> (1975) Stanleya Kubricka	191
Marta Stańczyk	
Konstruowanie krajobrazu w <i>wildlife films</i> z przełomu XIX i XX wieku. Strategie fabularyzowania i symulacji	207
Magdalena Kempna-Pieniążek	
Kosmiczne krajobrazy. <i>Space documentaries</i> jako filmy/seriale pejzażowe	225
AUDIWIZUALNE REFLEKSY ZAGŁADY	
(redakcja działu: Brygida Pawłowska-Jądrzyk)	
Iwona Kolasińska-Pasterczyk	
Emisariusz/e Zagłady. Mefistofeliczne uwiedzenie przez złoto – <i>Zmierzch bogów</i> (1969) Luchina Viscontiego	243
Piotr Kletowski	
Seksualizacja i estetyzacja Holocaustu w <i>Nocnym portierze</i> (1974) Liliany Cavani	271
Izabela Tomczyk-Jarżyna	
Bohater bez twarzy. O estetycznym neutralizowaniu przeszłości w filmie <i>Mefisto</i> (1981) Istvána Szabó	293
Dagmara Jaszewska	
Czy ziemia nasza jest wspaniała, czy może jesteśmy ślepi na złoto? Nowoczesność i Zagłada według Roya Anderssona	309
Kamila Żyto	
Między kinem holokaustowym a filmowym horrorem. Przypadek <i>Wilkołaka</i> (2018) Adriana Panka	341
VARIA	
Jacek Ostaszewski	
Haptyczność jako wędrujące pojęcie humanistyki	365
Barbara Sobieraj	
Estetyka sprzeciwu: twórczość Osamu Tezuki wobec disneyowskiego paradygmatu animacji	391
Apolonia Filonik	
Autobiografia nomadyczna. <i>Storia di mia vita</i> Jana (Janka) Górczyca	405

Robert Pawlik

Gwelfizm jako mit fundacyjny dla Polski. W sprawie *Czerwonych tarcz* Jarosława Iwaszkiewicza 423

Krzysztof Kasiński

Montana and travelguides in the age of racial inequality 453

Onofrio Bellifemine

„L'ora critica si avvicina”: la Polonia dello stato d'assedio raccontata dal „Corriere della Sera” (settembre 1980 – dicembre 1981) 477

ANALIZY I INTERPRETACJE

Alina Biata

Współczesny wiersz malarski. *Brueghel (II)* Stanisława Grochowiaka 491

WYWIAD

Doceńmy fantastyczną pracę. O historii polskiego dubbingu ze Zbigniewem Dolnym rozmawia Robert Birkholz 511

OPINIE, KOMENTARZE, GLOSSY

Dorota Samborska-Kukuć

Zofia Noiret – tragiczka w teatrze mieszczańskim. Studium przypadku 521

Małgorzata Jakubowska

Ciało, myśl, etyka. Filmowy program w stulecie urodzin Gilles'a Deleuze'a (1925-1995) 545

Joanna Zaucha

Dramaturgia oszustwa z perspektywy lingwistycznej i malarskiej 561

FOTOESEJE I OKOLICE

Katarzyna Chrudzimska-Uhera

Obrazem i słowem. Zapis podróży rzeźbiarza Antoniego Rząsy (1919-1980) do Włoch (1961-1962) 575

Marek Maksymczak

Fotografia w kole hermeneutycznym. *Koncert dla Berkutu* z protestu w Kijowie 599

CHRONOMETR

Jan Zieliński

Godziny Pawła Hertza 619

Słowo od Redakcji

Tegoroczny, dwunasty już, numer „Załącznika Kulturoznawczego” w znacznej części powstał we współpracy z naukowcami spoza UKSW. Badaczkini z Uniwersytetu Śląskiego podjęły się przygotowania na jego użytek obszernego działu poświęconego tematyce filmoznawczej. Jak pokazują teksty zamieszczone w tej części numeru, przestrzeń filmowa analizowana przez pryzmat pejzażu/krajobrazu może stać się doskonałym punktem wyjścia do rozważań filozoficznych, semantycznych czy estetycznych. Jesteśmy niezmiernie zadowoleni z tej współpracy, stanowiącej kolejny dowód, że wysiłek Redakcji naszego rocznika, jego Współpracowników, Autorów i Recenzentów otworzył przestrzeń do ważnych debat humanistów z całej Polski. Drugi z głównych tematów numeru także dotyczy filmu. Współautorzy działu *Audiowizualne refleksy Zagłady* z docieklivością i naukową rozumą przyglądają się poszukiwaniom języka artystycznego, który mógłby unieść ciężar opowieści o totalitarnym piekle.

Filmowe krajobrazy/ pejzaże – teorie, estetyki, praktyki

Redakcja naukowa działu: Ilona Copik, Magdalena Kempna-Pieniążek, Barbara Kita

Pojęcie pejzażu jest wieloznaczne oraz multiplikowane w licznych odmianach i dyskursach: pejzaż jako zwierciadło duszy, pejzaż jako morfologia otoczenia, pejzaż jako spojrzenie, pejzaż subiektywny/obiektywny... Podobnie rzecz się ma z pokrewnym, lecz nieitożsamym z nim terminem „krajobraz”, rozpatrywanym w najróżniejszych kontekstach: geograficznym, topograficznym, antropologicznym, pamięciologicznym, archeologicznym, historyczno-kulturowym itd. Obie te kategorie stanowią obecnie przedmiot (często interdyscyplinarnych) badań na gruncie estetyki, nauk o kulturze czy nauk społecznych, niejednokrotnie stając się także przyczynkiem do refleksji filozoficznej.

Dział *Filmowe krajobrazy/pejzaże – teorie, estetyki, praktyki* prezentuje szereg autorskich perspektyw badawczych, których wspólnym punktem wyjścia jest refleksja nad filmową przestrzenią. W anglojęzycznym artykule

otwierającym tę część numeru Barbara Kita pokazuje, że refleksje nad pejzażem jako autonomicznym elementem estetycznym i znaczeniowtórczym stanowią istotny temat zarówno pism, jak i filmów Jeana Epsteina i Jeana-Luca Godarda. Analiza ich podejścia prowadzi autorkę do wniosku, że reżyser *Pasji* (1982) reprezentuje myślenie obrazem-pejzażem, podczas gdy twórca *Upadku domu Usherów* (1928) bada rzeczywistość poprzez filmowy pejzaż. Kinu autor-skiemu swoją uwagę poświęca również Mikołaj Jazdon, który omawia filmy dokumentalne Andrzeja Brzozowskiego jako „krajobrazy po bitwie”, ukazujące palimpsestowy charakter miejsca zdradzającego ślady przeszłości. Dzieła koncentrujące się na tematyce wojny w Wietnamie odznaczają się redukcją narracji słownej na rzecz przekazu wizualnego, co przywodzi na myśl pracę archeologa odsłaniającego warstwy historii. Inną perspektywę badawczą proponuje Kamila Żyto, analizująca przemiany pejzażu będącego kluczowym elementem ikonografii filmu *noir*. Autorka dowodzi, że współczesne seriale, takie jak *W pułapce* (2015-2021), *Dochodzenie* (2011-2014) i *Odwilż* (2022), z akcją osadzoną w prowincjonalnych sceneriach, wykorzystują pejzaż nie tylko jako metaforę, lecz także jako autonomiczny element narracji.

Kolejne dwa artykuły zostały poświęcone kinu polskiemu. Daria Mazur analizuje sposób, w jaki w wybranych dziełach Małgorzaty Szumowskiej przestrzeń staje się nośnikiem tematów związanych z tzw. nową duchowością; Piotr Zwierzchowski z kolei omawia film *Szczęściarz Antoni* (1960), gdzie obecność czołgu w krajobrazie podnoszącej się z wojennych zniszczeń Polski funkcjonuje jako metafora nieoswojonej pamięci, która – mimo prób wyparcia – powraca, by zostać przekształcona w element codzienności. Ostatnia ze wspomnianych kategorii jest także istotna w artykule Joanny Aleksandrowicz, która analizując wybrane fabularne i dokumentalne filmy hiszpańskie z lat 2012-2023, stawia w centrum uwagi intymne pejzaże, silnie związane z regionalną tożsamością bohaterów, bynajmniej nie idealizowane, a jednocześnie pełne tęsknoty za zanikającym światem prowincji.

Zainicjowany w artykule otwierającym dział wątek relacji między teorią pejzażu a praktykami filmowców w perspektywie kina Dalekiego Wschodu podejmuje Krzysztof Loska. Wychodząc od koncepcji Masao Matsudy i analizując artystyczne oraz filozoficzne koncepcje z przełomu lat 60. i 70. XX wieku, autor omawia japońską teorię krajobrazu (*fūkeiron*) jako narzędzie krytyki politycznej. O krytycznym potencjale filmowego krajobrazu przekonuje również Ilona Copik. Poddając refleksji twórczość kanadyjskiej reżyserki Darlene

Naponse, autorka odnajduje w kinie rdzennych Amerykanek perspektywę, w której pejzaż filmowy prezentuje się jako przestrzeń tożsamości, oporu i aktywizmu, skupiając w sobie zarazem tematy kolonializmu, rasy, patriarchatu oraz ekologii. Z kolei w ujęciu Ewy Baszak-Glebow lokalny pejzaż zostaje zaprezentowany jako kluczowy element narracji i wyrażania tożsamości regionalnej w kinie sardyńskim. Od lat 90. XX wieku nowa generacja reżyserów konsekwentnie dekonstruuje stereotypowe wyobrażenia o wyspie, wprowadzając zróżnicowane typy krajobrazu, stając się nośnikami współczesnych znaczeń i formą sprzeciwu wobec strategii jej egzotyzacji.

Krzysztof Kozłowski koncentruje swoją uwagę na pojęciu pejzażu komponowanego. Autor pokazuje, w jaki sposób, realizując *Barry'ego Lyndona* (1975), Stanley Kubrick świadomie nawiązywał do malarskich przedstawień ogrodów i parków z XVII i XVIII wieku, czyniąc je punktem wyjścia do eksperymentów wizualnych, obecnych również w innych jego filmach. W podjętej przez Martę Stańczyk analizie strategii konstruowania pejzażu w przyrodniczych filmach z okresu kina niemego istotną rolę pełni z kolei koncepcja naturokultury. Autorka skupia się na obecnych w omawianych produkcjach sposobach budowania iluzji autentyczności i wspierania kolonialnych oraz antropocentrycznych narracji. Wreszcie w artykule zamykającym dział Magdalena Kempna-Pieniążek podejmuje temat roli ziemskich i pozaziemskich krajobrazów w filmach i serialach dokumentalnych o eksploracji kosmosu (*space documentary*), odnosząc się do koncepcji filmu pejzażowego oraz kategorii kosmicznej wzniosłości. W zakończeniu autorka wskazuje potencjalne pola badawcze na styku refleksji nad astrokulturą i pejzażem filmowym.

Audiowizualne refleksy Zagłady

Redakcja naukowa działu: Brygida Pawłowska-Jądrzyk

Drugi, mniej obszerny dział tematyczny tego numeru dotyczy różnorodnych sposobów ujmowania w sztuce filmowej problematyki związanej z Zagładą. Pragniemy w nim między innymi poddać namysłowi związek pomiędzy bolesną problematyką etyczną a poetyką i estetyką analizowanych obrazów. Są wśród nich dzieła zajmujące już istotne miejsce w historii kina – jak *Zmierzch bogów* (1969) Luchina Viscontiego, *Nocny portier* (1974) Liliany Cavani, *Mefisto* (1981) Istvána Szabó – oraz produkcje mniej znane i bliższe

współczesności: *Ziemia jest wspaniała* (1991) Roya Anderssona i *Wilkołak* (2018) Adriana Panka.

Pomysł na ten dział zrodził się z inspiracji książką Saula Friedländera *Refleksy nazizmu. Esej o kiczu i śmierci* (1984). Jej autor uznaje, że analizy nazizmu oparte na interpretacjach politycznych, ekonomicznych czy społecznych są niewystarczające, i akcentuje potrzebę ujawnienia pewnych struktur wyobraźni (w tym charakterystycznych cech obrazowania), leżących, według niego, u podłoża dawniejszej (a w pewnym sensie i współczesnej) fascynacji zbrodniczą ideologią. Zdaniem Friedländera o atrakcyjności nazizmu przesądza(ła) nie tyle wyrazistość idei, ile potęga powiązanych z nimi emocji, obrazów i fantazmatów, które łączą ze sobą skrajności: śmierć oraz kicz (rozumiany tu jako zdegradowana, sentymentalna forma mitu). Żydowski historyk dopatruje się podobnych tendencji nie tylko w latach 30. XX wieku, ale i w dyskursie współczesnym, w dziełach powstających na Zachodzie mniej więcej od lat 60., które zdają się – często niejako wbrew swym twórcom – ewokować nie do końca uświadomione fascynacje (jak np. *Zmierzch bogów* Viscontiego). Autor *Refleksów nazizmu* dowodzi, że forma dzieła ma udział w estetycznym oddziaływaniu na wyobraźnię, powodując, że uwaga odbiorcy przenosi się z cierpienia na „upojną udrękę”, tj. na obrazy mające zwodniczy urok, prowadzące do „oswojenia zbrodni”. Friedländer dostrzega poważne zagrożenie w powiązaniu totalitarnego piekła z kiczem (por. rozpoznania innych, wcześniejszych i późniejszych, myślicieli, takich jak: Walter Benjamin, Hermann Broch, Milan Kundera czy Dubravka Ugrešić). Nie jest to jednak, jak wiadomo, jedyny sposób mówienia o Zagładzie, by przypomnieć tylko, że na antypodach sztuki dokonującej estetyzacji polityki, śmierci i zniszczenia zdają się plasować dzieła pozostające w związku z proklamowanym po kataklizmach XX wieku „kryzysem reprezentacji”, poszukujące antidotum na niewyraźność krwawych doświadczeń w poetyce stylistycznej ascezy, wyciszenia czy wręcz w „manifestacjach zamilknięcia”...

* * *

„Filmowość” działów tematycznych poniekąd równoważą teksty zamieszczone w stałych rubrykach „Załącznika Kulturoznawczego”. Prowadzą one Czytelnika do rozważań nad przemianami społeczno-kulturowymi, literaturą, fotografią, teatrem i niebywale ciekawymi pograniczami humanistyki. Gorąco zachęcamy Państwa do zapoznania się z artykułami

zamieszczonymi w tegorocznym numerze. Naszym Autorom, Recenzentom i innym Współpracownikom ogromnie dziękujemy za trud włożony w to, by artykuły ukazujące się na łamach „Załącznika Kulturoznawczego” reprezentowały wysoki poziom naukowy, językowy, redakcyjny i były jak najciekawsze.

Redakcja

EWOLUCJA SPOŁECZEŃSTWA OBYWATELSKIEGO DEMOKRACJI ZACHODNICH W UJĘCIU KULTUROZNAWCZYM. MODEL „WZORÓW OBYWATELSKOŚCI” I SPOŁECZNEGO ZAANGAŻOWANIA – OBECNE REMINISCENCJE PRZEMIAN SPOŁECZNO-KULTUROWYCH I ICH NASTĘPSTWA

MAŁGORZATA DURZEWSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Antropologii i Kulturoznawstwa
Instytut Kulturoznawstwa
Adam Mickiewicz University in Poznan
Faculty of Anthropology and Cultural Studies
Institute of Cultural Studies
malgorzata.durzevska@amu.edu.pl
ORCID 0000-0002-2720-5570

W dzisiejszym świecie obserwujemy szereg zmian zachodzących w krótkim okresie na wielu płaszczyznach życia społecznego, jakby proces przemian społeczno-kulturowych uległ przyspieszeniu podobnie do zwiększającego się tempa życia członków współczesnych społeczeństw wysokorozwiniętych. Zauważyć można również, że systemy społeczne ulegają ciągłym przeobrażeniom, a dotychczasowe zmiany struktur społeczno-politycznych i obyczajowych, choć zawsze stopniowo ulegały one modyfikacji, dokonywały się na przestrzeni dziesięcioleci w wolniejszym tempie, a przynajmniej takie wrażenie odnosili obserwatorzy historii dziejów ludzkości. Oczywiście nie należy zapominać, że zachodzące przemiany społeczno-kulturowe w procesach historycznych dokonywały się zarówno na zasadzie ewolucji, jak i rewolucji.

Obecnie obserwowane zmiany – równie ważne i spektakularne jak te wcześniejsze – dostrzegalne są niemal „gołym okiem” dla współcześnie żyjących i wydają się przyspieszone. Co prawda, nadal można wyróżnić porządki społeczne i polityczne charakterystyczne dla państw liberalno-demokratycznych czy autorytarnych, jednakże dostrzegalne jest również to, że w „tkance

społecznej” ruchy oddolne i inicjatywy społeczne wybiegają poza ramy dotąd przyjętych sposobów działania oraz zaangażowania społecznego, ponieważ zarówno postęp cywilizacyjny, nowe technologie, jak i przepływ informacji, w większości przypadków zapośredniczone są cyfrowo, a to zmienia całkowicie sposób funkcjonowania członków współczesnych społeczeństw, w tym również tych demokratycznych. To z kolei wpływa na zmiany podstaw i sposobów funkcjonowania współczesnych społeczeństw demokracji zachodnich oraz na ich formy zaangażowania społecznego. Nowe warunki życia współczesnych społeczeństw systemów demokratycznych krajów wysokorozwiniętych cywilizacyjnie (przede wszystkim technologicznie i komunikacyjnie) narzucają zmiany w stylach i sposobach życia członków wszystkich społeczeństw, co można zaobserwować również w zmieniających się strukturach społeczno-ekonomiczno-politycznych tych społeczeństw, które określane są przez politologów oraz socjologów mianem społeczeństw obywatelskich. Społeczeństwa te charakteryzują się specyficznym rodzajem praw, powinności obywatelskich i wolności, które kształtowane są w oparciu o panujący ustroj demokratyczny wyrosły na podstawach kulturowych państw zachodnich. Przyspieszenie zmian wynika z rozwoju cywilizacyjnego tych obszarów.

W literaturze przedmiotu wyróżnia się kilka etapów przemian społeczeństwa obywatelskiego – od ich początkowej, lokalnej formy, przez narodową, aż do transnarodowej, a nawet transkosmicznej¹. Ujęcie to skupia się na łączeniu koncepcji społeczeństwa obywatelskiego z formami systemu politycznego, którego obszary ulegają z czasem rozszerzeniu, aż do obszaru ponadnarodowego w kierunku tworzenia ogólnoswiatowych federacji zarządzających zglobalizowanym światem². Perspektywa ta, choć ciekawa i popularna w latach 90. XX wieku, nie jest głównym przedmiotem moich analiz, ze względu na obszerność zagadnienia, które zostało już wcześniej dobrze opisane w literaturze przedmiotu³. Chciałabym natomiast skupić się na aspektach rozwoju społeczeństw obywatelskich ustrojów demokratycznych państw zachodnich w obszarze działalności samopomocowej, ruchów społecznych i zaangażowania społecznego

¹ E. Pietrzak, *Współczesne teorie społeczeństwa obywatelskiego w świetle nowego materializmu*, „Eastern Review” 2017, t. 6; <http://dx.doi.org/10.18778/1427-9657.06.03> (dostęp 29.12.2024).

² Na przykład w rozumieniu Jürgena Habermasa.

³ Zob. D. Pietrzyk-Reeves, *Idea społeczeństwa obywatelskiego. Współczesna debata i jej źródła*, Wrocław 2004.

charakterystycznego dla członków tych społeczeństw. Rozważania ograniczam do warstwy praktyk społecznych jako charakterystycznej dla takich społeczeństw działalności społecznej. Warstwa ta jest bowiem szczególnym obszarem praktyk, które stanowią przedmiot analiz kulturoznawczych w polu animacji kulturowej środowisk lokalnych i ponadlokalnych. Na podstawie tej sfery działalności społecznej można zaobserwować zmiany, jakie zachodzą we wskazanym aspekcie współczesnego społeczeństwa obywatelskiego demokracji zachodnich zglobalizowanego świata.

Niniejszy opis jest uzupełnieniem perspektywy politologicznej i socjologicznej o kulturoznawczą w celu poszerzenia dyskursu na temat ewolucji społeczeństwa obywatelskiego o współczesne aspekty jego rozwoju i przemian społeczno-kulturowych w warstwie społecznych *praxis*⁴, postrzeganych jako wycinek tych praktyk społecznych, które są charakterystyczne dla działalności społecznej i pomocowej członków współczesnych społeczeństw obywatelskich. Warstwa ta w analizie kulturoznawczej jest szczególnie istotna, ponieważ działalność społeczna jest obszarem badań kulturoznawczych współczesnych środowisk aktywizmu społecznego oraz form zaangażowania obywatelskiego. Nie skupiam się jednak na analizie poszczególnych przypadków, a staram się jedynie nakreślić pewien ogólny model przemian, jakie zachodzą w warstwie działalności społecznej tych środowisk. Stanowią one ważną część funkcjonowania społeczeństwa obywatelskiego, a w wyniku przemian cywilizacyjnych: technicznych, użytkowych i informacyjnych, następuje przeorganizowanie również działalności społecznej i działań prospołecznych. Do analizy tych przemian społeczno-kulturowych wykorzystuję pojęcia: kultury⁵ – jako

⁴ Jest to perspektywa opisu sfery działania i praktyk społecznych w kategoriach socjologicznej koncepcji Zygmunta Baumana, opisanej w publikacji *Kultura jako praxis*. Autor ujmując tę działalność jako część kultury, traktując ją jako nierozdzielalną część ludzkiego życia i interakcji społecznych. Podobnie do koncepcji kulturoznawczych, socjologiczna perspektywa Z. Baumana umiejscawia kulturę jako fundament każdego społeczeństwa, który stanowi podstawę porządku społecznego (norm, wartości, symboli i wyrosłych z nich systemów społecznych, religijnych czy politycznych). Jednocześnie jest tu podkreślana rola kultury w procesie zmian społecznych, stanowiąca w warstwie działania i praktyk społecznych rodzaj obszaru dla kreatywności oraz rozwoju jednostek i zbiorowości. Za: Z. Bauman, *Kultura jako praxis*, Warszawa 2013.

⁵ „Kultura jest to przyjęty zwyczajowo sposób działania, odczuwania i myślenia wybrany przez społeczeństwo spośród nieskończonej liczby i różnorodności możliwych potencjalnie sposobów bycia. Konkretnie, przyjęte rozwiązanie jest w dużej mierze zdeterminowane przez

determinanty⁶ ludzkich zachowań społecznych; wzorów kultury⁷ – jako narzędzia analizy systemów kulturowych, podstaw kulturowych aktywności społecznych i motywów działań, oraz wyodrębnionych przeze mnie na gruncie

wcześniejsze sposoby życia, organizację czy systemy kultury; jednakże determinacja ta ma wyraźne granice. [...] Złożony system emocji i idei właściwy danej kulturze odzwierciedla wprost zwyczajowe sposoby działania członków społeczeństwa, przynosi ich uzasadnienie i w pewnej mierze kontroluje je i modyfikuje”. Za: A.L. Kroeber, *Wartości jako przedmiot badania przyrodniczego*, tłum. P. Sztompka, Warszawa 1973, s. 323-324. Tak rozumiana kultura tworzy pewne wzorce: zachowań, sposobów myślenia i odczuwania oraz działania – charakterystyczne dla danej zbiorowości, w ramach której jej członkowie przyswajają i aprobują te same idee oraz sposoby życia i uznają za swoje własne.

⁶ Determinizm kulturowy wg koncepcji Alfreda Louisa Kroebera zakłada, że kultura jest podstawowym czynnikiem w życiu zbiorowym człowieka. Kultura stanowi sumę tradycji i jest stale przekształcana w toku rozwoju zbiorowości i jej cywilizacji, jednocześnie zachowuje ponadczasowo esencję tradycyjnych wartości dzięki ciągłemu konsensusowi oraz zgodzie na powtarzanie pewnych zachowań i podtrzymywanie symboli, które definiują ludzi jako jednostki, zbiorowości czy społeczeństwa. Kultura odzwierciedla się w normach, wartościach i instytucjach społecznych. Według tej teorii wszystko, co zostało wytworzone przez człowieka jest konstruktem kulturowym, w oparciu o który wszystkie wytwory, myśli, język i działania człowieka są wyznaczane przez określoną kulturę, co oznacza, że wszystko, czym zajmuje się człowiek i co go dotyczy, jest determinowane kulturowo w oparciu o pewne uznawane przez zbiorowość wzorce, normy i wartości, istotne dla określonego środowiska społeczno-kulturowego, a zinternalizowane przez uczestników kultury. Za: A.L. Kroeber, *Istota kultury*, tłum. Piotr Sztompka, Warszawa 1973.

⁷ „Wzór jako kategoria teoretyczna pozwala teoretykom na analizowanie wspólnych cech różnych elementów kultury, ich trwałość, zmienność oraz złożoność. Tym samym teoria wzoru kulturowego ułatwia w analizach kultury spójne i logiczne przejście na przykład [...] od religii do pożywienia, od polityki do ubioru i od sposobu produkcji do artefaktu, a jej przedmiotem i hipotezą wyjściową jest historyczna siatka wzorów, która określa punkt wyjścia dla analiz. Jeżeli w tej perspektywie potraktować społeczeństwo jako zorganizowany zbiór jednostek podziałających dany sposób życia, to kultura jest tym sposobem życia. Kultura podkreśla składnik zakumulowanych środków materialnych i niematerialnych, które ludzie dziedziczą, stosują, przeobrażają, rozumieją i przekazują dalej”. Za: C. Jenks, *Związek między kulturą a strukturą społeczną*, [w:] *idem, Kultura*, tłum. W.J. Burszta, Poznań 1999, s. 53. „W nawiązaniu teoretycznym, we wzorze kulturowym dają się wyróżnić trzy aspekty: poznawczy, normatywny – generujący przeżywanie, wreszcie aktywizujący – wymuszający działanie. Są one ze sobą powiązane, by nie powiedzieć sklejone. Znajdując się wewnątrz takiego wzoru, nie pobudzeni do refleksji nad postępowaniem, myślimy spontanicznie, przedmiotowo i realistycznie zarazem. Możemy go przyswoić w postaci nawykowej i tak jest najczęściej. [...] Realność istnienia wzoru sprowadza się do jego obowiązywania i odwrotnie: obowiązywanie wzoru nadaje istnienie realne wyróżnionym trzem jego aspektom i wyobrażeniu (wizji) świata wyznaczonemu przez praktykowany wzór danej kultury”. Za: A. Pałubicka, *Gramatyka kultury europejskiej*, Bydgoszcz 2013, s. 27.

tych analiz wzorów obywatelskości, przyjętych do określenia wzorców zachowań i cech obywatelskich członków różnych kultur politycznych ustrojów demokratycznych. Omówione etapy rozwoju społeczeństwa obywatelskiego – od lokalnego przez globalny do transkulturowego – traktuję jako etapy przemian społeczno-kulturowych w sferze działalności współczesnych ruchów społecznych i inicjatyw obywatelskich działających w okresie globalizacji, transkulturowości i mediów cyfrowych. Zakładam, że wskazane zmiany sposobów działania członków społeczeństw obywatelskich charakterystycznych dla funkcjonowania współczesnych społeczeństw krajów wysokorozwiniętych cywilizacyjnie, głównie technologicznie, odzwierciedlają kształt dzisiejszych społeczeństw obywatelskich przede wszystkim na poziomie społecznej współpracy, co odróżnia je od wcześniejszych form działania „obywatelskiego”. Proponuję nazwanie tego modelu teoretycznego – określającego charakter współczesnego etapu rozwoju społeczeństwa obywatelskiego – „transkulturowymi społeczeństwami obywatelskimi zapośredniczonymi cyfrowo”.

Perspektywy teoretyczne koncepcji społeczeństwa obywatelskiego

Pojęcie „społeczeństwo obywatelskie” (*civil society*) definiowane jest z wielu perspektyw teoretycznych i w różnych tradycjach filozoficznych, na co zwraca uwagę autorka pracy o współczesnej debacie nad ideą społeczeństwa obywatelskiego, Dorota Pietrzyk-Reeves⁸. Wyróżnia się trzy z nich: politologiczną, filozoficzną oraz socjologiczną. W dwóch pierwszych termin „społeczeństwo obywatelskie” ma charakter normatywny. Pierwsza z perspektyw umiejscawia ten termin w systemach politycznych. Druga traktuje go jako model ustrojowy, który wywodzi się z dwóch odmiennych filozofii politycznych. „Z jednej strony zorientowanej na wspólnotę tradycji republikańskiej definiującej obywatelstwo poprzez prawa i obowiązki, z drugiej – z podkreślającej rolę jednostki tradycji liberalnej, koncentrującej się przede wszystkim na prawach obywatelskich”⁹. Opisując podejście socjologiczne, Krzysztof Podemski zauważa, że „dla socjologa z kolei pojęcie społeczeństwa obywatelskiego ma

⁸ Zob. D. Pietrzyk-Reeves, *Idea społeczeństwa obywatelskiego. Współczesna debata i jej źródła*, Wrocław 2004. Za: K. Podemski, *Społeczeństwo obywatelskie w Polsce 25 lat po wielkiej zmianie*, „Ruch prawniczy, ekonomiczny i socjologiczny” 2014, Rok LXXVI, zeszyt 2; <https://preso.amu.edu.pl/index.php/rpeis/article/view/1763/1733> (dostęp 23.04.25).

⁹ K. Podemski, op. cit., s. 9.

przede wszystkim charakter opisowy, ma służyć diagnozie stanu systemu społecznego. Definicje socjologiczne społeczeństwa obywatelskiego najczęściej wyliczają te działania, które dany autor uznaje za konstytuujące tę sferę życia publicznego¹⁰.

Dla kulturoznawcy natomiast najistotniejszą jest warstwa wartości i idei, które towarzyszą działalności społecznej obywateli, dlatego najbliższą jej jest perspektywa filozoficzna modelu ustrojowego oraz opisowa socjologiczna, skupiająca się na dynamice procesów partycypacji społecznej członków społeczeństwa obywatelskiego. Do opisu tych procesów posłużyła mi kategoria teoretyczna wzorów kultury, którą można znaleźć m.in. w pracach Edwarda Sapira, Ruth Benedict, Lesliego White'a czy później Maxa Webera. Wskazuje ona na istnienie ogólnych i powtarzających się elementów kultury, nieograniczonych strukturą społeczną. W ramach tej teorii zamiast analizowania pojedynczych cech i treści kulturowych, podejścia charakterystycznego dla antropologii kulturowej, badane są wzory, formy, układ i organizacja kultury. Teoria ta jest podstawą analizy tego, w jaki sposób wzory sztuki, religii, filozofii, ale także technologii i nauki pojawiają się i znikają, nabierają treści i wchodzą w obieg kultury, wyznaczając wzorce myślenia i zachowań członków danej zbiorowości. Wzór jako kategoria teoretyczna pozwala na analizowanie wspólnych cech różnych elementów kultury, ich trwałości, zmienności oraz złożoności¹¹. Taką teoretyczną kategorią dla opisu społeczeństwa obywatelskiego są tu wzory obywatelskości utworzone w oparciu o ustroje polityczne najczęściej wymieniane w filozofii politycznej – republikański i liberalny, oraz opis przemian społeczno-kulturowych (globalizacyjnych, technologicznych i informacyjnych) w etapach rozwoju praktyk społecznych współczesnych społeczeństw obywatelskich.

Za Dorotą Pietrzyk-Reeves przyjmuję „klasyfikację współczesnych teorii społeczeństwa obywatelskiego opartą na dwóch jego modelach: dwu- i trójdzielny¹², gdzie

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Zob. C. Jenks, *Kultura*, tłum. W.J. Burszta, Poznań 1999, s. 53.

¹² D. Pietrzyk-Reeves, *Idea społeczeństwa obywatelskiego. Współczesna debata i jej źródła*, Toruń 2012, s. 268.

[...] model dwudzielny oparty jest na tradycji Hegla i Marksa oraz koncepcji liberalnej, która ujmuje społeczeństwo obywatelskie jako różne od państwa, ale obejmujące sferę ekonomii, będącą jego jądrem. Tu kluczowe są ujęcia Johna Keane'a, Darrowa Schectera i Ernesta Gellnera. Natomiast model trójdzielny opiera się na tradycji Alexisa de Tocqueville'a i Antonio Gramsciego, w których społeczeństwo obywatelskie oddzielone jest od państwa oraz od sfery ekonomii. Tworzą go koncepcje Jeana Cohena i Andrew Arato oraz Jürgena Habermasa¹³.

Krzysztof Podemski komentuje ten podział w sposób następujący:

Dwudzielny model społeczeństwa obywatelskiego propagowany współcześnie m.in. przez Johna Keyna i Ernesta Gellnera, sięgający zaś korzeniami Johna Locke'a, Georga W.F. Hegla i Karola Marksa, przeciwstawia je wyłącznie państwu, a za istotę społeczeństwa obywatelskiego uznaje gospodarkę. Z kolei model trójdzielny nawiązujący do Alexisa de Tocqueville'a i Antonia Gramsciego przeciwstawia społeczeństwo obywatelskie obu wymienionym sferom: zarówno państwu, jak i gospodarce. Do współczesnych przedstawicieli tego kierunku zalicza się: Jürgena Habermasa, Jeana Cohena i Andrew Arato. Dwaj ostatni ze sfery społeczeństwa obywatelskiego wyłączają przy tym nie tylko państwo i gospodarkę, lecz także całą sferę polityczną, z partiami politycznymi włącznie. Niektórzy autorzy idą jeszcze dalej [w tych podziałach – M.D.] i wykluczają z tej kategorii także organizacje religijne¹⁴.

W innym miejscu Pietrzyk-Reeves podkreśla, że: „Społeczeństwo obywatelskie pojmujemy jako sferę interakcji pomiędzy ekonomią a państwem, na którą składa się przede wszystkim sfera prywatna (szczególnie rodzina), sfera stowarzyszeń (zwłaszcza dobrowolnych zrzeszeń), ruchy społeczne oraz formy publicznej komunikacji”¹⁵.

¹³ D. Pietrzyk-Reeves, *Idea społeczeństwa obywatelskiego. Współczesna debata i jej źródła*, Wrocław 2004. Za: E. Pietrzak, op. cit., s. 40.

¹⁴ K. Podemski, *Społeczeństwo obywatelskie w Polsce 25 lat po wielkiej zmianie*, op. cit. Za: D. Pietrzyk-Reeves, *Idea społeczeństwa obywatelskiego. Współczesna debata i jej źródła*, Wrocław 2004, s. 89-90.

¹⁵ D. Pietrzyk-Reeves, op. cit., Wrocław 2004, s. 284.

Jak zaznacza socjolog Krzysztof Podemski:

Współcześnie ideami bliskimi społeczeństwa obywatelskiego są idee demokracji uczestniczącej (partycypacyjnej) czy tzw. trzeciego sektora. Teoretyk demokracji Giovanni Sartori wyróżnia pięć rodzajów demokracji. Pierwszy rodzaj to demokracja bezpośrednia, czyli samorządna. Drugi wymieniony przezeń typ to demokracja przez referendum, będąca faktycznie szczególnym przypadkiem demokracji bezpośredniej. Trzeci rodzaj to demokracja wyborcza, a czwarty stanowi demokracja przedstawicielska (pośrednia), która z reguły łączy się z demokracją wyborczą, ale możliwa jest również demokracja przedstawicielska, w której przedstawiciele nie są powoływani w drodze wyborów. Piąty wyróżniony przez Sartoriego typ demokracji to demokracja partycypacyjna, oparta na dobrowolnym osobistym udziale w życiu publicznym, traktowanym jako akt znaczący, autentyczny i rzeczywisty. Sartori nie uznaje przy tym udziału w wyborach za akt partycypacji. [...] Zdaniem Sartoriego tak rozumiane uczestnictwo może występować tylko w małych społecznościach, a utopijne jest oczekiwanie, że opierać się na nim może społeczeństwo globalne. Również inny teoretyk demokracji David Held wśród 13 wyróżnionych przezeń modeli demokracji (6 klasycznych, 5 współczesnych, 2 przyszłościowych) jedynie 4 wiąże z aktywnym uczestnictwem obywateli: demokrację rozwojową (wśród modeli klasycznych), demokrację deliberatywną (wśród modeli współczesnych) oraz demokratyczną autonomię i demokrację kosmopolityczną (czyli oba modele przyszłościowe)¹⁶.

Inne bliskoznaczne społeczeństwu obywatelskiemu pojęcie to „trzeci sektor”. Używane jest ono w przeciwstawieniu do sektora pierwszego (administracja) i drugiego (rynek). Obejmuje ono wszelkie stowarzyszenia, organizacje itp., które określa się także dwoma innymi nazwami: *non-governmental organization* (NGO) i *non profit*. Mniej sformalizowane działania, np. sąsiedzkie, określa się czasami mianem „czwartego sektora”¹⁷.

Edyta Pietrzak uważa natomiast, że dla współczesnych koncepcji teoretycznych istotą społeczeństwa obywatelskiego nie jest opozycja wobec państwa, a niezależność od niego. W założeniu ma to ułatwiać funkcjonowanie obywateli w każdej sferze ich życia oraz sprzyjać tworzeniu instytucji i organizacji życia publicznego, usprawniać handel i zapewniać rozwój przemysłu zgodnie

¹⁶ K. Podemski, op. cit., s. 90.

¹⁷ Ibidem, s. 91.

z prawem i zasadą wolności opartą na współdziałaniu władzy oraz sektora prywatnego¹⁸. To założenie łączy w sobie dwa elementy: „[...] po pierwsze instytucje, więzi i organizacje mające na celu realizację własnych interesów rynkowych lub społecznych w ramach wspólnego dobra, a po drugie – instytucje i mechanizmy służące do ochrony społeczeństwa przed potencjalnym zagrożeniem ze strony państwa”¹⁹.

Jak zauważa badaczka:

Kluczowym zagadnieniem jest tu kwestia umiejscowienia społeczeństwa obywatelskiego w ramach państwa lub poza nim. O ile stanowisko socjaldemokratyczne koncentruje się na tezie, że społeczeństwo obywatelskie nie może istnieć bez pomocy państwa, które musi regulować konflikty, naprawiać nierówności wynikające z siły i słabości różnych grup, zapobiegać wykluczeniu i działać na rzecz wolności politycznej i pluralizmu, to stanowisko związane z liberalizmem opiera się na autonomii i wolności jednostek oraz obronie ich przed władzą urzędników państwowych. Zaś w interpretacji komunitariańskiej społeczeństwo obywatelskie to wspólnota, w której istnieją afektywne relacje, wspólne wartości, normy, historia i tożsamość oraz nastawienie na realizację dobra wspólnego, a także wysoki poziom wrażliwości na potrzeby członków grupy²⁰.

W ujęciu kulturoznawczym natomiast w nurt ten wpisuje się antropologiczne pojęcie wzorów kultury oznaczających kulturowe wytyczne sposobów działania i myślenia człowieka. Wzór kultury konstytuowany jest „[...] przez podstawowe idee aksjologiczne, nadrzędne wartości – cele lub »motywy« czy »tematy« w rozumieniu Morrisa Edwarda Opera, wokół których zogniskowane są myśli i działania członków danej społeczności nadające konkretnej kulturze określony charakter, kształt, postać, specyfikę...”²¹, a także ich zachowania oraz sposoby działania według przyjętych wartości, norm i systemów światopoglądowych. Ujmując te czynniki w ramy zachowań ludzkich, można założyć, że:

¹⁸ E. Pietrzak, op. cit., s. 40.

¹⁹ W. Osiatyński, *Rzeczypospolita obywateli*, Warszawa 2004, s. 141.

²⁰ E. Pietrzak, op. cit., s. 41.

²¹ J. Grad, *Wzory kultury a kształtowanie standardów obywatelskiego myślenia i działania*, [w:] *Wzory kultury a wzory obywatelskości*, red. M. Durzewska, „Studia kulturoznawcze” 2017, 2 (12), s. 11-12.

[...] część kultury składa się z norm lub standardów zachowań. Inna część zawiera ideologie uzasadniające czy racjonalizujące określone sposoby zachowań. Wreszcie, w ramach każdej kultury istnieją ogólne zasady selekcji i uporządkowania (tzw. największy wspólny mianownik), dzięki którym wzory zachowań w różnych sferach treści kulturowej dają się zredukować do prostej generalizacji²².

Wzory obywatelskości w ujęciu kulturoznawczym

W tradycji myśli filozofii politycznej, jak zostało już zaznaczone, wyróżnia się dwa podstawowe ustroje polityczne – republikański i liberalny²³. Posłużyły mi one do wyłonienia dwóch opozycyjnych wzorów obywatelskości. Pierwszy z nich – wzór obywatelskości republikańskiej (wspólnotowej) – spełnia kryteria charakterystyczne dla komunitarystycznej filozofii politycznej i charakteryzuje się następującymi elementami:

[...] wyznacza postawę aktywnego obywatela, związanego silnymi więzami oraz wspólnotą czynów i tradycji z najbliższym otoczeniem społecznym: rodziną, sąsiadami, znajomymi itd. Obywatel – członek wspólnoty, podejmuje swoją aktywność publiczną dla dobra wspólnego, co stanowi wyraz jego zaangażowania w dobro wspólnoty. W oparciu o dobro ogółu obywatel wyznacza swoje cele, podporządkowując swe indywidualne potrzeby ogółowi dla zachowania wspólnotowych wartości oraz dla wzajemnego zrozumienia wewnątrz wspólnoty. W procesie socjalizacji, czy raczej enkulturacji (używając języka antropologii kulturowej), kładziony jest nacisk na kształtowanie i doskonalenie świadomych cech osobowości obywatelskiej, takich jak: » kolektywne doświadczenie«; »wzajemna współzależność«, zdolność do poświęceń, altruizmu i opiekuńczości względem członków wspólnoty. Dopiero w oparciu o ten proces wyznaczany jest sens własnej podmiotowości (tożsamości) członka wspólnoty, zaś wzorce zachowań, celów i wymagań względem członka kultury są jasne, klarowne oraz nie podlegają negocjacjom. Są zatem przyjmowane jako niezbywalne i konieczne [do funkcjonowania w ramach tego kulturowego wzoru obywatelskości – M.D.]²⁴.

²² C. Jenks, op. cit., s. 53.

²³ Zob. K. Dziubka, *Teoria demokratycznej obywatelskości*, [w:] *Spółczesność obywatelska*, red. W. Bokało, K. Dziubka, Wrocław 2001, s. 120-122.

²⁴ M. Durzewska, *Próba uchwycenia wzorów obywatelskości w przestrzeni płynnej nowoczesności*, [w:] *Wzory kultury a wzory obywatelskości*, op. cit., s. 33-34.

Z kolei wzór „obywatelskości liberalnej”, zwanej też

[...] »liberalnym indywidualizmem« lub »liberalizmem opartym na prawach«, stanowi ideę tzw. »społeczeństwa otwartego«. Podstawą tego wzoru jest założenie, iż każdy uczestnik kultury kieruje się w swoim życiu, zarówno prywatnym, jak i publicznym, swoimi interesami, celami oraz własną wizją dobra. Wzór ten zakłada pierwszeństwo zasady prawa ustanowionego oraz indywidualnego prawa wyboru dobra nad samym dobrem (rozumianym np. wspólnotowo czy indywidualistycznie), czyli wygrywa w nim prawo wyboru jednostki nad prawem np. »dobra narodu«. Natomiast zdolność do samodzielnego określania celów życiowych i wartości daje obywatelowi gwarancję wolnego wyboru i wolności od nakazowej ingerencji otoczenia społecznego oraz politycznego (religii i państwa). Wzór ten zakłada świadomość własnego statusu prawnego obywatela, osobiste predyspozycje moralne i psychiczne, które tworzą »tożsamość obywatelską«, z zachowaniem neutralności poglądów w sferze prywatnej i dominacją racjonalności w sferze publicznej. Wzór ten zakłada także większą swobodę (ale i odpowiedzialność, która na nim spoczywa) wyborów i realizacji celów przez świadomego swych możliwości oraz dostępnych środków obywatela. Zakłada również większą tolerancję względem odmienności i wolności wyboru innych²⁵.

Ta koncepcja wzorów obywatelskości, dla potrzeb niniejszego artykułu, może posłużyć do porównania rozwoju społeczeństwa obywatelskiego ze względu na charakter złożoności struktury społecznej opartej na wartościach nadrzędnych i sposobach ich realizacji w przestrzeni społecznej jako sposobów funkcjonowania członków społeczeństw wg określonych wzorów kulturowych.

Wspólnotowy wzór obywatelskości można przyrównać pod względem organizacji oraz formy obowiązywania wzoru obywatelskości do organizacji społeczeństw (homogenicznych) mniej złożonych o prostszej organizacji struktury społecznej, zaś liberalny do współczesnych społeczeństw złożonych (heterogenicznych). Pierwszy z nich sprzyja zacieśnieniu więzi i integracji wewnątrz wspólnoty, drugi natomiast pozostawia obywatelowi (członkowi społeczeństwa, który nie jest z niego wykluczony) swobodę realizacji celów oraz ich wyboru i może przyczyniać się do integracji z innymi spoza swego kręgu, niemniej jednak takimi, którzy myślą do niego podobnie²⁶.

²⁵ M. Durzewska, *Próba uchwycenia...*, op. cit., s. 32.

²⁶ Ibidem, s. 33.

Z proponowanego rozróżnienia można wnioskować, że model liberalny współgra ze współczesną koncepcją społeczeństwa państw liberalno-demokratycznych świata zachodniego społeczeństw wysokorozwiniętych, zaś republikański bardziej pasuje do opisu małych społeczności lokalnych, nie zaś do złożonych systemów. Takie ujęcie tematu może posłużyć zarówno do opisu etapów rozwoju koncepcji społeczeństwa obywatelskiego, jak i jego samego.

Etapy rozwoju społeczeństwa obywatelskiego z perspektywy kulturoznawczej

Edyta Pietrzak w artykule *Współczesne teorie społeczeństwa obywatelskiego w świetle nowego materializmu*²⁷ dzieli społeczeństwa obywatelskie na: lokalne/narodowe, globalne, aż do transnarodowego (a nawet wg autorki dalej – transkosmicznego), wyznaczającego kierunek zmian organizacji społeczno-politycznej współczesnych państw kultury zachodniej. Jak wspomniałam we wstępie, podział ten dotyczy systemów politycznych rządzenia państwem demokratycznym, w których kategoria społeczeństwa obywatelskiego jest ujęta ramami granic państwa i systemów politycznych państwa, stąd być może decyzja autorki o przekraczaniu granic państwowych jako wytycznych poszerzania zakresu wpływów politycznych społeczeństwa obywatelskiego na globalne struktury rządzenia. Podział ten wynika z przyjęcia perspektywy politologicznej, natomiast z perspektywy kulturoznawczej można patrzeć na niego jako na etapy rozwoju społeczeństwa obywatelskiego, zaś skupiając się na formach komunikacji i sposobach działalności społecznej współczesnych członków społeczeństw obywatelskich kultur demokratycznych, można określić je jako rodzaj przemian społeczno-kulturowych wynikających z okoliczności postępu cywilizacyjnego tych społeczeństw.

Według socjologii radykalnej zmiany społecznej zdaniem Edmunda Wnuk-Lipińskiego ustrój demokratyczny można opisać jako proces zmian społeczno-kulturowych²⁸. Według badacza „demokracja pojawia się w społeczeństwach albo jako długotrwały proces historyczny, albo jako projekt

²⁷ E. Pietrzak, op. cit.

²⁸ W rozumieniu zmian społeczno-kulturowych zaproponowanym przez E. Wnuk-Lipińskiego. Zob. E. Wnuk-Lipiński, *Demokratyczna rekonstrukcja z socjologii radykalnej zmiany społecznej*, Warszawa 1996.

nowej elity wcielany w życie po przejęciu władzy od elit autorytarnych”²⁹. Jednocześnie zaznacza, że mechanizm ten zachodzi *de facto* nierozłącznie, ponieważ wyłanianie się demokracji z procesu historycznego współistnieje z planowaniem jakiegoś konkretnego projektu ideowego nowego systemu, który zazwyczaj zawiera:

[...] nie tylko konkretne rozwiązania ustrojowe, ale także wskazujący źródła jego legitymizacji zespół wartości mających stanowić jego normatywne podwaliny, a także warunki trwania i reprodukcji nowego systemu. [...] Z kolei odgórne wprowadzanie ustroju demokratycznego zawsze w jakimś stopniu musi polegać na już istniejącym procesie historycznym, który stanowi bazę społeczną przekształceń³⁰.

Za tę sferę odpowiada proces przemian gospodarczych (cywilizacyjnych, ekonomicznych i technologicznych), które pociągają za sobą konkretne zmiany instytucjonalne oraz organizacji życia społecznego członków zmieniających się systemów politycznych danych społeczeństw. Dlatego też:

[...] Historyczne narastanie ustroju demokratycznego w zachodniej hemisferze było ściśle powiązane z przemianami w sferze gospodarczej i kulturowej. Przemiany w sposobie gospodarowania zmieniły stopniowo strukturę społeczną, a wraz z nią przeddefiniowały interesy grupowe oraz mechanizmy selekcji na pozycje społeczne, a także hierarchie tych pozycji. W trakcie stopniowego procesu narastały napięcia społeczne uwalniane w rewolucyjnych erupcjach. Najpierw nowa klasa posiadaczy, uformowana przez kapitalistyczne stosunki produkcji, wywierała rosnącą presję na liberalizację reguł rządzących życiem publicznym, czyli na odchodzenie od mniej efektywnego feudalnego gospodarowania. Przemiany w sferze kulturowej, a zwłaszcza polityczny rezultat rewolucji francuskiej i generalnie Oświecenia, czyli sekularyzacja legitymizacji porządku społecznego, spowodowały fundamentalne zmiany w mentalności społecznej i wprowadziły masy (lud) na scenę historii. Proces ten łącznie z przemianami w sferze ekonomicznej doprowadził do wzrostu presji społecznej na demokratyzację reguł gry, czyli na włączenie szerszych segmentów społeczeństwa. [...] Masy zyskiwały więc nie tylko podmiotowość w sensie społecznym, lecz także coraz lepsze zabezpieczenie swoich interesów³¹.

²⁹ Ibidem, s. 77.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem, s. 78.

Takim projektem ideowym był konstrukt teoretyczny społeczeństwa obywatelskiego jako przestrzeni praktyk społecznych członków społeczeństw demokratycznych, zarówno w aspekcie działalności politycznej i gospodarczej, jak i w warstwie światopoglądowej. Wynika to z przemian systemowych społeczno-politycznych demokracji zachodnich i przejścia od systemów narodowych do globalnych i ponadnarodowych.

W warstwie praktyk społecznych analiza na tym poziomie z perspektywy kulturoznawczej pozwala z kolei zaobserwować zachodzące zmiany sposobów działalności społecznej współczesnych społeczeństw obywatelskich demokracji zachodnich zglobalizowanego świata w obszarze gospodarczym, ideologicznym i cyfrowym. Zarówno na poziomie działań indywidualnych i zbiorowych w przestrzeni praktyk społecznych, samopomocowych i współpracy w ramach aktywności społecznej w przestrzeni publicznej członków społeczeństw obywatelskich.

Wobec powyższego, wzorując się na podziale społeczeństwa obywatelskiego na etapy, proponuję przyjąć opis etapów rozwoju społeczeństwa obywatelskiego demokracji zachodnich: od lokalnego przez globalny do transkulturowego³².

Przy poszerzeniu perspektywy rozważań nad społeczeństwem obywatelskim o aspekty kulturoznawcze można zauważyć, że zachodzące zmiany w warstwie działalności członków społeczeństw obywatelskich są znaczące. Już w samym podziale dostrzec można, że pojęcie obywatelstwa i związane z nim prawa oraz obowiązki obywateli ulegają stopniowemu przekształceniu, a zasięg działalności ludzkiej w ramach społeczeństwa obywatelskiego wzrasta i poszerza się. To z kolei bezpośrednio przekłada się na kształt samego społeczeństwa obywatelskiego, ponieważ ulega ono stałej modyfikacji w toku swojego rozwoju oraz ewolucji postaw, wartości i działań członków tych społeczeństw.

³² Transkulturowość, jako koncepcja stworzona przez Wolfganga Welscha, głosi, że współczesne kultury w dużej mierze charakteryzuje mieszanie, przenikanie i hybrydyzacja kultur narodowych i etnicznych od samych ich „korzeni” kulturowych. Wobec tego obecnie nie sposób już mówić o istnieniu formy jednorodności i odrębności kulturowej, a o różnorodności i wielości tożsamości kulturowych, które jednakowoż scalają członków kultury poprzez części i elementy wspólne, bez wprowadzania dychotomicznych podziałów dystansujących poszczególnych uczestników kultur względem siebie. Za: W. Welsch, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, [w:] *Filozoficzne konteksty koncepcji rozumienia transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, cz. 2, red. R. Kubicki, Poznań 1998.

Obserwowane przemiany dokonują się bowiem głównie w warstwie ludzkiej *praxis*, czyli sfery działania i praktyk społecznych, które Zygmunt Bauman w pracy *Kultura jako praxis*³³ ujmując jako część kultury, traktując ją jako nierozdzielalną część ludzkiego życia i interakcji społecznych. Podobnie do koncepcji kulturoznawczych, socjologiczna perspektywa Z. Baumana umiejscawia kulturę jako fundament każdego społeczeństwa, który stanowi podstawę porządku społecznego. Jednocześnie jest tu podkreślana rola kultury w procesie zmian społecznych, stanowiąca w warstwie działania i praktyk społecznych rodzaj obszaru dla kreatywności oraz rozwoju jednostek i zbiorowości.

Jeżeli przyjąć proponowany punkt widzenia oraz przywołany wcześniej podział na etapy rozwoju społeczeństwa obywatelskiego w ramach zachodniej kultury społeczeństw wysokorozwiniętych, wówczas z perspektywy kulturoznawczej można postrzegać owe przemiany jako rodzaj ewolucji wzoru obywatelskości oraz funkcjonowania struktury społeczeństwa obywatelskiego będącego formą działalności ludzkiej odbywającej się na zasadzie szczególnej współpracy w przestrzeni społecznej.

Etapy rozwoju społeczeństwa obywatelskiego w ujęciu kulturoznawczym

Wzór lokalnego społeczeństwa obywatelskiego

Nawiązując do podziału na społeczeństwo obywatelskie lokalne, globalne i transkulturowe, zauważyć można, że we wzorze społeczeństwa lokalnego dominował podział polityczny i społeczny na działalność państwa i tzw. trzeciego sektora, który z założenia miał uzupełniać działania pierwszego. W latach 70. XX w. dla krajów zachodnich i latach 90. w krajach postsocjalistycznych rozwój społeczeństwa obywatelskiego na poziomie lokalnym bardzo przyspieszył rozwój tych społeczeństw, jak i samorządności ich obywateli, tworząc trzon współcześnie funkcjonujących społeczeństw obywatelskich. Wpływ na to miała zwłaszcza idea rozwoju trzeciego sektora przyświecająca działaczom lokalnym, których z jednej strony wiązano z działalnością samorządową jako przedstawicieli organów państwa (samorządów), z drugiej – z tzw. inicjatywą oddolną sektora prywatnego i NGO-sów. Ideę rozwoju samorządności wdrażano na poziomie zbiorowości lokalnych, co w głównej mierze powiodło się za sprawą działalności animacyjnej. Tradycja *community arts*, a więc zasada *community arts as an instrument for community development*, tzn. sztuka

³³ Z. Bauman, *Kultura jako praxis*, tłum. J. Konieczny, Warszawa 2013.

społeczna jako instrument rozwoju społeczności – przyświecająca tzw. animacji kultur lokalnych – wdrożyła wartości samopomocy i samoorganizacji współmieszkańców konkretnych społeczności miejskich, wiejskich czy szeroko rozumianych peryferii. Jak zauważa Beata Cyboran:

Ważnym pojęciem dla animacji społeczno-kulturowej jest lokalność. Działalność animacyjna wiąże się bowiem z rozwojem społeczności lokalnej, czyli wzbogaceniem sieci powiązań i kontaktów grupowych oraz wzmocnieniem jej nici, wypracowaniem pewności siebie i umiejętności, dzięki którym społeczność lokalna może zmieniać swoją przestrzeń życia. [...] Wszystkie podstawowe właściwości społeczeństwa obywatelskiego bliskie są celom animacji społeczno-kulturowej. Wspólnotowość, zaufanie, pluralizm, aktywność obywateli i zdolność do samoorganizacji i działania bez impulsów ze strony państwa/władzy, umiejętność i chęć działania na rzecz dobra społecznego³⁴.

Działalność animacyjna środowisk lokalnych, od początku ich istnienia, skupia się więc *de facto* na tworzeniu podstaw samorządności i samodzielności obywateli, budując tym samym i rozwijając społeczeństwo obywatelskie jako takie. Można powiedzieć, że cała działalność animacyjna wprost służy budowaniu społeczeństwa obywatelskiego. Także dzisiaj obserwujemy rozwój tej działalności i poszerzenie działań o dalsze obszary życia społecznego, jak chociażby w przypadku samodzielnych (bez pomocy liderów i animatorów) inicjatyw lokalnych członków społeczności, które wcześniej były inicjowane przez animatorów kultury i lokalnych liderów społecznych.

Zazwyczaj animację społeczno-kulturową, która obejmuje animowanie społeczności lokalnych, sprowadza się do działań kulturalnych w środowisku, podczas gdy szereg współczesnych inicjatyw skupia się na działalności usługowej, wypełniającej niejako luki systemu, o działania samopomocowe i samoorganizacyjne »dla« i »w« środowisku. Coraz częściej też animatorami środowisk lokalnych są sami ich członkowie wyłaniający się spontanicznie i z własnej inicjatywy w danym środowisku, tworząc zespoły koordynatorów i działaczy³⁵.

³⁴ B. Cyboran, *Diagnoza w animacji społeczno-kulturowej środowisk lokalnych*, „Edukacja Dorosłych” 2011, nr 2, s.103-104.

³⁵ M. Durzewska, *Animacja społeczności lokalnych a budowanie społeczeństwa obywatelskiego*, [w:] *Społeczności lokalne. Konteksty przemian i innowacje*, red. T. Herudziński, P. Swacha, Warszawa 2018, s. 68-78.

Przykładów takich praktyk można znaleźć wiele, jak chociażby w przypadku dobrze opisanych przez Aleksandrę Bilewicz i Dominikę Potkańską³⁶ inicjatyw spożywczych, zwanych kooperatywami spożywców, jako nowych ruchów społecznych, będących inicjatywami nieformalnymi, zarządzanymi demokratycznie, a opartymi na dobrowolnym członkostwie, służących środowisku, w którym działają i z którym współpracują.

Jak zaznaczali klasycy filozofii politycznej Alexis de Tocqueville³⁷ i John Stuart Mill³⁸, w społeczeństwie obywatelskim pojmowanym jako przestrzeń aktywnego zaangażowania i uczestnictwa obywateli najmocniejszą podstawą w demokracji liberalnej była wolność obywateli. Alexis de Tocqueville podkreślał również rolę społecznej współpracy, a także korzyści płynące z instytucji i organizacji społecznych oraz stowarzyszeń. Wówczas to zaczęto dostrzegać warunek zachowania demokratycznego charakteru kultury politycznej oraz „prawdziwie wolnych” instytucji demokratycznych. Podobnie J.S. Mill widział w wolności jednostek oraz aktywnym uczestnictwie obywatelskim szkołę demokracji i rozumu publicznego, podkreślając, że w życiu publicznym obywatel uczy się czuć, że stanowi część ogółu i że interes ogółu, interes publiczny jest jego interesem. W wieku XX natomiast dla Roberta D. Putnama³⁹ warunkiem zaistnienia społeczeństwa obywatelskiego było zarówno istnienie zaangażowanych społecznie aktywnych obywateli, jak również stosunków politycznych i społecznych opartych na zaufaniu i współpracy. Oznacza to wzajemną zależność między tymi aspektami, ponieważ gdy istnieje aktywność, zaufanie i współpraca między obywatelami i państwem, powstają warunki do rozwoju społeczeństwa obywatelskiego, zaś gdy ono się rozwija, wówczas ten społeczny zasób się pomnaża, a to z kolei procentuje większą aktywnością społeczną obywateli, co w efekcie napędza rozwój i wzmacnia strukturę samego społeczeństwa obywatelskiego.

³⁶ Zob. A. Bilewicz, D. Potkańska, *Jak kielkuje społeczeństwo obywatelskie. Kooperatywy spożywcze w Polsce jako przykład nieformalnego ruchu społecznego*, „Kwartalnik Trzeci Sektor” 2013, nr 31 (3), s. 25-44.

³⁷ A. de Tocqueville, *O demokracji w Ameryce*, t. 1-2, tłum. B. Janicka, M. Król, Kraków-Warszawa 1996.

³⁸ J.S. Mill, *Utylitaryzm. O wolności*, tłum. M. Ossowska, A. Kurlandzka, Warszawa 2005.

³⁹ Robert D. Putnam, *Demokracja w działaniu. Tradycje obywatelskie we współczesnych Włoszech*, przy współpr. R. Leonardi i R.Y. Nanetti, tłum. J. Szacki, Kraków-Warszawa 1995.

Globalne społeczeństwo obywatelskie

Kolejnym etapem rozwoju społeczeństwa obywatelskiego jest jego ujęcie globalne, rozumiane jako rozszerzenie zasięgu działalności społecznej i gospodarczej współczesnych społeczeństw wysokorozwiniętych o aspekt ponadlokalny i ponadnarodowy, związany z procesem globalizacji. Często przywoływanymi aspektami związanymi z globalizacją są sieci przepływu usług i informacji, rozwój technologiczny oraz ryzyko – także w kontekście społeczeństwa obywatelskiego – które wywołały kolejne przemiany społeczno-kulturowe. Tym tropem podąża również Edyta Pietrzak⁴⁰, przyczyn powstania globalnego społeczeństwa obywatelskiego upatrując za koncepcją Urlicha Becka⁴¹ w globalnym ryzyku współczesnego świata oraz w rozwoju technologii. Czytelnicy Becka dostrzegają, że w tej koncepcji:

[...] społeczeństwo ryzyka jest produktem zmian gospodarczych i kulturalnych, i przejawia się w nowej orientacji opinii publicznej i poprzez wzrost popytu na bezpieczeństwo. [...] Światowe społeczeństwo ryzyka jest wystawione na zagrożenia będące produktami ubocznymi cywilizacji, czyli zagrożenia ekologiczne i kryzysy finansowe oraz intencjonalne, np. zamachy terrorystyczne [Beck 2006, s. 329]. Jak widać, chodzi tu o sumę zagrożeń zmysłowych i pozazmysłowych i o to, że zagrożen jest per saldo więcej. Potwierdzenie takiej interpretacji znajdujemy u Becka, który stwierdza, że wraz ze wzrostem niebezpieczeństw, powstają w społeczeństwie ryzyka nowe wyzwania dla demokracji [Beck 2002: 102]. Społeczeństwo ryzyka charakteryzuje się nowymi zachowaniami grup, jednostek, rządów i opinii publicznej i jest następstwem zmiany kulturowej. Jej kwintesencją jest zmiana oczekiwań wobec rządów polegająca na zwiększeniu nacisku na bezpieczeństwo⁴².

Odczucie ryzyka i potrzeba odnalezienia poczucia bezpieczeństwa sprzyja tworzeniu się nowych sieci powizań i współpracy społecznej na rzecz eliminacji negatywnych skutków owych przemian społeczno-kulturowych. Ważną i dominującą rolę odgrywają w tym procesie technologie cyfrowe oraz media

⁴⁰ E. Pietrzak, op. cit., s. 43.

⁴¹ Zob. U. Beck, *Społeczeństwo ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*, tłum. S. Cieśla, Warszawa 2002.

⁴² J. Hryniewicz, *Społeczeństwo ryzyka. Teoria, model, analiza krytyczna*, „Przegląd Socjologiczny” 2014, t. LXIII, z. 2, s. 29. <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-e6d228db-83b6-464d-8043-8fb58940680e> (dostęp 3.01.2025).

społecznościowe, które stają się platformą współpracy między członkami społeczeństwa na poziomie indywidualnym i zbiorowym.

Działalność współczesnego świata oparta na globalnym przepływie informacji, wiedzy, towarów i usług pociąga za sobą coraz szerszy proces dyfuzji kulturowej⁴³ oraz hybrydyzacji kultur⁴⁴. Tworzące się sieci powiązania stają się zaś szersze i o dalszym zasięgu niż dotąd, zwłaszcza w sferze przepływu informacji, wartości, wpływów ekonomicznych i gospodarczych, a przede wszystkim w sferze działalności ludzkiej podejmowanej w imieniu społeczeństwa i dobra wspólnego oraz indywidualnego, zrzeszających się we wspólnym celu członków różnych państw i narodowości na poziomie globalnym. Jak słusznie zauważa Barbara Krauz-Mozer:

[...] następuje coś w rodzaju wewnętrznej globalizacji przestrzeni narodowych na skutek intensyfikacji stosunków społecznych w skali światowej. Rosnąca zależność między różnymi przestrzeniami społecznymi w różnych punktach globu sprawia, że losy ludzi, ich szanse na pracę i pożądaną jakość życia, w coraz większym stopniu zależą od wydarzeń dziejących się w bardzo odległych miejscach. Wzrastający poziom różnorodnych współzależności wyrażają nie tylko przekształcenia, jakim ulega westfalski system suwerennych państw, ale także coraz liczniejsze, bezpośrednie kontakty i względnie trwałe relacje między obywatelami różnych państw, do których dochodzi z pominięciem granic i poza obrębem struktur rządowych. Powstają globalne, ponadnarodowe ruchy społeczne, które proponują nowe formy partycypacji politycznej, przekraczające granice

⁴³ Dyfuzja kulturowa to proces zmian kulturowych przebiegający w warunkach międzykulturowego kontaktu, definiowany przez antropologię kulturową jako „przestrzenne rozchodzenie się lub przenoszenie się elementów kultury (cech, instytucji, wzorów, tematów, obyczajów) w drodze zapożyczenia. Pojęcie dyfuzji może się też czasem odnosić do procesu przenikania treści kulturowych z jednej warstwy czy klasy społecznej do drugiej, z jednej grupy w obrębie szerszej zbiorowości do innej. Mamy wtedy do czynienia z dyfuzją nie przestrzenną a strukturalną. Taka dyfuzja jest procesem istotnym zwłaszcza w społeczeństwach strukturalnie złożonych”. Za: E. Nowicka, *Świat człowieka – świat kultury*, Warszawa 2012, s. 83.

⁴⁴ „Dla każdej kultury, wszystkie inne kultury stopniowo stały się wewnętrznymi treściami albo ich satelitami. Proces ten [hybrydyzacji kultur – M.D.] zachodzi na poziomie zaludnienia, handlu i informacji. Na całym świecie, w większości państw żyją obok tubylców również obcokrajowcy; coraz częściej te same produkty, które wcześniej były dla niektórych kultur zupełnie egzotyczne, dziś dostępne są w każdym sklepie, a dzięki globalnej sieci technik komunikacyjnych wszelka informacja jest na równi dostępna z każdego miejsca przestrzeni”. Za: W. Welsch, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, [w:] R. Kubicki, op. cit., s. 205.

państwa narodowego i umożliwiające sprawowanie bezpośredniej kontroli przez tych, których te decyzje dotyczą, niezależnie od przynależności terytorialnej i państwowej. Biorą w nich udział zarówno jednostki, jak i grupy obywateli, zyskujące w ten sposób coraz większe możliwości uczestnictwa i wpływania na losy świata [...]. Wiele z owych współczesnych ruchów, dzięki dostępnym technikom informacyjnym, łatwo wykracza poza granice państw narodowych i nabiera charakteru ponadnarodowego, włączając lokalnych działaczy w wydarzenia o charakterze globalnym. Ruchy, o których mowa, to na ogół luźno zorganizowane zbiorowości działające wspólnie w niezinstytucjonalizowany sposób w celu wytworzenia zmiany definiowanej przez uczestników w podobny sposób. Uczestnicy tych ruchów są rozproszeni, mają niski poziom organizacji formalnej, a ich działalność jest spontaniczna i przybiera niezinstytucjonalizowane, niekonwencjonalne formy⁴⁵.

Ten istotny element globalnego społeczeństwa obywatelskiego jawi się jako nowa forma zrzeszania się oraz zaangażowania społecznego ponad granicami państwowymi. Zawierane są tu relacje z bardzo różnymi obywatelami z całego świata w różnych celach i tematach, na zasadzie wspólnej sprawy dla dobra ogólnego w wybranym aspekcie życia. Możemy mówić o „grupowych społecznościach celowych” poszukujących wspólnoty zainteresowań, wartości i celów życiowych. Te zawiązujące się grupy zainteresowań oraz ruchów nieformalnych i społecznych tworzą nowy model struktury luźnych powiązań społecznych, która nie jest narzucona odgórnie, ma charakter czasowy i dobrowolny, a swoje źródło znajduje w oddolnej aktywności obywatelskiej i realizuje się zazwyczaj w przestrzeni globalnej, za pośrednictwem Internetu i mediów społecznościowych. Wyraźnie dostrzegane efekty takich działań można było śledzić podczas światowej izolacji społecznej, wywołanej pandemią covid-19⁴⁶ lub ostatnio wybuchającymi lokalnymi wojnami obecnymi w opinii publicznej na skalę światową (np. wojny w Ukrainie lub Izraelu). To za sprawą sieci przepływu informacji następowało zawiązywanie się sieci pomocy dla osób dotkniętych chorobą wywołaną przez wirus SARS-CoV-2

⁴⁵ B. Krauz-Mozer, *Spółczesne społeczeństwo obywatelskie w globalizującym się świecie*, 2007, s. 267, źródło: <https://ruj.uj.edu.pl/server/api/core/bitstreams/8d97ebbo-6211-41c5-8402-f5e014e7d14c/content> (dostęp 4.01.2025.)

⁴⁶ M. Durzewska, *Współczesne formy inicjatyw społecznych w dobie pandemii COVID-19 na przykładzie wybranych rodzimych inicjatyw lokalnych*, [w:] *Współczesne formy obywatelsko-publiczne w życiu społecznym i kulturowe historie*, red. M. Durzewska, Poznań 2022, s. 143-162.

i innych osób potrzebujących wsparcia – w pierwszym przypadku, bądź uchodźców, ofiar wojny – w drugim, łącznie z naciskami społecznymi na uwolnienie zakładników. Oprócz działalności pomocowej i kontestacyjnej względem opresyjności działań wojennych, współczesne grupy pomocowe czy wsparcia oraz obecnie działające ruchy społeczne w ramach globalnego społeczeństwa obywatelskiego stanowią przestrzeń *praxis* działań społecznych oraz zapośredniczonej cyfrowo globalnej kontroli społecznej. Wiele bowiem akcji społecznych i przejawów aktywizmu społecznego stawia sobie za cel poruszanie aktualnych tematów i problemów nurtujących obywateli współczesnego świata. Od ruchów antyglobalistycznych, przez ruchy ekologiczne i obrony praw kobiet oraz mniejszości etnicznych i kulturowych, do ruchów kontrapolitycznych i inicjatyw obywatelskich samopomocowych⁴⁷. Za sprawą aktywizmu społecznego oraz ruchów społecznych funkcjonujących w przestrzeni globalnej, działalność społeczna obywateli może przybierać postać zbiorowych akcji mających na celu forsowanie grupowych interesów lub dążenie do wspólnego celu, wybiegających poza sferę ustanowionych instytucji i granic⁴⁸. Internet i sieci społecznościowe umożliwiają rozszerzenie działalności ponad wymiar lokalny i narodowy, pozwalając na wychodzenie poza sferę tradycyjnie ujmowanych kwestii społecznych w stronę aktywności współczesnych społeczeństw wysokorozwiniętych technologicznie, gospodarczo i cyfrowo oraz próby zmian podstaw dotąd funkcjonujących systemów kulturowych i dostosowania ich do współczesnych realiów.

Ten rodzaj działalności społecznej został dobrze scharakteryzowany przez Tadeusza Palecznego pod pojęciem nowych ruchów społecznych, które w przeciwieństwie do tradycyjnych ruchów społecznych (tzw. starych)⁴⁹ są bardziej

⁴⁷ Za: M. Castells, *Galaktyka Internetu. Refleksje nad Internetem, biznesem i społeczeństwem*, tłum. T. Hornowski, Poznań 2003.

⁴⁸ Zob. A. Giddens, *Socjologia*, tłum. A. Szulżycka, Warszawa 2007, s. 463-466.

⁴⁹ „Stare” ruchy społeczne „...dążyły z zasady do obalenia istniejącego porządku i zastąpienia go nowym, w którym wcześniej panujące elity władzy zastąpione miały być przez kategorie społeczne wydziedziczonych i zdominowanych. Stare ruchy społeczne, zwłaszcza klasowe, rasowe i narodowe wprowadzały do swoich ideologicznych i politycznych dążeń model dychotomiczny, konfliktowy, polegający na przeciwstawianiu dwóch antagonistycznych, strukturalnie sprzecznych zasad panowania”. Za: T. Paleczny, *Nowe ruchy społeczne*, Kraków 2010, s. 113, źródło: <https://ruj.uj.edu.pl/server/api/core/bitstreams/61fe8057-ob27-430b-9ed9-5109d5fba6db/content> (dostęp 6.01.2025.).

nastawione na uzupełnienie powstałych luk systemowych bądź też na naprawienie źle funkcjonujących systemów, aniżeli na obalanie dotychczasowych władz czy struktur społecznych, by zastąpić je nowymi strukturami. Wobec tego uznaje się, że „nowe ruchy społeczne stanowią w pewnym wymiarze kontynuację starych działań zbiorowych, polegających na dążeniach do zmiany istniejącego porządku, opartego albo na zbyt sztywnych i stabilnych hierarchiach i modelach sprawowania władzy, albo na zbyt szybkich i głębokich ich modyfikacjach”⁵⁰. Są one jednakże mniej radykalne i rewolucyjne w formie niż stare ruchy społeczne.

Szczególną rolę przypisuje się aktywności społecznej i zaangażowaniu grupowemu współczesnych „nowych” ruchów społecznych, ponieważ – jak zauważa Tadeusz Paleczny – ulegają zdecydowanym zmianom zachowania zbiorowe członków współczesnych zglobalizowanych społeczeństw:

Ludzie odchodzą od form działania zbiorowego opartych na przynależności, statucie, regulaminie i stałych zasadach. Unikają członkostwa w organizacjach i instytucjach, poszukując raczej mniej rygorystycznych form uspołecznienia, w rodzaju luźnych grup celowych, związków i stowarzyszeń o przewadze więzi nieformalnych. Następuje »prywatyzacja« i personalizacja działań ludzkich, odrywających się coraz bardziej od precyzyjnie zdefiniowanego pojęcia grupowego, w tym rodzinnego, wspólnotowego, sąsiedzkiego, lokalnego czy parafialnego interesu. Ludzie unikają działalności w partiach politycznych, stronią od kontaktów z przedstawicielami administracji publicznej. Odpowiedzią na kolektywne, grupowe wymogi racjonalnego działania stają się ruchy społeczne. Uczestnictwo w nich jest spontaniczne, nietrwałe, przelotne, zorientowane na konkretny cel, a nie celebrowanie rytuału, tworzenie i podtrzymywanie hierarchii⁵¹.

Cechy te są charakterystyczne dla współczesnych stosunków społecznych panujących wśród członków społeczeństw demokratycznych krajów wysoko rozwiniętych, które kształtują nowy typ warstwy *praxis* społeczno-kulturowej. Odzwierciedla się to również w warstwie zaangażowania społecznego i pomocowego członków społeczeństw obywatelskich, zaś nowe ruchy, o których pisze Paleczny, stanowią wprost ucieleśnienie globalnego społeczeństwa obywatelskiego. Co więcej, jego zdaniem, nowe ruchy społeczne są zarówno

⁵⁰ Ibidem, s. 114.

⁵¹ Ibidem, s. 183.

jednym z przejawów, jak i zarazem mechanizmem kształtowania „rzeczywistości globalizacyjnej”:

Są one tym fenomenem, który rozkwita, wzrasta i nabiera znaczenia w miarę zaawansowania procesów globalizacji. Nowe ruchy społeczne to próba poszukiwania rozwiązań w sytuacji niepewności, kryzysu dotychczasowych instytucji i organizacji publicznych. Wyzwalają one społeczną energię, budzą indywidualną oraz zbiorową potrzebę sprostania wyzwaniom ponowoczesności, stanowią emocjonalną, intelektualną oraz społeczną reakcję na efekty globalizacji. Dzięki wspólnotowej, zbiorowej, zorganizowanej formie reagowania na zjawiska globalizacji, zwłaszcza te rodzące poczucie dyskomfortu psychicznego, niepokoju, zagrożenia, ludzie odzyskują poczucie podmiotowości. Nowe ruchy społeczne przybierają postać spontanicznych, oddolnych form braku posłuszeństwa obywatelskiego, ale stanowią też wyraz społecznej przynależności i odpowiedzialności⁵².

To wszystko z kolei koresponduje z zaproponowanym przeze mnie w przywoływanym już artykule wzorem „new-liberalnym” ponowoczesnej obywatelskości członków liberalnych demokracji, który wpisuje się w ujęcie globalne społeczeństwa obywatelskiego.

Jego podstawą jest założenie, iż każdy uczestnik kultury współczesnej kieruje się w swoim życiu, zarówno prywatnym, jak i publicznym, swoimi interesami i celami, które wytyczane są w oparciu o wielość wzorów realizacji aspiracji życiowych, wartościowanych pozytywnie przez społeczeństwo i ograniczanych prawem. Charakteryzuje się nabywaniem kompetencji osobistych, społecznych i kulturowych oraz zdolnością do samodzielnego określania celów i wartości, które dają człowiekowi gwarancję wolnego wyboru i wolności od nakazowej ingerencji otoczenia społecznego oraz politycznego. Wzór ten zakłada świadomość własnego statusu prawnego obywatela, osobiste predyspozycje moralne i psychiczne, które tworzą »tożsamość obywatelską«, wynikającą z kompilacji nadrzędnych wartości utożsamianych przez jednostkę w procesie socjalizacji kulturowej. We wzorze tym zakłada się większą swobodę (ale i odpowiedzialność) wyborów i realizacji celów przez świadomą swych możliwości oraz dostępnych środków jednostkę. Zaś organizacja społeczeństwa odbywa się na zasadzie negocjacji i rozwiązań wspólnych w przestrzeni

⁵² Ibidem, s. 182.

społecznej, której usankcjonowaniem powinno być tworzenie prawa sprzyjającego tym działaniom. Organizacja działań odbywa się w negocjowanej przestrzeni wspólnej, w tym i publicznej, wolnych i autonomicznych obywateli, zaangażowanych w działania na rzecz swoich małych społeczności i środowisk, na wzór partykularnych interesów lokalnych, negocjowanych w szerszym gronie, dla uzgodnienia konsensusów różnych rozwiązań, czyli stanowi przełamanie indywidualizmu i własnych egoizmów na rzecz wspólnej organizacji życia społecznego. Wzór ten wymaga samoświadomości i zaangażowania ze strony obywateli we współdecydowanie o kształcie zmian i kierunku zmian, jakie powinny zajść, by współgzystowało się lepiej wszystkim obywatelom⁵³.

Wzór transkulturowego społeczeństwa obywatelskiego

Jeżeli przyjąć powyższy wzór obywatelskości za właściwie opisujący członków współczesnych społeczeństw obywatelskich, to uzupełniając go o aspekt transkulturowości współczesnych kultur obywatelskich oraz form aktywności społecznych i zaangażowania społecznego, otrzymujemy opis obecnego etapu przemian społeczeństwa obywatelskiego. Określając ten wzór jako transkulturowe społeczeństwo obywatelskie zapośredniczone cyfrowo, dostrzegam charakterystyczny typ działalności społecznej współczesnych społeczeństw wysokorozwiniętych, ich praktyk społecznych, form zrzeszania się, zawiązywania nowych ruchów społecznych, czyli współczesnej aktywności – formy *praxis* społeczno-kulturowej, która została na skutek rozwoju mediów społecznościowych i Internetu poszerzona o sieci cyfrowych połączeń globalnego aktywizmu społecznego. Mamy obecnie do czynienia z obszarem aktywności społecznej transkulturowego, złożonego z wielości tożsamości społeczeństwa obywatelskiego, którego sieci społeczne zawiązywane lub podtrzymywane za pośrednictwem nowych mediów cyfrowych są jego podstawową formą działalności. Główną charakterystyką tej odmiany etapu rozwoju społeczeństwa obywatelskiego jest hybrydowość i usieciowienie.

Przybliżając aspekty wzoru transkulturowego społeczeństwa obywatelskiego jako efektu zaistniałych przemian społeczno-kulturowych, przywołać należy raz jeszcze koncepcję transkulturowości kultury Wolfganga Welscha powstałą, według słów samego badacza, w odpowiedzi na niesatysfakcjonujące

⁵³ M. Durzewska, *Współczesne formy inicjatyw społecznych w dobie pandemii COVID-19...*, op. cit., s. 152.

go ujęcie koncepcji kultury we wcześniejszym ujęciu wielokulturowości i interkulturowości, ponieważ, jak zauważa, nie w pełni obejmują one charakterystykę współczesnej złożonej, różnorodnej i zhybrydyzowanej kultury. Ujmuje to w następujący sposób: „Nasze kultury w istocie zatraciły już swą jednolitość i odrębność, aż po rdzeń charakteryzuje je przemieszanie i wzajemne przenikanie”⁵⁴. W tym ujęciu oznacza to, że wszystkie współczesne kultury, jak i tożsamości kulturowe są niejednolite i wywodzą się z różnych kultur pochodzenia, cech nabywanych z zewnętrznych kultur oraz różnorodnych jej elementów nabywanych w toku ewolucji kultur światowych, jak i indywidualnych biografii jednostkowych. Nie sposób więc dzisiaj mówić o jednolitej kulturze, jej autonomii i homogeniczności, ponieważ każda z nich stanowi kompilację wielorakich elementów pochodzących z różnych kultur obszarów całego świata lub jego wycinków. Częścią każdej kultury jest więc wymiana różnych jej elementów, w tym: stylów życia, wartości i przekonań, co tworzy w istocie nowe formy kultury oraz sieci przeplatających się między sobą powiązań tych elementów i różnorodnych ich zestawień. Zdaniem Welscha te naturalne procesy mieszania się elementów wcześniej nieznanych sobie kultur odbywały się w sposób naturalny za pośrednictwem historycznych wydarzeń i przepływów międzykulturowych spowodowanych wojnami i migracjami ludności, natomiast z momentem globalizacji i rozwoju środków masowego przekazu nastąpiło zdecydowane przyspieszenie procesu hybrydyzacji kultur, w którym dla każdej z nich wszystkie pozostałe stały się wewnętrznymi treściami lub ich kontekstami (satelitami)⁵⁵. Na poziomie makro współczesne kultury są zatem ze sobą maksymalnie powiązane, a style życia nie kończą się na granicach kultur narodowych, lecz znajdują podobne reprezentacje w różnych kulturach świata. Transkulturowość zachodzi również na poziomie jednostek, a ich tożsamość kształtowana jest przez więcej niż jedną kulturę (co widoczne jest coraz wyraźniej w kolejnych pokoleniach). Dla W. Welscha oznacza to, że współczesne tożsamości ludzkie stanowią kulturowe hybrydy, złożone z wielości kultur i systemów wartości oraz przekonań, zaś jeśli chodzi o wybór wzorców i stylów życia oraz kulturowych treści, współczesny człowiek posiada do swej dyspozycji ich nieograniczoną liczbę⁵⁶.

⁵⁴ W. Welsch, op. cit., s. 203.

⁵⁵ Ibidem, s. 205.

⁵⁶ Ibidem.

Na te tendencje wskazuje również T. Paleczny, zauważając, że:

[...] społeczeństwa ponowoczesne stają się coraz bardziej wielokulturowe nie tylko w wymiarze grupowym, w sensie występowania w ich składzie różnorodnych grup rasowych, etniczno-narodowych, wyznaniowych i językowych, ale zwłaszcza, a może przede wszystkim, w znaczeniu funkcjonowania w ich obrębie wielu tożsamości kulturowych. Tożsamości te lokują jednostki w bardzo złożonym porządku, w którym kwestia własnej orientacji jest wypadkową wielu różnorodnych kultur. Współczesne struktury społeczeństw pluralistycznych tworzą niezwykle złożone konfiguracje tożsamości kulturowych ich członków, składające się na niepowtarzalną »macierz«, mozaikę identyfikacyjną, w której mieszają się one ze sobą, zlewają, nakładają na siebie. Członków współczesnych społeczeństw cechuje wielokrotność tożsamości, złożony system postaw, wartości, norm, cech osobowości, który nie da się ani wywieść, ani zredukować do jednorodnej, homogenicznej grupy kulturowej⁵⁷.

To pociąga za sobą specyfikę funkcjonowania współczesnych społeczeństw na poziomie *praxis* społeczno-kulturowej, ponieważ charakterystyczny dla tych społeczeństw, ich działalności społecznej i aktywizmu jest hybrydalizm, który:

[...] prowadzi do wyłaniania się ruchów o nieredukowalnym do jednej czy kilku kultur składowych charakterystyce, o podobnej, lecz wielokulturowej genezie i naturze lokalnych zbiorowości stanowiących podmioty ruchów społecznych, pojawiających się zwłaszcza w skupiskach wielkomiejskich. Hybrydalny charakter posiadają ruchy międzyrasowe czy międzyetniczne, rodzące się w skupiskach imigracyjnych, w wielokulturowych środowiskach społecznych utworzonych przez przybyszów z różnych kultur⁵⁸.

Natomiast usieciowienie aktywności społecznych poprzez nowe media, z wykorzystaniem cyfrowych sieci społecznościowych, pozwala obywatelom na tworzenie nowego przekazu w postaci systemu wartości oraz projektów społecznych rozprzestrzenianych w skali globalnej, bowiem:

[...] dostępne techniki informacyjne, telefony komórkowe, faksy, transmisje satelitarne, Internet, pozwoliły zjednoczyć lokalnych działaczy ponad granicami

⁵⁷ T. Paleczny, op. cit., s. 96.

⁵⁸ Ibidem, s. 114.

państwowymi i kulturowymi, w wyniku czego powstają wielkie regionalne i międzynarodowe sieci społeczne, obejmujące organizacje pozarządowe, grupy religijne, akcje humanitarne, stowarzyszenia walki o prawa człowieka, obrońców konsumentów, działaczy na rzecz środowiska naturalnego i innych działających w interesie publicznym. W ramach prowadzonych kampanii wywierają nacisk na korporacje, rządy i ciała międzynarodowe. Umożliwia to m.in. rozwój technologii komunikacyjnych, Internetu, malejące koszty transportu, tworzenie globalnych sieci komunikacyjnych i transportowych, co owocuje znowu kurczeniem się świata w sensie społecznym i wspiera tę ogólnoswiatową tendencję, coraz częściej nazywaną społeczeństwem globalnym. Jest ono obiektywnym rezultatem zagęszczających się interakcji międzyludzkich, do których dochodzi między świadomymi podmiotami, zdolnymi do celowych działań o zasięgu globalnym. Istnienie społeczeństwa (a raczej społeczeństw) w skali globalnej potwierdzają zjawiska, które można uznać za jego ekwiwalent empiryczny; są nimi zachowania i działania podejmowane przez ruchy społeczne, skupiające zbiory ludzkich podmiotów nie z przymusu, ale w zgodzie ze świadomie akceptowanymi celami, których osiągnięcie rozumieją jako leżące w ich własnym interesie. Wymaga to od uczestników – przynależnych również do często politycznie odmiennych i kulturowo zróżnicowanych społeczności – wspólnie podzielanej świadomości, ufundowanej na wartościach odnoszących się tak do ludzi, jak i do środowiska naturalnego, stanowiących punkt odniesienia dla praw i obowiązków ludzi w warunkach »globalnego sąsiedztwa«. Istnienie takiego podstawowego zestawu sensów zbiorowych oraz uznawanych wartości, warunkuje komunikację społeczną, kolektywne definiowanie interesów i celów oraz uzgadnianie określonych działań publicznych⁵⁹.

Rozważania na temat rozwoju społeczeństw obywatelskich chciałabym zakończyć własną propozycją wyłonienia współczesnego etapu rozwoju społeczeństw obywatelskich zapośredniczonych cyfrowo, który nazywam transkulturowym.

Transkulturowy etap społeczeństw obywatelskich zapośredniczonych cyfrowo

Wszystkie przedstawione powyżej aspekty współczesnych społeczeństw krajów wysokorozwiniętych łączy transkulturowość, która według Welscha

⁵⁹ B. Krauz-Mozer, op. cit., s. 268.

[...] opowiada się za świadomością przygodności. Sieci powstają, przynajmniej na początku, z procesów kontyngentnych, pozostając zmienne i giętkie. Ich konfiguracja może zmieniać się wraz z położeniem. Zawsze jednak są w ruchu, zawsze są tymczasowe, nigdy się nie ustalają. Żadna pojedyncza sieć nie jest też ogólna ani totalna. Każda nosi specyficzny, szczególny charakter”⁶⁰.

Można dodać: podobnie do tworzących się sieci połączeń i współpracy dzisiejszych członków złożonego społeczeństwa obywatelskiego oraz ich wspólnych działań w obrębie globalnego zróżnicowanego i cyfrowo zapośredniczonego środowiska *praxis*. Świadczy to z kolei o tym, że współczesne społeczeństwa obywatelskie dawno wkroczyły w następny etap swojego rozwoju – usieciowiony i transkulturowy. Proponuję zatem określać współcześnie obowiązujący etap rozwoju społeczeństw obywatelskich nazwą: transkulturowych społeczeństw obywatelskich zapośredniczonych cyfrowo.

Bibliografia

- Bauman Zygmunt, *Globalizacja*, tłum. E. Klekot, PIW, Warszawa 2000.
- Bauman Zygmunt, *Kultura jako praxis*, tłum. J. Konieczny, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.
- Bilewicz Aleksandra, Potkańska Dominika, *Jak kielkuje społeczeństwo obywatelskie. Kooperatywy spożywcze w Polsce jako przykład nieformalnego ruchu społecznego*, „Trzeci Sektor” 2013, nr 31 (3), s. 25-44.
- Castells Manuel, *Galaktyka Internetu. Refleksje nad Internetem, biznesem i społeczeństwem*, tłum. T. Hornowski, Wydawnictwo Rebis, Poznań 2003.
- Cyboran Beata, *Diagnoza w animacji społeczno-kulturowej środowisk lokalnych*, „Edukacja Dorosłych” 2011, nr 2, s. 99-109.
- Durzevska Małgorzata, *Animacja społeczności lokalnych a budowanie społeczeństwa obywatelskiego*, [w:] *Społeczności lokalne. Konteksty przemian i innowacje*, red. T. Herudziński, P. Swacha, Wydawnictwo SGGW, Warszawa 2018, s. 68-78.
- Durzevska Małgorzata, *Próba uchwycenia wzorów obywatelskości w przestrzeni płynnej nowoczesności*, [w:] *Wzory kultury a wzory obywatelskości*, red. M. Durzevska, „Studia kulturoznawcze” 2017, nr 2(12), s. 25-37.
- Durzevska Małgorzata, *Współczesne formy inicjatyw społecznych w dobie pandemii COVID-19 na przykładzie wybranych rodzimych inicjatyw lokalnych*, [w:] *Współczesne formy obywatelsko-publiczne w życiu społecznym i kulturowe historie*, red. M. Durzevska, Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych UAM, Poznań 2022, s. 143-162.
- Giddens Anthony, *Socjologia*, tłum. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.

⁶⁰ W. Welsch, op. cit., s. 121.

- Grad Jan, *Wzory kultury a kształtowanie standardów obywatelskiego myślenia i działania*, [w:] *Wzory kultury a wzory obywatelskości*, red. M. Durzewska „Studia kulturoznawcze” 2017, 2(12), s. 11-23.
- Habermas Jürgen, *Rzecz o kondycji i ustroju Europy*, tłum. A.M. Kalinowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014.
- Jenks Chris, *Kultura*, tłum. W.J. Burszta, Zysk i S-ka, Poznań 1999.
- Kroeber Alfred Louis, *Istota kultury*, tłum. P. Sztompka, Wydawnictwo Naukowe PWN Warszawa 1973.
- Mill John Stuart, *Utylitaryzm. O wolności*, tłum. M. Ossowska, A. Kurlandzka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.
- Nowicka Ewa, *Świat człowieka – świat kultury*, wydanie nowe, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.
- Osiatyński Wiktor, *Rzeczypospolita obywateli*, Wydawnictwo Rosner i Wspólnicy, Warszawa 2004.
- Pałubicka Anna, *Gramatyka kultury europejskiej*, Oficyna Wydawnicza Epigram, Bydgoszcz 2013.
- Pietrzyk-Reeves Dorota, *Idea społeczeństwa obywatelskiego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.
- Putnam Robert D., *Demokracja w działaniu. Tradycje obywatelskie we współczesnych Włoszech*, przy współpr. R. Leonardi i R.Y. Nanetti, tłum. J. Szacki, Znak – Fundacja im. Stefana Batorego, Kraków–Warszawa 1995.
- de Tocqueville Alexis, *O demokracji w Ameryce*, t. 1-2, tłum. B. Janicka, M. Król, Znak – Fundacja im. Stefana Batorego, Kraków–Warszawa 1996.
- Welsch Wolfgang, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, [w:] *Filozoficzne konteksty koncepcji rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, cz. 2, red. R. Kubicki, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998.
- Wnuk-Lipiński Edmund, *Demokratyczna rekonstrukcja z socjologii radykalnej zmiany społecznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.

Źródła internetowe

- Hryniewicz Janusz, *Społeczeństwo ryzyka. Teoria, model, analiza krytyczna*, „Przegląd Socjologiczny” 2014, t. LXIII, z. 2, <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-e6d228db-83b6-464d-8043-8fb58940680e> (dostęp 3.01.2025)
- Krauz-Mozer Barbara, *Społeczeństwo obywatelskie w globalizującym się świecie*, 2007, źródło: <https://ruj.uj.edu.pl/server/api/core/bitstreams/8d97ebbo-6211-41c5-8402-f5e-014e7d14c/content> (dostęp 4.01.2025)
- Palczyński Tadeusz, *Nowe ruchy społeczne*, wydanie I, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego Kraków 2010, <https://ruj.uj.edu.pl/server/api/core/bitstreams/61fe-8057-ob27-430b-9ed9-5109d5fba6db/content> (dostęp 6.01.2025)
- Pietrzak Edyta, *Współczesne teorie społeczeństwa obywatelskiego w świetle nowego materializmu*, „Eastern Review” 2017, t. 6, s. 39-52, <http://dx.doi.org/10.18778/1427-9657.06.03> (dostęp 29.12.2024)

Podemski Krzysztof, *Spółeczeństwo obywatelskie w Polsce 25 lat po wielkiej zmianie*, „Ruch prawniczy, ekonomiczny i socjologiczny” 2014, Rok LXXVI, z. 2, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/rpeis/article/view/1763/1733> (dostęp 23.04.2025)

Ewolucja społęczeństwa obywatelskiego demokracji zachodnich w ujęciu kulturoznawczym. Model „wzorów obywatelskości” i społęcznego zaangażowania – obecne reminiscencje przemian społęczno-kulturowych i ich następstwa

W artykule przedstawiono charakterystyczny dla współczesnych demokracji rozwój społęczeństwa obywatelskiego z perspektywy kulturoznawczej. Ujęto temat przemian społęczno-kulturowych w ramach pojęć: kultury, jako determinanty ludzkich zachowań społęcznych; wzorów kultury, jako wytycznych owych działań oraz wzorów obywatelskości jako wzorców postępowania członków społęczeństw obywatelskich. Omówiono etapy rozwoju społęczeństwa obywatelskiego od lokalnego, przez globalny do transkulturowego, jako dowód przemian społęczno-kulturowych w sferze działalności „praxis” współczesnych ruchów społęcznych i inicjatyw obywatelskich, działających w czasie globalizacji, transkulturowości i mediów cyfrowych. Wskazane zmiany sposobów działania członków społęczeństw obywatelskich, charakterystycznych dla funkcjonowania współczesnych społęczeństw krajów wysokorozwiniętych cywilizacyjnie, głównie technologicznie, odzwierciedlają kształt dzisiejszych społęczeństw obywatelskich. Zaproponowano nazwanie ich „transkulturowymi społęczeństwami obywatelskimi zapośredniczonymi cyfrowo” – jako współczesny model teoretyczny kolejnego etapu rozwoju społęczeństwa obywatelskiego czasów współczesnych.

Słowa kluczowe: społęczeństwo obywatelskie, kultura, przemiany społęczno-kulturowe, wzory obywatelskości, transkulturowość

The Evolution of Civil Society in Western Democracy from a Cultural Perspective. The Model of Citizenship and Social Engagement – Present Reflections on Socio-Cultural Transformations and their Consequences

This article presents the development of civil society, characteristic of contemporary democracies, from a cultural studies perspective. The topic of socio-cultural transformations is analyzed through the concepts of culture as a determinant of human social behavior, cultural patterns as guidelines for these actions, and patterns of citizenship as behavioral models for members of civil societies. The paper discusses the stages of civil society development – from local through global to transcultural – as evidence of socio-cultural changes within the “praxis” of contemporary social movements and civic initiatives operating in an era of globalization, transculturalism and digital media. The identified changes in the ways civil society members operate, particularly in highly developed societies – mainly technologically advanced ones – reflect the contemporary shape of civil societies. It is proposed that they are referred to as “digitally mediated transcultural civil societies,”

presenting a modern theoretical model for the next stage in the evolution of contemporary civil society.

Keywords: civil society, cultural, socio-cultural changes, citizenship patterns, transculturality

Data przesłania tekstu: 12.02.2025

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 14.04.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 13.05.2025

EPSTEIN'S AND GODARD'S REFLECTIONS ON THE FILM LANDSCAPE

BARBARA KITA

Uniwersytet Śląski w Katowicach
University of Silesia
barbara.kita@us.edu.pl
ORCID 0000-0003-3616-9863

Epstein could not separate different forces of cinema, which for him seemed to be simultaneously heading in the same cinegenic direction. [...] The reason Godard called himself a cinema historian rather than a philosopher was because he had to make that separation. On the one hand, the force of revelation, the force of pure thought, pure conceptualization cinema, on the other hand, the force of narrative, explanation and analysis of what is left of the history of cinema.¹

JACQUES AUMONT

It is interesting how the theorizing artists' thoughts and postulates regarding cinema and film are manifested in their films. This coupling is extremely noticeable in the authors of works which can be perceived as theoretical statements. They include special films with an undetermined and ambiguous genre status, which are now often referred to as essay films or video essays. Considerations devoted to landscape constitute a special subject of interest for artists who are interested in aesthetic reflection on the nature of image in culture and on the status of film.

A function and meaning of landscape as an independent aesthetic or sensory unit becomes an important area of reflection for Jean Epstein and Jean-Luc Godard, among others.² My intention is to look at the ways in which

¹ J. Aumont, *L'œil interminable*, Ed. de la Différance, Paris 2007, p. 167.

² A lot of other filmmakers write down their own thoughts concerning the essence of film art, and sometimes they include elements of reflection upon landscape there, e.g. Robert Bresson, Eric Rohmer, Sergei Eisenstein and others). Cf.: Jacques Aumont, *Les théories des cinéastes*, ed. Nathan, Paris 2002.

their theoretical insights are employed in their works being theoretical essay films treated on an equal footing with texts. The correspondence between the theoretical assumptions and the visual practices of the directors is a convincing example of the presence of reflection on landscape in cinema, probably different from standard approaches to this subject.

The topic is very complex and although it has already been addressed, juxtaposing the proposals of the two filmmakers having rich cinematic and theoretical achievements – important for shaping directorial reflection – seems cognitively promising.

Both Jean Epstein and Jean-Luc Godard are artists sensitive to the image, its formal aspect and aesthetic value. However, it would be a mistake to think that both artists focus solely on the aesthetics of their works; quite on the contrary, to paraphrase Godard: “aesthetics is a question of morality.” Their often very sophisticated manners of presenting reality conceal motifs completely different from aesthetic ones. Namely, they are interested in more than a superficial overview or appearance, especially in the context of landscape representations.

My goal is to highlight Epstein’s and Godard’s concepts which are both original and somehow similar in terms of understanding the essence of film landscape. It is worth noting that the artists’ avant-garde achievements cover a total period of over 100 years. Epstein finished his artistic activity in 1948, just a few years before Godard made his debut short film in 1955. Although they did not have the opportunity to meet in person (neither cinema historians nor Godard himself mention it), they share an avant-garde tradition, a desire to experiment with the matter of cinema, extensive film and theoretical achievements, and a particular preference for presenting landscapes that function as a kind of synecdoche, fulfilling more important than only aesthetic, descriptive or sensory functions.

Having interpreted their attitude to landscape issues expressed both in their writings and films, I concluded that the author of *Passion* falls into the category of thinking through image-landscape, whereas the director of *The Fall of the House of Usher* (1928) tends to explore reality by means of film landscape. This difference is justified in their distinct ideas concerning the mission to be fulfilled by cinema. And although both artists achieve similar aesthetic effects of representing landscape on the screen, the effects derive from different premises. Indicating these differences will become the subject of my reflection in this article. I would like to emphasize the similarities and analogies between

the achievements of Godard and Epstein as directors-philosophers, but also to show the different goals that guide each of them and result from their interest in landscapes of nature (above all). Due to the extensiveness of this topic, I focus on these threads in their written and visual reflection which testify to the lively interest in the film landscape, showing their thoughts in the light of selected comments by contemporary researchers of their work. It should be noted that despite the extensive literature on the achievements of both directors³ and slightly fewer publications on film landscape, the comparative approach I propose has not yet been properly addressed. My approach accentuates, most of all, the role of landscape in shaping a complex and rich reflection on cinema, but also the potential of exploring reality by the film medium where the representation of landscape plays a significant role. The existing reflexion on this topic has referred to individual film measures or specific practices, such as the use of movement aberration in films, or philosophical reflection characterizing the work of both directors.

I begin this article by presenting Godard's approach to landscape issues being clearly inspired by Epstein's experiences and discoveries, for example in the field of experimentation with motion in film. It directly translates into Godard's approach to representing natural landscapes, which makes him Epstein's successor.⁴ It is about understanding and applying one characteristic of the film camera, namely photogenia. It was noticed by the author of *The Fires of the Sea* (*Les Feux de la mer* 1948), who then devoted a lot of attention to this property in his writings and applied it to his films from the very beginning, finally bringing it to perfection in his works from the 1940s.

³ It is impossible to recall the complete literature on the work of Epstein and Godard, as it is too extensive. However, in the Polish context it is worth noting the following monographs: Godard. *Pasaże* P. Mościckiego, Kraków-Warszawa 2010, *Pasja. Filmy Jeana-Luca Godarda* E. Mazierskiej, Kraków-Warszawa 2010, *Obraz zatrzymany. Praktyka i teoria późnego Godarda*, B. Kita, Katowice 2013, *Studium natury w sztuce filmowej* Z. Czeczota-Gawraka. In the area of French-language literature, I would like to point to more recent volumes: *Jean Epstein. Actualité et postérité*, eds. R. Hamery and E. Thouvenel, Rennes 2016, *Nul mieux que Godard*, Paris 1999, *Histoire(s) du cinema de Jean-Luc Godard. La force faible d'un art*, Paris 2006, Jean-Luc Godard. Documents, eds. N. Brenez, D. Faroult et al., Paris 2001.

⁴ Cf. Barbara Kita, *Obraz zatrzymany. Praktyka i teoria późnego Godarda*, Katowice 2013, pp. 146-147.

The aim of my reflection is to indicate the analogy between Epstein's and Godard's approaches to the significant landscapes present in their works, and thus to determine the role the landscape plays in their audiovisual texts and writings.

Thinking through image-landscape

Godard turns to Epstein's photogenia or overimpression as a means of expressing his need to retain the viewer's attention, as a kind of "prosthesis of vision,"⁵ as Jacques Aumont describes it. Moreover, from the moment he moved to Switzerland, specific landscapes become close to him and visible in his films, namely places of his daily walks. These landscapes are often (quite unexpectedly) almost identical or at least similar to the Breton landscapes known from Epstein's last films. In his writings, Godard pays little direct attention to the issue of landscape itself (that is, the term itself does not appear too often). The artist focuses on the issue of the cinematic image as such, its meaning-generative potential, which, combined with the painterly roots of his thoughts on the film image, actually gives a broader landscape perspective. Thus, film landscape is understood by him as a special type of image that has an additional, specific feature, even more accurately characterizing the potential of the thinking image (see Jacques Rancière's concept of a "pensive image"),⁶ enabling at the same time contemplation and a kind of entry into landscape through reflection devoted to it. Difficulties in the reconstruction of reflections on landscape in Godard's work are compounded by the fact that his visual and written considerations are not well-ordered.

The dual status of the creator-theorist, applicable to both directors, is not a novel invention as it has been known at least since the Renaissance. Besides, Godard was simultaneously writing and filming since the beginning of his career. In recent decades, the boundaries between these practices were almost completely blurred: "I think of myself as an essayist, producing essays in novel form, or novels in an essay form: only instead of writing, I film them" – he defined his status already in the 1960s.⁷ Off-screen commentaries from many

⁵ J. Aumont, *Les théories des cinéastes*, ed. Nathan, Paris 2002, p. 45.

⁶ Cf. J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, Paris 2008 (dir.: *L'image pensive*).

⁷ Godard on Godard. Transl. and ed. Tom Milne. Da Capo Press, New York 1986, p.9.

of his films have their printed equivalents, which all the more strengthens the sense of complementarity of his visual and written reflection. It is worth emphasizing that reflection on landscape and the presence of landscape matter in films always played an important role for this director, but until the 1980s it was related rather to urban areas and was firmly anchored in painting contexts, which in Godard's case was more complicated than one might think.⁸ It is true that at different periods of his work, the artist referred to painting, but each time differently: using the strategy of cinematization (actuating a painting), adapting painting to cinema, focusing on color composition, or – what is most noteworthy – studying light or intensity of colors or even trying to extract a thought contained in the painting.

According to Rancière, the thinking (pensive) image draws the line between the thinking and the non-thinking, the active and the passive, between art and non-art.⁹ From the time of working on *Every Man for Himself* (1980), Godard's films – probably due to the surroundings of the Helvetian village – become increasingly penetrated by the landscapes of mountains, water (rivers and lakes), huge boulders that seem to mitigate the severity of the subject: sexuality, factory work, death, war or faith. The range of moods evoked by landscapes is quite wide: from eye-pleasing colorful garden compositions (he used to say: I am a gardener who plants paintings in films like flowers on flower beds), through extensive spots of water and mountain colors, as in *A Letter to Freddy Buache*, to *JLG/JLG. Self-Portrait in December* in which the author immerses himself in his familiar nocturnal, winter, dark-grey landscape. Because it is not about beauty or seducing the audience with a postcard view. Although the landscape is not beautiful, it is still attractive and attention-grabbing because it is often slowed down or completely still, and thus cannot be missed by the viewer: "The role of landscape seems to be increasing in significance beginning with *Every Man for Himself* (1980), and the views of vast water and a huge moon or sun between the clouds are 'intertwined,' interwoven as in a fabric with images of Mary standing alone in the window, not understanding her vocation in the film *Hail Mary* (...). Thus, landscape never plays the role

⁸ See: B. Kita, *Obraz zatrzymany. Praktyka i teoria późnego Godarda*, WUŚ and WW.Oficyna Wydawnicza, Katowice, 2013 (especially a chapter: *Zatrzymane kadry/obraz malarSKI*, pp. 111-179).

⁹ J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, pp. 115-116.

of a background for something, it is always manifested as such, generating meanings for itself.”¹⁰

Godard was obsessed to show the landscape “from behind,” from the other side: “to show what is behind the landscape?”¹¹ to film the landscape which is behind a human character. When posing questions about the relationship between the landscape and the characters, Godard states: “Getting to know landscape takes time. We film roughly (...). There are moments when landscape allows you to think differently, because when filming a tree, the face-to-face relationship is not the same (...) Landscape is a companion, it is a philosopher,”¹² because it has always existed, “landscape is older than human beings.”¹³ Such thoughts justify the significant presence of landscapes in the films of this artist. At the same time, the combination of this reflection with very consistent observations on the role of images in culture results in the artist’s attachment to landscape as a form of image representation. While working on the painting trilogy (*Passion*, 1981, *First Name: Carmen*, 1983 and *Hail Mary*, 1984) and the Helvetic trilogy (*Oh Woe Is Me*, 1993, *Nouvelle Vague*, 1990 and *JLG/JLG: Self-Portrait in December*, 1995), the artist gradually brings his landscape research to certain solutions. A very important introduction to the reflection on the role of landscape is, in my opinion, *A Letter to Freddy Buache* (1981) – although it is one of his earlier films, it constitutes a kind of important introduction to the reflection on the role of landscape, it is a portrait of a city, whereas the second film, *Self-Portrait in December* is a kind of image of the artist himself (which is a direct reference to the tradition of painter’s self-portrait). The first is a kind of exercise in landscape, whereas the second finally brings an answer to the question about the nature of landscape and the ability to show it. Godard had a special attachment to Ernst Lubitsch, to whom he dedicated the portrait of Lausanne, and whose words he repeated many times (*History(s) of the Cinema...*) in various films: “If you know how to film mountains, water and greenery, you’ll know how to film people.” Therefore, he consistently shifts the camera’s attention from the city

¹⁰ Kita, *Obraz zatrzymany*, p. 159

¹¹ *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard 1984-1998*, ed. Etablis Alain Bergala, Seuil, Paris 1998, p. 299

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

to its surroundings: "The city is fiction, greenery, forest, water is a novel" – in *A Letter to Freddy...* he explains his strategy of shifting attention from the grayness of the city to water and mountains, blues and greens, whose vague color spots bring his works again closer to painting.

Landscape in Godard's films is independent. Even when the characters are in the foreground, they are clearly attracted and determined by the environment which is not indifferent to the composition of the whole. The landscape-refrain is followed by anamnesis, memory, childhood memories, because it is for this reason that Godard again invokes landscape on the screen – to recall the memory of earlier landscapes, already inscribed in the memory of images. The water that flows is significantly marked by the author: it evokes the landscapes of his childhood spent in Switzerland, it is reminiscent of his boyish moments. Individual and collective memory, History (big and small), as well as memories of the past – all stand behind the landscape; the winter, sea, mountain and river landscape opens a character to itself, and this character is always present there thanks to appropriate film measures.

"Landscape is wise as a painting" claims Godard in the film *Script of Every Man for Himself* (1979). This statement clearly locates landscape on the side of painting, however, not only in its aesthetic field, but also in Godard's commitment to the thinking image. It legitimizes its importance, value and, finally, the presence sanctioned by film measures: slow travelling, long takes or resemblance to a painting. The persistent desire to find out what is behind film landscape reveals the need to discover what an image is hiding, what its meaning is. Image is a thought, an idea, a mystery that the artist strives to reveal through a female body, painting impressions or religious connotations: "I would like to see the interior of image" – he declares, and the exploration of landscapes is to help him achieve this goal. The desired complexity of image is achieved by overexposure, which is very often used by this director, especially in *History(s) of the Cinema* (1988-1998). Behind landscape there will always be a thought, just like behind a face there is always an interior – a soul. In *JLG/JLG* we can observe the clash of the interior and the exterior; a room and a lake, fields, forests. Godard can be seen and heard in them as he is wandering, appearing within a frame and commenting on his surroundings and his presence. His comments and quotes are numerous. Sometimes it is difficult to distinguish a quote from the author's comment. "Coldness, loneliness, emerging mental landscapes are not those seen outside, but may

suit them, in a fluid and cold space,”¹⁴ writes Didier Coureau and emphasizes the appropriateness between the mental landscape and the landscape outside the window. The end of Godard’s text/comment opens up to new shots: through the window the camera is immersing in a snowy, frozen, crystalline world that emphasizes the thoughts of the director coming out of his library. What happened was “the crystallization of landscape in the folds of the text,”¹⁵ which – just like an image – constitutes a crucial element of forming Godard’s statements.

When quoting Bernanos or Pessoa, Godard almost directly indicates his own understanding of film landscape which found its localization in a geographical area between France and Switzerland, between the Jura and the Alps, at Lake Geneva. This area simultaneously corresponds with the internal landscape of the director himself. The same was true of the quoted poet who associated Portuguese landscapes with his own universe.¹⁶ Landscapes that at first seem neutral and non-functional in relation to precise geography allow us to organize mental landscapes.

Summing up this thread, it is worth recalling the words of Alain Bergala: “Every picture by Godard tends to be a piece of the world and its metaphor. To show us things in themselves (...) Each frame is at the same time a window open to a fragment of the landscape and a painting.”¹⁷ Godard’s landscapes force the viewer to stop, to reflect, and the protagonist to start the mechanism of anamnesis. Being the equivalent of what is inside the character, landscapes become a representation of the mechanism of memory, recalling, for example, the childhood years (as in the case of the director himself in *Self-Portrait in December*), they make us think. At the same time, landscapes are part of a series of theoretical and visual, essayistic reflections on painting, being a special variation of it – a case corresponding simultaneously with the effect of painting. We are dealing here with geophilosophy (Gilles Deleuze), consisting

¹⁴ D. Coureau, *Jean-Luc Godard 1990-1995. Nouvelle Vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique. Esthétique de la complexité*, Cedex Lille 2010, p. 89

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Cf. *ibid.*, p. 205.

¹⁷ A. Bergala, *Nul mieux que Godard*, Paris 1999, p. 85.

in mapping mental landscapes that result from combining thoughts with a geo-filmic map.¹⁸ In this way, landscapes trigger both memory and reflection.

Landscape: eye of the camera

Celine Scemama's book devoted to Godard's *History(s) of the Cinema* contains a chapter with a significant title: *The intelligence of a machine*, directly referring to the title of one of Jean Epstein's books. The chapter includes the following excerpt: "For Epstein, cinema has its own phenomenon, he discovers that everything can become unrecognizable when captured with the camera eye. Godard adopts this way of thinking about cinema from Epstein, for whom Cinema is not only a tool of art, but also of philosophy." The machine Epstein refers to is far from being reduced to a reproduction machine. For Godard too, it becomes a machine used for 'confession of the soul,' 'a machine of the imagination,' or finally 'a machine for practicing philosophy.'¹⁹ Thus, another aspect shared by these authors consists in perceiving a special role of the cinema, not so much in the field of storytelling, but rather discovering the reality. While Godard discovers it through the impact which landscape has on the protagonists of his films, Epstein treats landscape as one of the ways of representing nature/realness.

The directors also share (which is quite interesting) a sense of attachment to Brittany, however it is less visible in Godard's works (due to his place of residence and focus on Swiss landscapes), yet already in *Le Petit Soldat* (1963) the protagonist claims that his favorite place is Brittany, probably because of its light that the director likes: gentle and dim, non-aggressive. The landscape of Brittany is revealed in its intense, unexpected beauty in the film *In Praise of Love* (2001) employing Fauvist colors, breaking the landscape stereotype known from other films or paintings presenting dark views of the stormy sea. *In Praise of Love* is very close to the landscape imagination initiated by Epstein in his Brittany films.²⁰

¹⁸ Cf. D. Coureau..., p. 204.

¹⁹ C. Scemama, *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard. La force faible d'un art*. Paris 2006, p. 83.

²⁰ Cf. Kita, *Obraz zatrzymany*, p. 137: ("Godard reconciled visions-views popular among the impressionists: clouds, sky and water, with the concept of rocks, solids and strong forms of Cézanne").

Epstein was undoubtedly the first philosopher of cinema and the first figure whose theoretical program initiated aesthetic reflection on film. Like Godard, he preferred to address cinema or even cinematograph rather than film, which is both significant and obvious, because initially he was focusing on the technical capabilities of cinema and its apparatus, believing that until then no other technique had made it possible to study reality as thoroughly as cinema (owing to its unique tool).

In Brittany, Epstein found his destiny in both life and film; the land of the dark sea, rocky high cliffs and scattered islets absorbed him after his impressionistic avant-garde phase in Paris. His attachment to marine landscapes should be explained by the need to both expose and explore a new medium with its implicit potential to activate even immovable objects. Water in its continuous, eternal movement is a very grateful object to demonstrate capabilities of the cinematograph, and registering movement was always the most fascinating of its features. Hence, sea and water landscapes and their surroundings were often depicted in early (avant-garde) cinema. The author of *The Storm Tamer* (1947) combined the reflections expressed in his writings on the role of the camera in the study of realness (with the important role of landscapes) with a simultaneous demonstration of his beliefs in films-essays of a somewhat ethnological nature, prompted by his interest in life in the nature of the inhabitants of extreme environments of Brittany. Pierre Leprohon, already in 1933, after the premiere of *Finis Terrae* (1928), noticed a significant change in Epstein's representation of Breton landscapes, namely the economy of themes and forms: "Before him raw matter, from which it is necessary to create a synthesis, to extort a secret."²¹ This observation says a lot about the approach to the place itself and the way it is represented, based on noticing of what usually escapes perception (as being too obvious, for example) thanks to the film camera.

Eric Thouvenel noted that Epstein in his films as well as in his texts used water not only as a metaphor, but also as a formal, theoretical and linguistic matrix.²² Referring to my proposal to define a function that landscapes play in

²¹ P. Leprohon quoted from: Z. Gawrak, *Jean Epstein. Studium natury w sztuce filmowej*, WAiF, Warszawa 1962, p. 127.

²² E. Thouvenel, *Les images de l'eau dans le cinema français des années 20*, Rennes 2010, p. 200.

his films, particularly in Breton poems, it can be stated that they are actually a tool of cognition owing to the camera. There is a kind of appropriateness and reciprocity here: cinema is created to emphasize movement, e.g. of the sea, waves, clouds, whereas water is the perfect embodiment of the idea of movement, so it constitutes a perfect object to be filmed. On the one hand, water reveals the nature of cinema, on the other hand, it reveals nature as such and even its soul, which the artist accentuated since *Mor Vran* (1930). He was particularly interested in the potential of the film camera in exploring the soul, the magic of nature and the legends created by people. "Both documentary and feature films became a real place of theoretical development for Epstein,"²³ notes Laura Vichi. His education in science and medicine often led him, especially in documentaries, to discover other worlds. "Other" meaning invisible to the naked eye, but very visible when looking through the film camera, the cinematograph. Since cinema – as Jacques Aumont notes after studying Epstein's texts and films – "reveals something from the inside of the themes being filmed: it is part of a photogenic revelation (...) Cinema shows us a truer picture of the represented being (...) because it is objectively equipped with the ability of psychological penetration."²⁴ However, in the context of landscape, it is important to notice the gesture of integrating a human being with the environment, with the place and landscape in both the director's writings and films. While in Godard's case landscape can be read as a painting, and the author, when writing about painting, often means landscape, in Epstein's case landscape is essentially equal to nature. When he refers to nature, it can be concluded that the director's reflection refers precisely to landscape – which, by the way, cannot be treated as unimportant. Zbigniew Czeczot-Gawrak believed that there is a framework that combines numerous aesthetic, philosophical and technical reflections present in Epstein's texts and films, and this framework is nature, in which the artist seems to express unflagging interest in his Breton period. However, the study of nature is also the study of human who is part of it, just like the sea, mountains and fields.²⁵

²³ L. Vichi, *Filmer le réel, élaborer une théorie*, in: (eds.) R. Hamery, E. Thouvenel, *Jean Epstein. Actualité et postérités*, Rennes 2016, p. 90.

²⁴ J. Aumont, *Les théories des cinéastes*, ed. Nathan, Paris 2002, p. 59.

²⁵ Z. Czeczot-Gawrak, *Jean Epstein. Studium natury w sztuce filmowej*, WAiF, Warszawa 1962, p. 196.

In this way, a kind of “realistic ballad about reality” is created.²⁶ Epstein performs quite restrictive actions leading to the final film effect: firstly, everything which does not have a symbolic and emotional value is eliminated; then formal issues come to the fore: only elements which have a rhythmic and artistic value remain, which in turn makes reality memorable. Breton poems are theoretical manifestos to a greater extent than other works, especially in the landscape context. Known as nature films, these avant-garde documentaries – owing to the threatening landscapes contained in them – demonstrate a symbiosis of nature and human. Epstein wanted to discover the identity of these wild, virgin places, captured in “a cinematographic landscape situated between legend and reality.”²⁷ The assumption expressed in *Bonjour Cinéma* was to create a film in which nothing or little happens, “the anecdote is invisible, expressed neither by text nor by image, but ‘in between,’”²⁸ in a relation. This idea found its outlet and representation in landscape films where the waves of the sea, the violence of a storm over the ocean, the sound of waves or swirling dark clouds become main actors, located next to unprofessional human ones.

“Landscape can be a state of the soul. It is definitely a state. A rest. Also the one that is given to us in documentaries from beautiful Brittany or from a trip to Japan, they should not be treated as picturesque. But the ‘dance of the landscape’ is photogenic. Through a window of a car or a porthole of a ship, the world gains a new, cinematic vitality”²⁹ – the director’s words actually need no further comment, clearly defining his attitude to film landscape which plays a role that is as important as the actors’, (often being “naturals,” actual inhabitants of the area). The filmmaker also directly demonstrates his perfect intuition regarding the manner in which landscape should function in the film, warning against its over-simplified use: “For the time being, landscape film is like multiplying by zero. We look for picturesqueness in it. Picturesqueness in cinema is zero, nothing, emptiness. The film is susceptible only to photogenicity. The picturesque and the photogenic coincides by pure

²⁶ Ibid, p. 225.

²⁷ S. Gondolle, *Jean Epstein et la Bretagne, un ancrage légendaire*, in: (eds.) R. Hamery, E. Thouvenel, *Jean Epstein. Actualité et postérités*, Rennes 2016, p. 202.

²⁸ Ibid.

²⁹ J. Epstein, *Bonjour cinéma, Le cinématographe vue de l’Etna et autres écrits. Vol.II 1920-1928*, Ed. De l’Oeil, Montreuil, 2019, p. 135.

chance.”³⁰ Therefore, photogenicity should not be used widely or only to increase the attractiveness of an image, whereas landscapes should be freed from their colloquial picturesqueness. Epstein directly expressed expectations for the film when writing: “We cannot exclude the landscape, we should adapt it.”³¹ “Landscape films are boring, and yet there is untapped aesthetic potential in landscape”³² – concludes Laura Vicchi on the basis of his reflections.

In the most “theoretical” of his films, *The Storm Tamer*, Epstein highlighted both the photogenic potential of cinema and the values of the harsh landscape of Brittany, thanks to simple, common views: fishing boats on the shore, initially calm sea, distant dunes, people’s faces, the wind which begins to intensify and raise the sea waves. However, his story develops towards drama due to the speed of changes in the environment recorded by the camera and the introduction of a sorcerer-protagonist who can tame the elements that threaten the inhabitants. “This man (...) is a symbol of the deep and mysterious connection between him and the landscape, which the cinema highlights”³³ – the observation of Vicchi and Chiara Tognolotti confirms the belief in the uniqueness of the role that the film should play in the study of reality, the relationship of human with the environment or, finally, the special idea of film landscape.

Jose Moure, the author of the introduction to the second volume of Epstein’s collected writings from 1920-1928, made a very accurate synthesis of the director’s reflection concerning the importance of photogenia in the creative process and in shaping the aesthetic and philosophical assumptions that guide the quest for uncovering the reality of things visible only thanks to the cinematographic machine. The researcher notes, among other things, that: “Photogenia is primarily the aesthetics of proximity (...) Photogenia is therefore the aesthetics of suggestion: ‘we do not say, we indicate. What remains is a pleasure to explore and build. The essential feature of a photogenic gesture is that it never ends,’ but as the director specifies, ‘there is something

³⁰ Ibid, p. 138.

³¹ J. Epstein, op. cit., p. 136.

³² L. Vichi, *Filmer le réel, élaborer une théorie*, in: (eds.) R. Hamery, E. Thouvenel, *Jean Epstein. Actualité et postérités*, Rennes 2016, p. 90.

³³ Ch. Tognolotti, L. Vicchi, *De la photogénie du réel à la théorie d’un cinéma au-delà du réel: archipel Jean Epstein*, Kaplan Torino 2020, p. 202

more than only gestures.”³⁴ Moure concludes that photogenia – assuming the aesthetics of succession and mobility – results from the physiological conditions that cinema reproduces and which cinema itself formulates creating at the same time cinematic dramaturgy and poetics. This opens a path to the philosophy of cinema, which is based on the intensification of reality by means of the camera lens: “It will be a way of getting to know the world, capturing the animation of life in its constant flow and in the miracle of its presence. A way of thinking.”³⁵ Although these considerations do not seem to relate directly to landscape issues, it is necessary to take into account previous observations and an assumption that Epstein – when writing about reality, and particularly about nature – actually meant landscape, the topic he was so interested in. For the artist, photogenia and landscape, while remaining closely related to each other, were the key to understanding the essence of realness and nature, so important in his film and written statements. Photogenia, which is the basis of his postulated aesthetics, lyrosophy and philosophy, is “knowledge squared,”³⁶ significantly exceeding the existing ways of cognition, because it is an eye without prejudices, devoid of habits, but endowed with analytical properties. However, most of Epstein’s ideas were born in relation to living reality, especially since the 1930s, when the artist spent a lot of time in Brittany, observing the life of fishermen in the natural landscape. Epstein says with his specific directness that not every director is able to discover the nature of things: “A landscape photographed by one of the forty or four hundred directors devoid of personality (...) resembles what we saw photographed by another cinema locust (...) But a landscape staged by some personalities of cinema will in no way be identical to others.”³⁷

Conclusions

It is particularly worth emphasizing that Godard and Epstein share not only numerous analogies in terms of understanding landscape, but also (above

³⁴ J. Moure, *Jean Epstein ou la ferveur du cinema*, in: J. Epstein, *Bonjour cinéma, Le cinématographe vue de l’Etna et autres écrits. Vol.II 1920-1928*, Ed. De l’Oeil, Montreuil, 2019, p. 20.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

³⁷ J. Epstein, *Bonjour cinéma, Le cinématographe vue de l’Etna et autres écrits. Vol.II 1920-1928*, Ed. De l’Oeil, Montreuil, 2019, p. 289.

all) the need to create a philosophy of cinema. Both in their own texts and in the comments of the researchers of their work, there is a recurring philosophical and aesthetic trait indicating a need to express thoughts in cinema and through film in ways appropriate for each of the artists. If we were to compare the frames of Godard's *In Praise of Love* and several dozen years earlier "nature" films, such as *Mor Vran*, *Gold of the Seas* or the most famous *Storm Tamer*, it would turn out that in each of them the creators exhibit the same landscapes of rocky coasts or huge rocks emerging from the stormy sea, doing so in almost the same way (with a clear difference in terms of color and technique: Godard uses the form and color of Fauvists and a video image). Therefore, it can be concluded that there is something in the landscape itself that determines the most desirable way of its representation (even regardless of genre iconography).

At the same time, both Epstein and Godard make landscape a significant element of their output, they also demonstrate a distinct mode of presenting landscapes, which is thoughtful, original, and concurrently consistent with the pursued theory, or rather philosophy. They use wide shots, long takes, photographic or photogenic techniques in order to achieve the desired effect. This is probably why Godard's Helvetic landscapes (who shared Epstein's opinion on the banality of picturesqueness in cinema, by the way) and Epstein's Breton ones are somehow similar and certainly cannot be called just pretty or simply picturesque. They fulfill other roles, other functions, they are to discover something that is hidden behind the facade, under the surface of the film matter, triggering memory among the characters and emancipated thinking among the viewers (in case of Godard) or searching for the essence of nature and human in their real position (in case of Epstein).

Both directors were philosophers of cinema and of reality which needed to be learnt, and landscape was a kind of accessory allowing for this. Jacques Rancière combines the attitude of Epstein, Godard and Gilles Deleuze in the art of cinema narrative, noting a fascinating analogy: "However, if this dramaturgy is common to the enthusiastic pioneer of cinema and its disappointed historiographer, sophisticated philosopher and amateur theorist, it is because it is as important as the history of cinema as an art and object of thought (...) Cinema as an idea of art existed before as a technical means."³⁸ Therefore,

³⁸ J. Rancière, *La fable cinématographique*, Ed. Du Seuil, 2001, p. 16.

the camera enables extracting an idea out of things – which some creators seem to do, ascribing in this respect a special role to the idea of film landscape. Jacques Aumont, summarizing certain landscape practices, notices an interesting relation: “the maximum zoom out distance – to the point from which the human presence becomes invisible for the camera – is accompanied by mental proximity.”³⁹ Perhaps this is the secret of the directors’ passion for presenting vast landscapes, changing the camera perspective and viewers’ habits.

Bibliography

- Aumont Jacques, *Amnésies. Fictions du cinéma d’après Jean-Luc Godard*, P.O.L, Paris 1999.
- Aumont Jacques, *L’œil interminable*, De la Différance, Paris 2007.
- Aumont Jacques, *Les théories des cinéastes*, Nathan, Paris 2002.
- Bergala Alain, *Nul mieux que Godard*, Paris 1999.
- Coureau Didier, *Jean-Luc Godard 1990-1995. Nouvelle Vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique. Esthétique de la complexité*, Cedex, Lille 2010.
- Czczot-Gawrak Zbigniew, *Jean Epstein. Studium natury w sztuce filmowej*, WAiF, Warszawa 1962.
- Eberhardt Konrad, *Jean-Luc Godard*, Warszawa 1970.
- Epstein Jean, *Bonjour cinéma, Le cinématographe vue de l’Etna et autres écrits*, vol. II: 1920-1928, De l’Œil, Montreuil 2019.
- Gondolle Sophie, *Jean Epstein et la Bretagne, un ancrage légendaire*, [in:] *Jean Epstein. Actualité et postérités*, eds. R. Hamery, E. Thouvenel, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2016.
- Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard 1984-1998*, ed. A. Bergala, Seuil, Paris 1998.
- Kita Barbara, *Obraz zatrzymany. Praktyka i teoria późnego Godarda*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, WW. Oficyna Wydawnicza, Katowice 2013.
- Moure Jean, *Jean Epstein ou la ferveur du cinéma*, [in:] *Jean Epstein, Bonjour cinéma, Le cinématographe vue de l’Etna et autres écrits*, vol. II: 1920-1928, De l’Œil, Montreuil 2019.
- Rancière Jacques, *La fable cinématographique*, Du Seuil, Paris 2001.
- Rancière Jacques, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, Paris 2008.
- Scemama Celine, *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard. La force faible d’un art*. Paris 2006.
- Thouvenel Eric, *Les images de l’eau dans le cinéma français des années 20*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2010.
- Tognolotti Chiara, Laura Vichi, *De la photogénie du réel à la théorie d’un cinéma au-delà du réel: archipel Jean Epstein*, Kaplan, Torino 2020.
- Vichi Laura, *Filmer le réel, élaborer une théorie*, [in:] *Jean Epstein. Actualité et postérités*, eds. R. Hamery, E. Thouvenel, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2016.

³⁹ J. Aumont, *L’œil interminable*, Ed. de la Différance, Paris 2007, p. 57

Epstein's and Godard's Reflections on the Film Landscape

Reflections on landscape constitute a special subject of interest for artists dealing with the nature of image in culture and the status of film. The function and meaning of landscape as an independent aesthetic or meaning-generative unit become an important area of theoretical considerations for Jean Epstein and Jean-Luc Godard, among others. My intention is to look at the ways in which the directors' theoretical insights are employed in their deeds being theoretical essay films treated on an equal footing with texts. While interpreting the artists' attitude to landscape issues expressed in both their writings and films, I conclude that the author of *Passion* (1982) falls into the category of image-landscape thinking, whereas the director of *The Fall of the House of Usher* (1928) tends to explore reality by means of the film landscape.

Keywords: Jean Epstein, Jean-Luc Godard, landscape, theory

Refleksje Epsteina i Godarda na temat krajobrazu filmowego

Refleksje na temat krajobrazu stanowią szczególny przedmiot zainteresowania artystów zajmujących się naturą obrazu w kulturze i statusem filmu. Funkcja i znaczenie krajobrazu jako niezależnej jednostki estetycznej lub wytwórcy znaczenia stają się ważnym obszarem rozważań teoretycznych między innymi dla Jeana Epsteina i Jeana-Luca Godarda. Proponuję skonfrontować teoretyczne spostrzeżenia reżyserów na pejzaże filmowe oraz ich wykorzystywanie w praktykach artystycznych, traktując tym samym eseje filmowe na równi z teoretycznymi wypowiedziami. Interpretując stosunek artystów do kwestii krajobrazu, wyrażony zarówno w ich pismach, jak i filmach, dochodzę do wniosku, że autor filmu *Pasja* (1982) reprezentuje myślenie krajobrazem jako obrazem (w kontekście estetyki), podczas gdy reżyser filmu *Upadek domu Usherów* (1928) ma tendencję do badania rzeczywistości za pomocą krajobrazu filmowego (narzędzie poznania).

Słowa kluczowe: Jean Epstein, Jean-Luc Godard, krajobraz, teoria

Data przesłania tekstu: 22.10.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 22.01.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 28.02.2025

KRAJOBRAZY PO BITWIE. O ROLI PEJZAŻU W FILMACH ANDRZEJA BRZOWSKIEGO

MIKOŁAJ JAZDON

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Adam Mickiewicz University
donjaz@amu.edu.pl
ORCID 0000-0002-8709-3179

Andrzej Brzozowski należy do pokolenia reżyserów, którzy wkraczali do rodzimego kina w czasach polskiej szkoły filmowej. Pracował wówczas jako asystent reżysera u Jerzego Kawalerowicza (*Cień*, 1956) i Andrzeja Munka (*Pasażerka*, 1963), a później Andrzeja Wajdy (*Popioły*, 1965). Choć ani wtedy, ani później nie zadebiutował jako reżyser pełnometrażowego filmu fabularnego, to temat wojny zdominował jego twórczość jako autora filmów dokumentalnych, krótkometrażowych fabuł i spektakli Teatru Telewizji. Brzozowski dokumentalista zajmuje pozycję twórcy osobnego, niezwiązanego z najbardziej rozpoznawalnymi zjawiskami z historii polskiego kina niefikcjonalnego, takimi jak „czarna seria” z lat 50. czy „nowa zmiana” z początku lat 70. W latach 60. kręcił filmy podejmujące temat Holocaustu, oparte na tropieniu materialnych śladów przeszłości (*Archeologia*, 1967), przechodząc przy tym z filmu dokumentalnego do fabularnego (*Medaliony*, 1967), jednocześnie napotykając na opór ówczesnej władzy, która nie dopuściła do rozpowszechniania jego adaptacji *Przy torze kolejowym* (1963, prem. 1992) Zofii Nałkowskiej oraz wstrzymała realizację dokumentalnych *Śladów* (1967-1981). W 1981 roku zrealizował telewizyjną ekranizację *Zdążyć przed Panem Bogiem* Hanny Krall. Do tematyki związanej z II wojną światową powrócił po 1989 roku (np. *Życiorys z celi śmierci. Ideogramy*, 1995). W dekadzie lat 70. Brzozowski zrealizował serię filmów opowiadających o wojnie w Wietnamie i Laosie. Krytyczny obraz współczesnej polskiej rzeczywistości z czasów PRL pokazał w *Pociągu* (1970), *Poboczach* (1975), *Hotelu. Calendarium* (1982). Wielokrotnie powracał w swoich filmach do opowiadania o sztuce i artystach (*Salome*, 1968; *Wszystko jest poezja. Dokumentacja do filmu o życiu poety*, 1982, prem. 1990; *Sygnowane: Andrzej Wajda*, 1988). Jerzy Armata tak charakteryzował jego kino:

Wszystkie te filmy łączy wrażliwość na ludzką krzywdę i cierpienie, na piękno i prawdę, a także – w warstwie formalnej – własny, osobisty styl, niezwykle ascetyczny, bez zbędnych ozdóbek. [...] Krótkie, surowe opowieści, pełne emocji i wewnętrznego żaru. Każdą z nich można opowiedzieć praktycznie kilkoma zaledwie zdaniem. [...] Ogromne stężenie dramaturgiczne osiąga Brzozowski najprostszymi środkami wyrazowymi. Opowiada wyłącznie obrazem, bez zbędnych słów, czasem pojawiają się napisy¹.

Rozpoznawalnym, a niekiedy dominującym, elementem stylu dzieł Andrzeja Brzozowskiego należących do kina faktów stał się pejzaż, przy czym dotyczy to także obrazów spoza tematyki wojennej, takich jak *Ile trzeba czasu, żeby zrobić podkowę?* (1970) – o pejzażu pól okalających starą kuźnię, czy *Pobocza* (1975) – z krajobrazami ciągnącymi się wzdłuż budowanych przez Polskę „autostrad”. Brzozowskiego interesuje krajobraz noszący ślady dramatycznych wydarzeń wojennych, tych odległych i tych całkiem bliskich. Stąd zaproponowany powyżej tytuł dla tego studium: „krajobrazy po bitwie”, nawiązujący do filmu Andrzeja Wajdy *Krajobraz po bitwie* (1970), do którego Andrzej Brzozowski napisał wspólnie z reżyserem scenariusz, adaptując obozową prozę Tadeusza Borowskiego.

Jakie zatem są te dokumentalne „krajobrazy po bitwie” Brzozowskiego? Można je określić jako filmy będące studium miejsca, w których na pierwszy plan wysuwa się przestrzeń, a zamieszkujący i kształtujący ją ludzie prezentowani są z pewnego dystansu, charakteryzowani bardziej jako zbiorowość niż jednostki. Brzozowski woli przyglądać się śladom ludzkich działań, miejscom i przedmiotom, by za ich pomocą odkrywać przeszłość, opowiadać o niej. Temat wojny dotyczy tu dwóch grup utworów. Jedne traktują o II wojnie światowej, a dokładniej o Zagładzie, a drugie o wojnie wietnamskiej z końcowej jej fazy przypadającej na lata 70. Motywem je łączącym jest pejzaż naznaczony bliznami dramatycznych wydarzeń. W Wietnamie i Laosie Brzozowski filmował to, co za chwilę miało zniknąć lub ulec zatarciu, ten etap wojny, jej dogasania w pejzażu, który rzadko interesuje korespondentów wojennych, reporterskie ekipy telewizyjne czy fotografów prasowych – stan po zakończeniu działań wojennych lub w ich przerwie.

¹ J. Armata, *Bez zbędnych słów. Kino Andrzeja Brzozowskiego*, „Tygodnik Powszechny” 1993, nr 23.

W przypadku dokumentów podejmujących temat Zagłady reżyser przyjmuje postawę archeologa, który na różne sposoby odsłania prawdę o dramatycznych wydarzeniach z przeszłości skrywanych w krajobrazie. Można nazwać krajobraz z jego filmów palimpsestowym², a podejmowane przez niego działania określić metaforycznie mianem archeologii krajobrazu³. Archeologiczne porównanie odnosi się w sposób szczególny do filmu, który należy do najważniejszych w dorobku Brzozowskiego. Jest nim ukończona w 1967 roku *Archeologia*. Reżyser, mając w pamięci osobiste doświadczenie pejzażu obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau z czasu, gdy pracował na planie *Pasażerki* Andrzeja Munka, postanowił kilka lat później powrócić w to miejsce z ekipą archeologów z PAN. Namówił ich, by dla potrzeb filmu zorganizowali badania archeologiczne w pobliżu dawnego krematorium III. To właśnie w czasie pracy przy filmie Munka Brzozowski zobaczył tam, w płytkim wykopie, rozmaite przedmioty osobiste odebrane idącym na śmierć ludziom. W jego filmie całkiem niewinny i banalny pejzaż łąki pod lasem stopniowo odsłania skrywaną w swej głębi tajemnicę. Kamera przybliży się, by sfilmować na zbliżeniach monety, grzebiń, zęb, rozbity zegarek czy porcelanowy fragment dziecięcej lalki. Dopiero w zakończeniu filmu oddała się od rekwizytów Zagłady. Widać wtedy ujęcia ujawniające niepokazywane wcześniej elementy „pejzażu metropolii śmierci” (określenie Ottona Dova Kulki⁴) – betonowe słupy, na których rozciągnięto drut kolczasty. Dopiero wówczas widz dowiaduje się, gdzie pracują archeolodzy. Historyk filmu tak to opisał:

² „Uważając historię nie tyle za jedynie słuszny wyznacznik patriotyzmu, ile za klasyczną »nauczycielkę życia«, traktujemy krajobraz kulturowy jako palimpsest, w którym zapisane są różne, nakładające się na siebie warstwy przeszłości”. R. Traba, *Pamięć zapisana w kamieniu, czyli krajobraz kulturowy jako palimpsest*, [w:] idem, *Przeszłość w teraźniejszości. Polskie spory o historię na początku XXI wieku*, Poznań 2009, s. 103.

³ John C. Berrett pisze, że „archeologia krajobrazu nie jest subdyscypliną ani nie jest szczególną metodą (jak na przykład odwzorowanie materiału w określonej skali) archeologii, a raczej znajduje się w jej centrum, ponieważ historia życia ludzkiego dotyczy sposobów zamieszkiwania świata. Dzięki zamieszkiwaniu ujawniała się różnorodność znaczeń w świecie i to właśnie ta różnorodność sensów w kulturze jest śladem historii człowieka w ewolucji”. J.C. Berrett, *Chronologie krajobrazu*, tłum. B. Frydryczak, [w:] *Krajobrazy i ogrody. Ujęcie interdyscyplinarne*, pod red. B. Frydryczak, Poznań 2014, s. 153.

⁴ Zob. O.D. Kulka, *Pejzaże metropolii śmierci. Rozmyślenia o pamięci i wyobraźni*, tłum. M. Szczubiałka, Wołowiec 2014.

Stanowisko współczesnej archeologii – miejsce Auschwitz-Birkenau. Ascetyczny, wstrząsający film, mechanicznie rejestrująca kamera, chrzest odgarnianej ziemi, najazdy – zbliżenia na pozornie bezwartościowe przedmioty – destrukty, zatarłe napisy wprowadzają w czas i miejsce znaleziska. Wszystkie inne efekty, podobnie jak słowa, okazały się zbędne. Pozostała niema pointa – „Ludzie ludziom zgotowali ten los”⁵.

Od rozpoznawalnych pejzaży Auschwitz-Birkenau – wież strażniczych, torów kolejowych wiodących od rampy, betonowych słupów ogrodzeniowych – zaczyna się także ostatni film Brzozowskiego, *Datowane XX wiek* (2001).

Nosi podtytuł „dyptyk”, ponieważ składa się z dwóch części: pierwsza pokazuje bezludny krajobraz obrazu zagłady w Auschwitz w trakcie zaćmienia Słońca, które miało tam miejsce 11 sierpnia 1999 roku o godzinie 11.51, druga zaś, posiłkując się ujęciami z *Archeologii*, demonstruje niektóre z przedmiotów wydobytych w trakcie prac wykopaliskowych na terenie Birkenau. Obok samego zjawiska astronomicznego, w którym autor filmu ujrzał powstałą nad obozową scenografią biblijną metaforę Apokalipsy, dominantą wyrazową filmu jest przejmująca pieśń żałobna wznosząca się niczym modlitewna skarga ku mrocznemu niebu przy akompaniamencie szofaru, liturgicznego rogu, obwieszczającego podniosłe chwile w życiu żydowskiej wspólnoty religijnej. Andrzej Brzozowski konfronтуje metafizyczną perspektywę spojrzenia na największą katastrofę moralną w historii ludzkości, jaką był Holocaust, z tragicznym residuum tej katastrofy na ogromnym cmentarzysku Europy⁶.

Filmując astronomiczne zjawisko w miejscu zagłady setek tysięcy ludzi, reżyser w typowy dla siebie sposób stara się nakłonić widza do namysłu nad sensem kadrów, na których wyłaniające się na powrót z mroku słońce nad Oświęcimiem – za sprawą montażowego połączenia dwóch ujęć nakręconych w tym samym miejscu, ale w innym czasie – odbija się w cekinie sfilmowanym we wrześniu 1967 roku (cytat z *Archeologii*). To jeden z 16 470 przedmiotów wykopanych wówczas przez archeologów. Tak jak pozostałe, należał on do Żydów, którym odebrano je po przyjeździe do Auschwitz. Ten reżyserski zabieg całkiem dosłownie odsłaniania to, co skrywa pod swą powierzchnią

⁵ S. Ozimek, *Film dokumentalny*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. VI, 1968-1972, red. R. Marszałek, Warszawa 1994, s. 209.

⁶ T. Szczepański, Andrzej Brzozowski, [w:] *(Nie)zapomniani dokumentaliści*, red. K. Mąka-Malatyńska i J. Lemann-Zajick, Łódź 2020, s. 201.

pejzaż, naprowadza nas na strategię komunikacyjną wpisaną także w inne utwory Andrzeja Brzozowskiego. Reżyser często rezygnuje z warstwy słownej w swych filmach, starając się zachęcić widza do samodzielnego odczytania niedosłownych sensów zapisanych w filmowych obrazach. O swojej predylekcji do filmów bez słów Brzozowski napisał:

Zawsze przedkładałem opowieść obrazem nad opowieść słowem, uciekałem jak mogłem od filmów z komentarzem. Cenię sobie kino nieme i czarno-białe. Miałem nadzieję, że pokolenie wychowane na obrazkach będzie wrażliwe plastycznie i wyczulone na obraz, na towarzyszący mu dźwięk, że otwarte będzie na skojarzenia i myślowe skróty, tymczasem coraz więcej w telewizji słowa i oczywistości, zapodziały się bezpowrotnie nastroje i klimaty, zniknęła cisza, a zamiast niej słyszę nieustający komentarz i wyjaśnianie widzowi co oznacza co. [...] Ten mój smutek i moja nostalgia oznacza żal za odchodzącym w telewizyjny niebyt artystycznym rękodziełem i uprawianymi przez niektórych z nas szczególnymi formami dokumentalnego filmu drugiej połowy XX wieku⁷.

W opartych na słynnym utworze literatury faktu, jakim są *Medaliony* Zofii Nałkowskiej, krótkometrażowym filmie fabularnym *Przy torze kolejowym*⁸ Brzozowski jako adaptator dokonał znaczącego zabiegu. Zmienił czas wydarzeń w stosunku do tego z literackiego pierwowzoru. Historię ciężko ranionej żydowskiej uciekinierki z pociągu zdążającego do fabryki śmierci „przeniósł” z lata do zimy. W filmie los bohaterki dopełnia się przy torze przecinającym zaśnieżony, mroźny krajobraz:

Zmiana pory roku – z wiosny na zimę – wydaje się [...] zmianą najbardziej istotną i natychmiast uchwytną dla widza znającego pierwowzór literacki. Zmiana ta pozwala Brzozowskiemu jeszcze wyraźniej niż to jest w opowiadaniu

⁷ A. Brzozowski, *Uciekłem w Polskę*, [w:] *Chełmska 21. 50 lat Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie*, red. B. Janicka, A. Kołodyński, Warszawa 2000, s. 216.

⁸ „Film jest ekranizacją opowiadania Zofii Nałkowskiej z cyklu *Medaliony*. To jedna z nielicznych książek poświęconych wojnie, do której powracam, podobnie jak do *Pożegnania z Marią* Tadeusza Borowskiego czy do *Pamiętnika z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego. Wszystkie są jak protokół z tamtej epoki. Z *Bitwy pod Grunwaldem* Borowskiego robiłem później adaptację do filmu *Wajdy Krajobraz po bitwie*. Jeszcze jedno z pozadokumentalnych doświadczeń”. A. Brzozowski, *Doświadczenia na marginesie*, [w:] K. Bielas, *Dzianina z mięsa. Rozmowy*, Wołowiec 2009, s. 403.

Nałkowskiej przedstawić tragizm położenia kobiety. Ranna, leżąca na śniegu, zdana jest tylko na pomoc z zewnątrz. Śnieg i zimno potęgują jej cierpienie i zagrożenie życia. Bez pomocy kobieta skazana jest na śmierć z wychłodzenia. Z drugiej strony, ci, którzy zdecydowaliby się jej pomóc, narażają się na większe niebezpieczeństwo niż wiosną. Ślady na śniegu zdradzają tego, kto odważy się zabrać kobietę do swej chaty, kryjówka w lesie o tej porze roku w zasadzie nie wchodzi w grę. Zima w kontekście tej historii nabiera też wymiaru symbolicznego, oznacza czas umierania. Takie znaczenie niesie też kolor. Biel jest tu synonimem śmierci – w momencie, kiedy bohaterka umiera, obraz – zastygły w jej ostatnim spojrzeniu – przechodzi w biel, która rozjaśnia ostatni kadr aż do zaniknięcia wszystkich szczegółów⁹.

Jeśli zestawimy *Przy torze kolejowym* z nakręconym siedem lat później *Pociąg*iem, palimpsestowość krajobrazu z filmu Brzozowskiego odsłoni się przed nami w jeszcze inny sposób. Oto być może na tej samej trasie, którą w lutym 1943 roku jechała do Trebłinki grana przez Halinę Mikołajską Żydówka, sunie pociąg, o którym w 1970 roku nakręcił Brzozowski swój film. Za oknami wagonów taki sam zaśnieżony krajobraz. Zimowe pejzaże sfotografowane na czarno-białej taśmie potrafią w sugestywny sposób zatrzyć czas – te same lub podobne do siebie miejsca, filmowane w odległych od siebie nieraz o wiele lat momentach, na ekranie wyglądają jakby fotografowane były w tym samym momencie. Co wynika z podobieństwa pokrytych śniegiem płaskich krajobrazów pól przy torach kolejowych z obu filmów? Biorąc po uwagę datę powstania *Pociągu* (1970), którą dla lepszego wybrzmienia ukrytych w tym dziele znaczeń określmy „po marcu 1968 roku” (reżyser dokumentację do filmu zbierał w 1969 roku), utwór ten zawiera niewyrażony wprost komentarz do niedawnych wydarzeń w Polsce, antysemickiej nagonki i wymuszonej przez rząd Wiesława Gomułki emigracji Polaków żydowskiego pochodzenia, w tym i tych, którzy ocalili z Holokaustu. Taką analogię podsuwa Brzozowski widzom w nienachalny sposób. Nie pada tu żadne słowo, które wprost sugerowałoby nam takie odczytanie. Zajęci słuchaniem radia, czytaniem gazet i banalnymi rozmowami, pasażerowie zdają się pogrążyć w jakimś letargu, stanie niemocy, spotęgowanym obrazem lokomotywy zatrzymanej przez wielką zaspę na torach. Bezradność, strach, niemoc świadków wojny i dramatu

⁹ M. Jazdon, *O adaptacji opowiadania Zofii Nałkowskiej Przy torze kolejowym*, „Images” 2009-2010, nr 13-14, s. 143.

Żydówki z *Przy torze kolejowym* odbija się tu dalekim echem w zachowaniu pasażerów z *Pociągu*, jakby uwięzionych w niosącej wewnętrzne zniewolenie „małej stabilizacji”¹⁰. Brzozowski buduje analogię między tymi dwoma filmami w sposób subtelny i opiera ją przede wszystkim na symbolice pociągu i zimowego pejzażu. Krajobraz mroźnej, skutej lodem krainy odgrywa tu znaczącą rolę, pod warunkiem, że idąc za wskazaniem autora, będziemy czytać go jako palimpsest. Za oknem znów ten sam zaśnieżony pejzaż co w lutym 1943 roku, gdy dokonywała się Zagłada polskich Żydów i dramat bohaterki ze sfilmowanego opowiadania Nałkowskiej. Także teraz staje się znakiem tragicznej nieobecności jego żydowskich mieszkańców.

W bardziej dosłowny sposób Brzozowski bada ukrytą w krajobrazie historię polskich Żydów w filmie dokumentalnym *Ślady*, którego realizację przerwano latem 1967 roku. Reżyser uzyskał zgodę na jego dokończenie dopiero w 1981 roku:

Tytułowe ślady zostawili po sobie Żydzi – dokumentację do filmu reżyser robił w miejscowościach znajdujących się na trasie kolejowej do Treblinki. Te ślady to ruiny synagog, domy, we framugach których wciąż jeszcze widnieją charakterystyczne wgłębienia po mezuzach, zniszczone cmentarze. To przedmioty przechowywane przez polskich sąsiadów – czasem jako relikwie, czasem jako majątek, którego pochodzeniu gorliwie się zaprzecza. Ale najciekawsze ślady zachowały się w ludzkiej pamięci. To żydowskie modlitwy i pieśni, wspomnienia wspólnej egzystencji, pamięć żydowskich rytuałów, wreszcie twarze dawnych

¹⁰ Lidia Zonn zwraca uwagę, że temat tego filmu jest niejednoznaczny. Można dopowiedzieć, że jak często u Brzozowskiego, zadanie jego rozpoznania, podjęcie wysiłku interpretowania, leży po stronie widza. „Film Andrzeja Brzozowskiego *Pociąg* (1970) [...] jest metaforyczną opowieścią o pasażerach rozmawiających o niczym i jadących donikąd. Ostatnim ujęciem jest ogólny widok pociągu, który utknął w śnieżnych zaspach wschodniej Polski, a paru kolejarzy z łopatami bezskutecznie próbuje go odkopać. Temat nie podpowiada żadnego oczywistego porządku ani jakiegokolwiek kolejności ujęć. Porządek trzeba oprzeć wyłącznie na artystycznych kryteriach założonych przez autorów utworu. Wynika on z ich wrażliwości na różnorodne cechy ujęć, w których temat jest tylko jedną z wielu. Nie wydarzenia, które znamy z życiowej praktyki, są podstawą konstrukcji, lecz atmosfera i treści mieszczące się pod powierzchnią obserwowanych sytuacji, dlatego takie materiały nazywam relacją ze »stanu rzeczy«”. L. Zonn, *Zasady montażu filmowego. Film dokumentalny*, Łódź 1994, s. 60-61.

sąsiadów, które wiejski malarz próbuje utrwalić w swoich nieporadnych obrazach, a wiejski artysta, rzeźbiąc w lipie Żydów fraszobliwych¹¹.

Pejzaż w *Śladach* wydaje się typowym krajobrazem kieleckich wsi z lat 60. XX wieku (zdjęcia kręcono w Suchedniowie, Bodzentynie i Szydłowcu). Dopiero za pośrednictwem zanotowanych przez reżysera rozmów z chłopami, którzy przez lata żyli obok swoich żydowskich sąsiadów, a potem byli świadkami ich tragedii, autor zwraca uwagę na to, co ukryte, ale czytelne przecież dla mieszkańców tego świata będących świadkami historii. Film daje i nam klucz do zrozumienia, że filmowane w długich ujęciach piaszczysta droga i bruk uliczny były traktami, po których kroczyli i jeździli furmankami Żydzi.

Prawdopodobnie niepowodzenia związane z realizacją i rozpowszechnianiem omówionych powyżej filmów sprawiły, że Brzozowski na początku lat 70. podjął się realizacji filmów dokumentalnych poza krajem. Wyruszył z ekipą filmową do Wietnamu i Laosu, gdzie toczyła się wojna. W 2003 roku tak mówił o powodach, dla których postanowił zrealizować omawiane niżej filmy:

Należę do pokolenia, które wyrastało filmowo w okresie rozwoju tzw. polskiej szkoły, mającej swoje korzenie w dopiero co minionej wojnie. Ta wojenna skaza powoduje protest przeciwko każdej formie przemocy, każdej próbie zniewolenia. Problematyka wojenna, ludzie czasu wojny – to był obszar, w którym się poruszałem, zadawałem pytania, próbowałem swoimi filmami na te pytania odpowiadać. W latach siedemdziesiątych wyjechałem do Indochin, gdzie po latach dotknąłem kamerą innej wojny, ale pytania pozostały te same. Nie szukałem trupów ani pól bitewnych, bardziej chodziło mi o ukazanie ludzkiej kondycji, kondycji człowieczeństwa czasu wojny¹².

W latach 1971-1977 Brzozowski nakręcił w Indochinach 11 filmów dokumentalnych, jedno monotematyczne wydanie Polskiej Kroniki Filmowej (PKF 14/77, czyli *de facto* dwunasty krótkometrażowy dokument podpisany jego imieniem i nazwiskiem), oraz kilka miniatur filmowych dla rozmaitych wydań PKF (np. *Rybacy z Sam-Son*, PKF 15/71). Filmy te to: *Laos. Ziemia czerwona* (1971), *Ogień* (1971), *Trzy piosenki zasłyszane w Laosie* (1971),

¹¹ J. Preizner, *Świadkowie*. Przy torze kolejowym Andrzeja Brzozowskiego, „Postscriptum Polonistyczne” 2010, nr 1, s. 137-138.

¹² A. Brzozowski, bez tytułu, Nieregularna Inicjatywa Wydawnicza „Sztuka faktu” 2003, nr 1, s. 9.

Ballada o zamkniętym morzu (1971), *Góry, rzeki, ludzie* (1972), *Nam-Dinh* (1973), *Dziesięć dni pierwszych* (1973), *Powtórka z historii* (1974), *Dziennik okrętowy* (1974), *Tydzień przed rocznicą* (1977), *Martwa natura* (1977).

Z pierwszej wyprawy Brzozowski i jego ekipa (m.in. operator filmowy Jerzy Gościak oraz dźwiękowiec, Małgorzata Jaworska) przywieźli materiał na pięć filmów dokumentalnych (w większości krótkometrażowych). Najbardziej znanym, także na świecie, filmem z tego grona jest *Ogień*¹³, przy realizacji którego Brzozowski posłużył się radykalnym rozwiązaniem. Zrezygnował z komentarza pozakadrowego, wywiadów, dialogów, budując krótkie opowiadanie w oparciu o środki wizualne, efekty dźwiękowe i dwa krótkie napisy informacyjne umieszczone na początku i końcu filmu. Malownicze, starannie zakomponowane obrazy (nawiązujące do sztuki wietnamskiej, ale także obrazów namalowanych piórkiem i tuszem przez Aleksandra Kobzdeja) składają się na dokumentalne studium miejsca. Ujęcie po ujęciu, wychodząc od pejzażu z oglądanymi z góry tarasami pól ryżowych, wchodzimy w przestrzeń małej wietnamskiej wioski, przyglądając się pracowitej codzienności jej mieszkańców. Domy na bambusowych palach wyglądają tu zapewne tak samo od stuleci, podobnie jak system wodociągowy, hodowla zwierząt, przygotowywanie posiłków, budowa domów.

W filmie nie pada ani jedno słowo z ekranu, ale w dwóch miejscach, na początku i końcu, reżyser umieścił plansze z napisami w trzech językach: po polsku, angielsku i wietnamsku. Ta z początku filmu informuje: „Jest taka wieś w Wietnamie” i stanowi wprowadzenie do krótkich scen opisujących życie wietnamskiej społeczności w rodzimym pejzażu. Druga pojawia się przed końcem filmu; czytamy na niej: „Była taka wieś w Wietnamie”. Potem następuje krótki finał: ujęcie bambusowych pali wśród mgieł czy dymu i zamazany krajobraz lasu w oddali. Domyślamy się, że tylko to pozostało po tętniącej życiem wiosce. Brzozowski nie wyjaśnia jednak, co spowodowało pożar. W kontekście trwającej wojny i wiedzy powszechnie dostępnej w chwili, gdy film powstał i był pokazywany, a także długo później, odpowiedź wydaje się

¹³ *Ogień* został zgłoszony na wschodnioniemiecki festiwal w Lipsku, a potem z niego wycofany na wniosek delegacji wietnamskiej (zakwestionowano istnienie tak prymitywnych wiosek w Wietnamie). Z zupełnie inną reakcją film spotkał się na Zachodzie. Zgłoszony na festiwal w Mannheim, został tam uhonorowany Złotym Dukatem oraz Nagrodą Katolickiej Misji Filmowej.

prosta. Zniszczenia spowodowane zostały działaniami wojennymi. Zapewne wioska zniknęła po nalocie amerykańskich bombowców, ale to wiedza niepochochząca z filmu. Być może dziś widz, dla którego kontekst wojenny oddalił się w czasie, zinterpretowałby tytułowy ogień zupełnie inaczej? Może to pożar spowodowany przez zjawiska atmosferyczne albo ogień zaproszony w chacie, w której przygotowywano posiłek?

Struktura filmu, zestawienie dwóch odległych w czasie momentów, by ukazać to samo miejsce, ten sam krajobraz, w różnym czasie (przed i po zagładzie wioski), należy do rozwiązań kompozycyjnych stosowanych przez Brzozowskiego także w innych obrazach dokumentalnych. W sposób dosłowny sygnalizuje to tytuł jego filmu dokumentalnego z 1991 roku, *Czas terazniejszy, czas przeszły*. Oglądamy w nim nowoczesne lotnisko w Hiroszimie, nocą, gdy ustał na nim ruch, a w dźwiękowym tle słyszymy archiwalne nagrania rozmów pilotów amerykańskich na pokładzie bombowca, który 6 sierpnia 1945 roku przyniósł miastu atomową zagładę.

Podobny zabieg – zestawienia dwóch planów czasowych – zastosował Brzozowski w jednym ze swoich ostatnich filmów wietnamskich, najbardziej pasującym do określenia „krajobraz po bitwie”, jakim jest *Martwa natura* (1977). Zdjęcia do niego zostały nakręcone dwa lata po zakończeniu wojny. Powojenne „tu i teraz” zostało sfotografowane na barwnym negatywie. Dominuje tu motyw zieleni zagarniającej zżerane przez rdzę wraki amerykańskich czołgów, wozów pancernych, samochodów, dział, szkielety rozbitych samolotów i helikopterów, które teraz stanowią dziwny element pól i pastwisk, na których leniwie przechadza się bydło. Na drogach kobiety suszą ziarna ryżu, oddzielając jezdnię od pasa dla samochodów skorodowanymi łuskami po pociskach artyleryjskich, których stopy tworzą zbrązowiałe kopce w soczystym pejzażu tropikalnej przyrody. Pojawiają się tu ujęcia Wietnamczyków, ludzi przy pracy, pasterzy, rybaków, kobiet niosących kosze z ziarnem czy podróżnych na moście pontonowym, przemierzających go autobusami, ciężarówkami lub pieszo, jakby wszyscy oni zostali pokazani w kontraście do pustych miejsc po ludziach, którzy siedzieli za sterami rdzewiejących dziś militarnych pojazdów, tytułowej martwej natury¹⁴. Czas przeszły zapisany jest

¹⁴ „[...] szczegół wymaga od widza uwagi, skupienia, a od autora zaufania do widza i do jego wrażliwości. Przedmiot musi pobudzić wyobraźnię, powodować skojarzenia, zmusić do refleksji. Nie opowiem po kolei filmu Kieślowskiego *Niebieski*, ale zawsze pozostanie mi

tu w wyglądzie krajobrazu, gdzie obok militarnego złomu oglądamy zrujnowane domy, podziurawione pociskami mury i odlane w metalu dzieła dawnej sztuki. Dodatkowo to, co minione, zjawia się na prasowych fotografiach, które nie tak dawno tworzyły medialny obraz wojennej codzienności. Opuszczony gmach amerykańskiej ambasady kontrastuje ze zdjęciami tłumów, które szukały tu kiedyś schronienia. Wystygły powojenny pejzaż powoli pochłania wojskowy rynsztunek, pola bitewne zmieniają się w pola uprawne. Krajobraz stał się tekstem do odczytania. Autor pokazuje kolejne elementy tej martwej natury, by na sposób znany już z innych jego dokumentów, wyłącznie za pośrednictwem ujęć filmowych, bez komentarza zza kadru, pozostawić widzowi i jego wyobraźni odtworzenie tego, co się tu wydarzyło. Może towarzysząca tym obrazom zza kadru muzyka Mozarta podpowie mu, że ten krajobraz po bitwie podobny jest do innych, jakie malują wciąż powracające w historii kataklizmy wojenne?

Jeszcze inaczej czas teraźniejszy i przeszły zestawiał w całość Andrzej Brzozowski w zrealizowanym cztery lata wcześniej filmie *Nam-Dinh. Spotkanie po dwóch latach* (1973). To z kolei rodzaj dokumentu osobistego, jakby dziennika z podróży. Tym razem słowo mówione (przez samego reżysera) stanowi istotny komponent narracji w tym filmie. Długie ujęcia pokazujące z okna samochodu mijane pejzaże, domy, ludzi na drodze do miasta Nam Dinh dokumentalista raz po raz przeplata statycznymi fotografiami sprzed dwóch lat, kiedy był w tym miejscu z ekipą filmową. To zdjęcia prywatne (na jednym reżyser uczy się jeść pałeczkami) i taki też charakter ma płynąca zza kadru opowieść, prowadzona własnym głosem przez Brzozowskiego, daleka od konwencjonalnego komentarza do wietnamskich tematów z wydań PKF. Reżyser już w pierwszych zdaniach, niejako nakładających się na pejzaż widoczny z okna samochodu, objaśnia, co go ukształtowało:

Jest luty 1973 roku i znowu jedziemy drogą do Nam Dinh. Byliśmy w tym mieście dwa, przeszło dwa lata temu. Robiliśmy film. To właśnie tutaj po raz pierwszy jadłem ryż pałeczkami. Trudna zabawa i czułem się trochę jak bocian w goście u lisa, a oni pękali ze śmiechu. Kiedy wędrowaliśmy tędy przed dwoma laty, nie było tylu chatek przy drodze. Teraz te chatki ciągną się kilometrami,

w pamięci filiżanka – raz w świetle, to znowu w cieniu poruszającej się firanki”. *Wolę robić niż o nich mówić*. Z Andrzejem Brzozowskim rozmawiał Remigiusz Grzela, [w:] *Chełmska* 21..., op. cit., s. 223.

zasłaniają pola. Nie mogli na tych polach budować, bo to wszystko ryżowiska, więc budowali z boku drogi. Nawet tutaj, przy drodze, czuli się bezpieczniej niż tam, w bombardowanym mieście. Gdzieś tutaj niedaleko, za zakrętem, stał widoczny z drogi kościół katolicki. Kobiety pod kościołem młóciły ryż, a ziarno rozsypywały na schodach katedry, żeby przeszło, bo to była wtedy pora żniw. Teraz tutaj jest już wiosna, chociaż w kalendarzu jeszcze zima, luty. O świcie można usłyszeć, jak rechocą żaby, słyszać cykady. Ten żabi hałas przypomina szczekanie psów w wiejskich opłotkach¹⁵.

Nie ma tu odniesień do polityki, zarysowywania szerszych kontekstów historycznych, są za to wspomnienia dawnych spotkań, uwagi na temat pejzażu, który uległ dramatycznej przemianie po bombardowaniach. W tonie zwierzenia mówi Brzozowski o kłopotach z odnalezieniem wietnamskiej dziewczyny, z którą jego syn nawiązał listowną korespondencję. Zdjęcie pokazujące kościół i kilka słów o nim, a także te o rechocie żab podobnym do szczekania psów na wsi, to zabiegi służące Brzozowskiemu do przybliżenia polskiemu odbiorcy świata odległego geograficznie i kulturowo, ale jednocześnie bliskiego poprzez wspólne Polakom i Wietnamczykom doświadczenie wojny. Dostrzegł to również Stanisław Ozimek, pisząc:

W egzotycznej scenerii, gdzie stan wojny był ciągłym zagrożeniem, zbiorowiskiem kikutow drzew, ruin domostw i ludzkich egzystencji, udratyzowanych autentycznym dźwiękowym tłem syren alarmowych, odgłosów bliskich eksplozji, pojawiają się u widza mimowolne refleksy przeżyć i skojarzeń z polskim doświadczeniem lat 1939-1945¹⁶.

Kamera Jerzego Gościka, autora zdjęć do wietnamskich filmów Brzozowskiego, opisuje odbudowywanie się Nam Dinh, powrót miasta do życia. Ruiny fabryki tekstylnej (w ujęciu nakręconym podczas poprzedniej bytności filmowców w Wietnamie) w ułamku sekundy, za sprawą szybkiego ruchu kamery w prawo (ku ujęciu zrealizowanemu podczas bieżącej wyprawy) wypełniają się terkotem maszyn włókienniczych, które na powrót w niej pracują. Jest w tym filmie zatem także zarys innej opozycji, życie – śmierć, do odnalezienia również w zrealizowanym w 1971 roku *Laosie. Ziemi czerwonej*.

¹⁵ Spisane ze ścieżki dźwiękowej filmu *Nam-Dinh*.

¹⁶ S. Ozimek, op. cit., s. 230.

W tym reportażu wojennym Brzozowski przedstawił dwie przestrzenie świata wojny. Pierwsza to pole bitwy, dżungla wypełniona odgłosami strzałów i eksplozji. Fontanny ziemi wyrwanej eksplozją pocisku unoszą się w pierwszych ujęciach filmu, by zastygnąć na moment w stopklatkach. W gąszczu ukryto działka przeciwlotnicze laotańskiej armii. Ogromne krater po bombach wypełnia woda. Żołnierze w zielonych mundurach ćwiczą lub odpoczywają. Obok kilkunastu słupów, pozostałości po spalonej wiosce, znajduje się wejście do pieczary, gdzie w podziemiach tętni życie społeczności, która tam się przeniosła. Tam pracuje podziemny szpital, a także drukarnia i szwalnia, odbywają się wiece i przedstawienie cyrkowe w wypełnionej krzesłami rozległej grocie. Świat na zewnątrz, ogarnięty wojną, tonie w zieleni i odgłosach nowoczesnej maszyny wojennej, ryku odrzutowców przemykających gdzieś w górze. Świat podziemny, sfotografowany dla kontrastu, ale także dla oddania charakteru życia jaskiniowego, na taśmie czarno-białej, wypełnia muzyka (kołysanka, pieśń i śpiewana gazeta), ludzkie głosy, śmiech i dźwięki wydawane przez maszyny. Metoda zestawiania ujęć barwnych i czarno-białych została powtórzona w późniejszej, wspomnianej już, *Martwej naturze*.

Laos. Ziemia czerwona pozbawiony jest komentarza, fragmenty przemówień nie są tłumaczone, rozbrzmiewają obcą mową (jedynie tekst kołysanki czy słowa śpiewanej gazety zostały podane w tłumaczeniu w formie napisów na obrazie). Umieszczony na początku filmu tekst krótko informuje o czasie pokazanych w nim wydarzeń: „Zdjęcia do tego filmu wykonano w październiku 1970 w rejonach wyzwolonych przez Pathet Lao”. Śladem laotańskiej wyprawy reżysera jest obok filmu jego reportaż literacki, napisany, jak zaznacza autor w jego tytule, „na scenopisie”. W pierwszych zdaniach Brzozowski pisze w nim o krajobrazie, który go urzeka, bo odnajduje w nim klucz do zrozumienia azjatyckiej sztuki i kultury:

Krajobrazy tutaj widziane pozwalają zrozumieć chińskie malarstwo. Zawsze wydawało mi się ono umownym znakiem, abstrakcyjnym wymysłem bardziej niż próbą realistycznego obrazowania. Tymczasem te górskie pejzaże odsłaniane przez kolejne zakręty drogi wyglądają tak, jak gdyby je namalowano za dynastii Sung. Mgły przesłaniają las, a wyrysowują pojedyncze drzewo. Góry są prawie niewidoczne – za to widoczna jest krawędź urwiska. Albo nie widać nic – i zawieszona we mgle unosi się sylwetka ogromnego bawołu. Mgła ukształtowała to malarstwo, tak jak słońce uczyniło malarstwo południa. Z tych

mgieł biorą się jego niedopowiedzenia i powściągliwość literackiej anegdoty. Kolory są delikatne, złamane bielą mgły i drobnym deszczem. Twarze mijanych ludzi – pozbawione kontrastu. Jedyna po drodze napotkana jaskrawość: zawiązana wokół szyi pomarańczowa chusta zrobiona ze strzępu amerykańskiego spadochronu. Ten spadochron sprowadza na ziemię¹⁷.

Na koniec do opisanych tutaj „krajobrazów po bitwie” dodajmy jeszcze jeden, osobny, niezwiązany z dokumentami o Zagładzie czy wojnie wietnamskiej. W filmie tym Brzozowski wykorzystał wcześniej wypracowaną metodę eksponowania krajobrazu naznaczonego wojną w zupełnie odmienny, ale równie sugestywny sposób. W 1987 roku zrealizował *Jeziro łabędzie*, impresyjny portret Warszawy doby stanu wojennego, obraz stolicy zastygłej w zimowym pejzażu. Film zawiera aluzję do *Spacerku staromiejskiego* (1958) Andrzeja Munka o odbudowanym Starym Mieście, po którym przewodniczką jest mała skrzypaczka ze szkoły muzycznej. Jest to też opowieść o miejskim pejzażu rozbrzmiewającym dźwiękami, które układają się w małą symfonię powracającego z niebytu miasta. Blisko 30 lat później Brzozowski w swoim filmie posłużył się podobnym rozwiązaniem. Kamera podąża tu za młodą dziewczyną, która wsiada do autobusu i odbywa wędrowkę do Teatru Wielkiego, gdzie okazuje się, że jest baletnicą spieszącą na próbę. Po drodze wraz z nią oglądamy zimowy pejzaż za oknem Ikarusa, z Belwederem, Krakowskim Przedmieściem, Grobem Nieznanego Żołnierza. Co jakiś czas kamera uważniej przygląda się rozpoznawalnym miejscom w stołecznym krajobrazie, zwracając uwagę na nienaturalne zjawisko. Oto pośród wielkomiejskiego ruchu nagle zjawiają się miejsca, w których ludzie jakby zamarli w bezruchu jak zaczarowani. Inscenizacyjny zabieg Brzozowskiego polegał na ustawieniu w miejskim pejzażu stolicy ludzi symbolizujących swym bezruchem stagnację, stan społecznego zawieszenia, spowodowany wprowadzeniem stanu wojennego i jego skutkami. W szerokich planach widać w oddali ludzkie sylwetki stojące nieruchomo w miejscu budowy metra, przy pomniku Chopina w Łazienkach, w bramie Uniwersytetu Warszawskiego i przed Pałacem Ślubów. To zgoła inny „krajobraz po bitwie”, tej ze stanu wojennego, w której Brzozowski uczestniczył jako członek Solidarności. W jego mieszkaniu na Ursynowie spotykali się ludzie z całej Polski, by wymieniać informacje o internowanych i organizować pomoc dla potrzebujących. Dystrybuowany w podziemiu, a ukończony przez Brzozowskiego na początku stanu wojennego inny film dokumentalny, *Hotel. Calendarium* (1982/1983), był metaforą XX-wiecznej historii Polski, pokazaną poprzez wnętrza i przedmioty z remontowanego hotelu Bristol

¹⁷ A. Brzozowski, *Laos – notatki na scenopisie*, „Polityka” 1971, nr 19, b.n.s.

w Warszawie. Ten film to jeszcze jeden dowód na to, że Andrzej Brzozowski jak żaden inny dokumentalista potrafił odsłaniać kamerą palimpsestowe warstwy tragicznych wydarzeń historii XX wieku zapisane w krajobrazach, miejskich pejzażach, architekturze, wnętrzach i przedmiotach.

Bibliografia

- Arcitenens, *Skiby się trzymam*, „Film” 1975, nr 25, s. 5.
- Armata Jerzy, *Bez zbędnych słów. Kino Andrzeja Brzozowskiego*, „Tygodnik Powszechny” 1993, nr 23.
- Barnouw Erik, *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*, Oxford University Press, New York–Oxford 1993.
- Barrett John C., *Chronologie krajobrazu*, tłum. B. Frydryczak, [w:] *Krajobrazy i ogrody. Ujęcie interdyscyplinarne*, pod red. B. Frydryczak, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014.
- Brzozowski Andrzej, bez tytułu, *Nieregularna Inicjatywa Wydawnicza „Sztuka faktu”* 2003, nr 1, s. 9.
- Brzozowski Andrzej, *Doświadczenia na marginesie*, [w:] K. Bielas, *Dzianina z mięsa. Rozmowy*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2009.
- Brzozowski Andrzej, *Laos – notatki na scenopisie*, „Polityka” 1971, nr 19, s. 1 i 4-8.
- Brzozowski Andrzej, *Spotkanie po dwóch latach*, „Film” 1971, nr 31, 8-9.
- Brzozowski Andrzej, *Uciekłem w Polskę*, [w:] *Chełmska 21. 50 lat Wytwórni filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie*, red. B. Janicka, A. Kołodyński, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, Warszawa 2000.
- Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945-2014)*, pod red. M. Hendrykowskiej, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.
- Hristov Spas, *Andrzej Brzozowski (1932-2005)*, „Kino” 2005, nr 9, s. 76.
- Jazdon Mikołaj, *O adaptacji opowiadania Zofii Nałkowskiej Przy torze kolejowym*, „Images” 2009-2010, nr 13-14, s. 141-149.
- Kulka Otto Dov, *Pejzaże metropolii śmierci. Rozmyślania o pamięci i wyobraźni*, tłum. M. Szczubiałka, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014.
- Ozimek Stanisław, *Film dokumentalny*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. VI, 1968-1972, red. R. Marszałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1994.
- Preizner Joanna, *Świadkowie. Przy torze kolejowym Andrzeja Brzozowskiego*, „Postscriptum Polonistyczne” 2010, nr 1, s. 131-145.
- Szczepański Tadeusz, *Andrzej Brzozowski*, [w:] *(Nie)zapomniani dokumentaliści*, pod red. K. Mąki-Malatyńskiej i J. Lemann-Zajček, PWSFTTiT, Łódź 2020.
- Traba Robert, *Pamięć zapisana w kamieniu, czyli krajobraz kulturowy jako palimpsest*, [w:] idem, *Przeszłość w teraźniejszości. Polskie spory o historię na początku XXI wieku*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009.
- Werner Andrzej, *Krajobraz po bitwie... z Borowskim*, „Film” 1970, nr 38, s. 6-7.
- Wolę robić niż o nich mówić. Z Andrzejem Brzozowskim rozmawiał Remigiusz Grzela, [w:] *Chełmska 21. 50 lat Wytwórni filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie*, red. B. Janicka, A. Kołodyński, WFDiF, 2000.

Zonn Lidia, *Zasady montażu filmowego. Film dokumentalny*, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź 1994.

Krajobrazy po bitwie. O roli pejzażu w filmach dokumentalnych Andrzeja Brzozowskiego

W artykule autor przybliża filmy polskiego dokumentalisty, Andrzeja Brzozowskiego, które określa mianem „krajobrazów po bitwie”. Cechą ich stylu jest eksponowanie przestrzeni i przedmiotów jako nośników pamięci historycznej. Ważną rolę pełni w nich krajobraz, którego palimpsestowość dokumentalista odsłania, wskazując na ślady przeszłości ukryte w pejzażu. Jego podejście można porównać do pracy archeologa odsłaniającego ukrytą pod powierzchnią ziemi prawdę o minionej historii danego miejsca. „Krajobrazy po bitwie” dotyczą dwóch grup filmów. Pierwsza zawiera filmy realizowane głównie w latach 60., które podejmują temat Holokaustu. W drugiej znajdują się filmy nakręcone przez Brzozowskiego w czasie wojny w Wietnamie i Laosie w latach 70 XX w. Istotną cechą większości dokumentów Brzozowskiego jest ograniczenie roli słowa w filmowej narracji, a często całkowita rezygnacja z niego, na rzecz wyeksponowania strony wizualnej.

Słowa kluczowe: krajobraz w filmie, film dokumentalny, Polska Szkoła Dokumentu, Holokaust, wojna wietnamska, historia polskiego filmu, film krótkometrażowy, autorski film dokumentalny

Landscapes After the Battle. On the Role of Scenery in Andrzej Brzozowski's Films

The author analyzes and interprets the films of Polish documentary filmmaker Andrzej Brzozowski, which he describes as “landscapes after the battle.” The documentary filmmaker reveals the palimpsest nature of the open space shown in them by pointing out traces of the past hidden in the landscape. His approach can be compared to the work of an archaeologist uncovering the truth about the past history of a given place hidden beneath the surface of the earth. *Landscapes after the Battle* deal with two groups of films. The first contains documentaries made mainly in the 1960s that are devoted to the Holocaust. The second includes films shot during the Vietnam War in the 1970s. Limiting the role of the word in film narration and often abandoning it altogether in favor of emphasizing the visual side is also characteristic of Brzozowski's films.

Keywords: landscape in film, documentary film, Polish Documentary School, Holocaust, Vietnam War, Polish film history, short film, auteur documentary film

Data przesłania tekstu: 1.11.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 13.01.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 16.02.2025

REKONFIGURACJE I ZAPOŻYCZENIA. SKANDYNAWSKI TYP KRAJOBRAZU WE WSPÓŁCZESNYCH SERIALACH NOIR

KAMILA ŻYTO

Uniwersytet Łódzki
University of Lodz
kamila.zyto@uni.lodz.pl
ORCID 0000-0003-2822-8341

W XXI wieku kino *noir* przeżywa swój renesans, wciąż powstają nowe jego odmiany¹. Dużą popularnością cieszy się zwłaszcza skandynawski wariant tej poetyki², do którego zalicza się kryminalne powieści, filmy, serie czy gry wideo powstałe i rozgrywane się w regionie oraz podważające jego mit jako miejsca zamożnego i bezpiecznego³. Dzieła spod znaku *Nordic noir*⁴

¹ Terminy takie jak *Galician noir*, *PRL-noir* czy *eco-noir* wskazują na różnorodność odmian kina *noir*. Zob. J. Webster Ayuso, *Galician noir: how a rainy corner of Spain spawned a new TV genre*, <https://www.theguardian.com/world/2021/mar/03/galician-noir-how-a-rainy-corner-of-spain-spawned-a-new-tv-genre> (dostęp 4.02.2023); P. Włodek, *Wszystko noir? O inspiracjach i wariantach – życie po życiu filmu noir*, Kraków 2022, s. 206.

² Zob. *Nordic Noir, Adaptation, Appropriation*, ed. L. Badley, E. Nestingen, J. Seppälä, b.m.w., 2020.

³ Skandynawski kryminał – jak wszystkie dzieła spod znaku *noir* – charakteryzuje mroczny klimat, lecz wyróżnia powolny rytm narracji, postać „wadliwego” detektywa, doświadczonego kryzysu w życiu osobistym oraz obecność wątków odnoszących się do aktualnych problemów społecznych. Na ogół akcja skandynawskich kryminałów rozgrywa się w środowisku prowincjonalnym, które trawi rak moralnego zepsucia. Z sennej egzystencji bohaterów wyrывa zaś brutalne morderstwo, często pierwsze w okolicy, więc budzące szczególne poruszenie. Zob. K.T. Hansen, A.M. Waade, *Locating Nordic Noir: From Beck to The Bridge*, London 2017; W. Lesser, *Scandinavian Noir. In the Pursuit of a Mystery*, New York 2020; P. Włodek, *Cold-noir, Czarny kryminał i Skandynawia*, „Panoptikum” 2017, nr 17 (24), s. 126-143.

⁴ Pierwotnie nurt określany był jako *Scandinavian noir* i obejmował produkcje ze Szwecji, Norwegii i Danii. Z czasem jednak upowszechniła się nazwa *Nordic noir*. Region nordycki obejmuje zaś także Finlandię, Islandię, Wyspy Owcze oraz Grenlandię. Państwa te, za pośrednictwem publicznych nadawców, promują kryminały reprezentujące nurt oraz współpracują ze sobą w zakresie prowadzenia polityki kulturalnej i medialnej. Zob. K. Toft Hansen, *Nordic*

poddają także modyfikacji znane z klasycznych filmów nurtu⁵ typy bohaterów czy motywy⁶. Daleko idącym przemianom ulega zwłaszcza pejzaż. Prototypowy miejski krajobraz, przez klasyczne kino *noir* konsekrowany na symbol świata zdegradowanego⁷, w skandynawskich kryminałach zostaje zastąpiony lub/i zespolony z krajobrazem ruralnym. Choć wiele dzieł emblematycznych dla *Nordic noir* – *Most nad Sundem* (Bron/Broen, 2011-2018) czy *Szybki cash* (*Snabba Cash*, 2021-2022) – wciąż rozgrywa się w przestrzeni miejskiej, to jednak jako nośnik znaczeń metaforycznych wydaje się ona tracić prymarną funkcję⁸.

Artykuł rozpoczyna, będąca rekapitulacją wcześniejszych ustaleń, próba scharakteryzowania dominującego we współczesnym serialu skandynawskim idiomu krajobrazowego. Celem wyводу jest zaś udowodnienie, że uległ on rozpowszechnieniu oraz funkcjonuje w serialach powstałych poza Półwyspem Skandynawskim. Co ważne, krajobrazy zapożyczone z tej odmiany kina czarnego nie stanowią jedynie tła akcji, nie są też wyłącznie nośnikami treści symboliczno-metaforycznych. Ich rola nie sprowadza się także do posiadania waloru „malowniczości”. Krajobrazy współczesnych czarnych kryminałów zostają zintegrowane z ich osią fabularną, wpływając na rozwój historii lub ją warunkując. Tym samym często stają się uczestnikami wydarzeń, niekiedy wręcz obdarzane są sprawczością.

Materiał badawczy stanowić będą popularne serie jakościowe, dostępne za pośrednictwem platform streamingowych oraz powstałe:

Noir from Within and Beyond Negotiating Geopolitical Regionalisation through SVoD Crime Narrative, „Nordicom Review” 2020, nr 41(1), s. 123-137.

⁵ Za klasyczny film *noir* uznaje się dzieła powstające w latach 40. i 50. XX wieku. Filmy wyprodukowane później określa się mianem *neo-noir*. Zob. K. Żyto, *Film noir i kino braci Coen*, Łódź 2017, rodz. I, s. 43-44 oraz rozdz. II (podrozdz. 5).

⁶ Zob. K.T. Hansen, A.M. Waade, *Locating Nordic Noir*, op. cit.; C. Cassinger, A. Lucarelli, S. Gyimóthy, *The Nordic Wave in Place Branding: Poetics, Practices, Politics*, Cheltenham 2019; J. Stougaard-Nielsen, *Scandinavian Crime Fiction*, London 2017.

⁷ Tytuły wielu klasycznych filmów *noir* zawierały odniesienia do miejskiej topiki, np. *Nightmare Alley* (reż. E. Goulding, 1947), *Nagie miasto* (*The Naked City*, reż. J. Dassin, 1948), *Noc i miasto* (*Night and the City*, reż. J. Dassin, 1950). Zob. E. Dimendberg, *Film Noir and the Spaces of Modernity*, Cambridge, Massachusetts 2004; E. Muller, *Dark City; The Lost World of Film Noir*, New York 1998.

⁸ Lista seriali rozgrywających się w podobnym krajobrazie i nim operujących jest długa, ze względu na objętość tekstu dokonana została selekcja.

- na obrzeżach nurtu (*W pułapce* [Ófærð], 2015-2021), reż. Baltasar Kormákur, produkcja telewizji islandzkiej RÚV)⁹;
- w innych częściach Europy (*Odwilż*, 2022, reż. Xawery Żuławski, HBO Max Polska);
- w ramach kinematografii regionów odległych geograficznie i kulturowo (*Dochodzenie* [The Killing], 2011-2014, USA)¹⁰ oraz chilijski serial Netflix'a (*42 dni w mroku* [42 días en la oscuridad], 2022¹¹).

Taka różnorodność pozwoli udowodnić, że alternatywny dla miejskiego krajobrazowy idiolekt ulega reprodukcji. Choć dokonana selekcja tytułów może zostać uznana za arbitralną, jest celowa. Omawiane dzieła rozgrywają się na prowincji, jednak w krajach, których emblematyczne pejzaże ruralne nie przypominają skandynawskich. Ich twórcy tak dobierają lokacje, aby replikacja i wykorzystanie elementów krajobrazu typowego dla Norwegii czy Finlandii były możliwe. Tym samym dostrzegają ich potencjał adaptacyjny. Dzieła te były także nagradzane lub nominowane do wielu nagród¹² i zostały stworzone przez ludzi o znaczącym dorobku artystycznym¹³.

Artykuł skupia się na przesunięciach, jakie zaszły w obrębie wykorzystania i funkcjonowania krajobrazów. W tym aspekcie modyfikacji poddana została binarna opozycja „centra – obrzeża”. Jej dialektyka istotna była (i wciąż jest) dla wielu filmów czarnych. Przedmiotem refleksji staną się również pustkowia

⁹ Czwarty sezon (*W pułapce zbrodni*, 2021) został nakręcony dla platformy Netflix. Islandia należy do Rady Nordyckiej i jest krajem powiązany z państwami Półwyspu Skandynawskiego historycznie, kulturowo, politycznie oraz gospodarczo.

¹⁰ Serial emitowany przez telewizję AMC i wznowiony przez Netflix, w Polsce funkcjonował pod angielskim tytułem. Jest to remake duńskiego *The Killing* (*Forbrydelsen*, 2007-2012).

¹¹ Scenariusz oparty został na historii zaginięcia Vivian Haeger i powstał w oparciu o książkę Rodrigo Fluxá *Usted sabe quién: Notas sobre el homicidio de Viviana Haeger* wydaną w 2019 roku.

¹² *W pułapce* otrzymał nagrody Edda przyznawane przez Islandzką Akademię Filmową i Telewizyjną oraz nagrodę Światowej Akademii Muzyki Filmowej. *Dochodzenie* było nominowane do Emmy i Złotych Globów, zostało nagrodzone Saturnem oraz nagrodą Gildii Amerykańskich Reżyserów Filmowych. *Odwilż* była nominowana do Orlów.

¹³ Baltasar Kormákur ma w swoim dorobku komedię *101 Reykjavík* (2000) oraz kryminał *noir* pod tytułem *Bagno* (*Mýrin*, 2006). Producentem wykonawczym *42 dni w ciemności* był Pablo Larraín, laureat Srebrnego Niedźwiedzia, Xawery Żuławski jest jednym z najciekawszych polskich reżyserów młodego pokolenia, przy *Dochodzeniu* pracowało wielu znanych twórców, m.in. Agnieszka Holland.

oraz krajobraz akwatyiczny – kategorie przestrzenne szczególnie znaczeniowo nośne w wypadku krajobrazów *noir* typu skandynawskiego.

Prototyp, czyli krajobrazy *Nordic noir*

Czynnikami stymulującymi egzystencjalne niepokoje na północy Europy były zmiany demograficzne związane z polityką promującą kulturową otwartość regionu oraz kryzys migracyjny. Ich skutkiem okazała się radykalizacja postaw nacjonalistycznych, problemy gospodarcze i wzrost napięć wewnątrzspołecznych¹⁴. Niechlubnym symbolem kryzysu stały się zamachy w Oslo (miasto) i na wyspie Utøya (prowincja). W tym ostatnim przypadku dziewicze tereny niespodziewanie zamieniły się w arenę zbrodni. Natura, symbol „czystości” kontynentu, została zbrukana przemocą „nowych czasów”. Podobne kłopoty dotknęły cały kontynent, jednak to obywatele odizolowanych, położonych na północnym skraju Europy krajów, odczuli je w największym stopniu. Specyfika położenia nie tylko sprawiła, że niepokój społeczny był tu intensywny, ale naznaczyła sposób jego ewokowania w tekstach kultury.

Ponadto w Skandynawii, za sprawą tradycji malarskiej, krajobraz od dawna pełnił ważną funkcję. W romantyzmie łączony był z melancholią, ewokował smutek, zadumę, tęsknotę i stratę¹⁵. W przedstawieniach wizualnych skandynawskie pejzaże na ogół sprowadzane były do widoków pastwisk, górzystych obszarów leśnych, wylaniających się spośród jezior ułożonych w uścisku fiordów. W takiej scenerii malarze sytuowali postać zwróconą ku horyzontowi. Jej relacja z otoczeniem wydawała się zawieszona między topofilią i topofobią. W analizowanych serialach *noir* bohater także wiązany jest z krajobrazem, ale bardziej ambiwalentnym w swym charakterze, przepełnionym niesamowitością (niem. *unheimliche*). Modelowy kadr, nawiązujący do tej tradycji, pojawia się w czołówce *Dochodzenia*. Detektyw Sarah Linden stoi tyłem do kamery, jej wzrok błądzi ponad taflą wody, w oddali majaczy widmo miasta. Bohaterka przypomina postacie z płócien Hansa Andreasa Dahla,

¹⁴ Zob. M. Tomala, *Państwa nordyckie wobec aktualnych aspektów kryzysu Unii Europejskiej*, „Krakowskie Studia Międzynarodowe” 2017, nr 2, s. 189–203; A. Sadowski, *Stare i nowe zagrożenia w zakresie konstruowania społeczeństwa wielokulturowego*, „Pogranicze. Studia Społeczne” 2017, tom XXX, s. 20–41.

¹⁵ Zob. A.M. Waade, *Melancholy in Nordic Noir: Characters, Landscapes, Land and Music in The Killing*, „Critical Studies in Television” 2017, vol. 12, nr 4, s. 380–394.

spoglądające poza ramy obrazu ku bezkresowi przestrzeni¹⁶. Woda katalizuje jej melancholijne spojrzenia. Podobne ujęcia można odnaleźć w większości seriali w duchu *Nordic noir*¹⁷.

Uczucie melancholii w malarstwie podkreślane było także za sprawą operowania kolorem i rozproszonym światłem, związanymi z liminalnymi porami doby. Emocjonalna tonacja bazowała więc na nastroju wynikającym z warunków klimatycznych. Atrybut romantycznego obrazowania stanowiła zmienność długości dnia oraz nocy – intensywność lata, gdy rzadko jest ciemno, oraz posępność zimy, gdy zmrok zapada wczesnym popołudniem. We współczesnych kryminałach *Nordic noir* te elementy wizualnej poetyki krajobrazowej powracają. Panuje nieustająca jesień, niebo zawsze pokryte jest warstwą chmur (*Odwilż, Dochodzenie*). Tylko pierwszy sezon serialu *W pułapce* rozgrywa się zimą, w momencie nasilenia śnieżnej zawiei, kolejne w okresie przedwiośnia lub jesieni.

Wywodzący się z malarstwa romantycznego północnej Europy typ krajobrazu oraz sposób jego pokazywania zostają wykorzystane i przepracowane tak, by wydobyć egzystencjalną wymowę kina *Nordic noir*. Melancholia, sentymentalizm oraz wzniosłość ustępują miejsca poczuciu niemocy, zagubienia, bezradności.

Miasto, miasteczko, prowincja. Dialektyka centrum i obrzeży

Akcja omawianych seriali uprzywilejowuje nieokiełznaną naturę, ale ekspozuje także współistniejącą z nią infrastrukturę stworzoną przez człowieka. Należy więc mówić w ich kontekście o krajobrazach kulturowych, a refleksji poddany zostanie krajobraz jako układ holistyczny¹⁸. Ten zaś kształtuje dialektyka centrum i obrzeży.

¹⁶ Waade uważa, że nordycka melancholia to zjawisko obecne w sztuce wielu artystów tego region, takich jak Edward Munch, Henrik Ibsen, August Strindberg czy Ingmar Bergman, Lars Norén, Aki Kaurismäki, Lars von Trier. Zob. A.M. Waade, op. cit.

¹⁷ Opisany typ krajobrazu wykorzystywany jest także przez brytyjskie czy galisyjskie serie np. *Hinterland* (2013-), *Balagan, który zostawiłaś* (*El disorden que te dejás*, 2020). Zob. K.T. Hansen, A.M. Waade, op. cit., s. 87-90.

¹⁸ W ujęciu geografii kulturowej krajobraz rodzi się i odróżnia od natury właśnie za sprawą interakcji z człowiekiem i jego udziału w jej kształtowaniu.

Miasto reprezentujące centrum często „[z]apewnia kinu *noir* jego »psychologiczne i estetyczne ramy«”¹⁹. W wielu filmach czarnych obecny jest mit miasta jako siedliska zepsucia. Prowincja pojawiała się w nim jako semantyczny rewers krajobrazów miejskich. Bohater uciekał z miasta przed przeszłością czy przeznaczeniem (*Zabójcy (The Killers)*, reż. R. Siodmak, 1947), bronił swej „małej ojczyzny” przed zagrożeniem (*Cień wątpliwości (Shadow of a Doubt)*, reż. A. Hitchcock, 1943). Kim Toft Hansen i Valentina Re dowodzą, że współcześnie „polityka regionalna i lokalizacyjna, a także nasycenie rynku, odpowiednio zwiększyły możliwości wykorzystania miejsc peryferyjnych w serialach telewizyjnych, jak i dostosowały strategie do korzystania z lokalizacji położonych poza tradycyjnymi centrami produkcyjnymi”²⁰. Kwestia intensyfikacji obecności prowincji na ekranie jest jednak równie ważna.

W analizowanych serialach wydarzenia rozgrywają się w niekiedy beziemiennych miasteczkach (*W pułapce, 42 dni...*) naznaczonych zbrodnią²¹. Jeśli pojawia się miasto, to usytuowane peryferyjnie (*Dochodzenie, Odwilż*). Akcja *Dochodzenia* osadzona została w Seattle. W czołowiec pojawia się ujęcie wieży telewizyjnej (lokalna atrakcja turystyczna), ale krajobraz miejskiej dżungli nie jest eksponowany, poszczególne ujęcia pokazują portową architekturę (mosty, doki) lub rozmywające się w deszczu puste drogi. W *Odwilży* Żuławskiego prowincjonalny Szczecin wyłania się z oparów unoszących się nad taflą wody. Sekwencja tytułowa bazuje na ujęciach z perspektywy ptasiej, eksponujących lodowe kry, stocznię, spowite mgłą estakady. Oba serie, choć operują obrazem miasta, to zagubionego pośród wodnych cieków, poddanego dominacji otaczającej go przyrody. Ponadto nie są to metropolie rozpoznawalne czy emblematyczne. Decyzja o uczynieniu ich miejscem akcji była podyktowana zbieżnością krajobrazową ich scenerii z prototypowym nordyckim krajobrazem, popularnym wśród widzów i dostarczającym pejzaży o potencjale ewokowania egzystencjalnego lęku.

Centra to przestrzenie albo niepokazywane, albo pojawiające się sporadycznie (*W pułapce*). Bohaterowie łudzą się, że przeprowadzka pozwoli im na odbudowanie życia, jednocześnie nie potrafią porzucić prowincji. Bohaterka

¹⁹ I.S. Smith, *In a Lonely Place: Film Noir Beyond the City*, Jefferson, North Carolina, London 2011, s. 4.

²⁰ K.T. Hansen, V. Re, *Peripheral Locations in European Tv Crime Series*, b.m.w. 2024, s. 4.

²¹ Ten motyw wprowadziło Lynchowskie Miasteczko *Twin Peaks (Twin Peaks, 1990)*.

Dochodzenia planuje przenieść się do słonecznej Kalifornii i wyjść za mąż, lecz z powodu śledztwa tkwi w Seattle. W serialu *W pułapce* morderstwo skłania detektywa Andriego Olafssona do powrotu na północ kraju, gdzie musi zmierzyć się z traumą z przeszłości. Rejkiawik zaś to miejsce, skąd nie nadchodzi wsparcie. *42 dni w mroku* rozgrywa się na chłodnym południu Chile, choć prawdziwe wydarzenia miały miejsce bliżej stolicy, w cieplejszych rejonach. Bohaterowie tkwią tam w stagnacji, a Santiago, które na ekranie nie gości, jedynie potencjalnie oferuje azyl.

Prowincja nie stanowi też ostoji moralnych wartości. Często reprezentują ją, stające się areną zbrodni, wolnostojące domy. W *42 dniach w mroku* ciało zaginionej kobiety zostaje odnalezione w położonej nad jeziorem willi, a rodzinne gniazdo zostaje zbrukane przemocą. W pierwszym odcinku kominek – symbol domowego ogniska – staje się zarzewiem konfliktu i awizuje gorzki finał poszukiwań zaginionej bohaterki. W ostatnim sezonie *Dochodzenia* letnia dacha jest kryjówką seryjnego mordercy – szanowanego obywatela i głowy rodziny. W serialu islandzkim właściwie każde gospodarstwo naznaczone jest tragedią, to tam bohaterowie doświadczają przemocy z rąk najbliższych.

Obrzeża to obszar funkcjonujący jako sceneria (ang. *setting*) dramatycznych wydarzeń²². Prowincja nie staje się – tak jak to ma miejsce w wielu innych dziełach²³ – nośnikiem „lokalnego” kolorytu, nie eksponuje się specyfiki konkretnego rejonu, posiada ona charakter uogólniony, sprowadzony do wzorca znanego z *Nordic noir*. W rezultacie nie dochodzi więc do „zróżnicowania rynku dzięki nowym i świeżym obrazom”²⁴, ale wykorzystania rozpoznawalnych cech skandynawskich peryferii wraz z ich wybranymi elementami krajobrazowymi.

Pustkowie i woda. Nowy typ krajobrazu kina *noir*

Chaos w omawianych serialach łączony jest przede wszystkim z pustkowiami, przestrzeniami ewokującymi „brak”. Na pustkowiu ludzkie siedliska

²² Zob. M. Lefebvre, *Between Setting and Landscape in the Cinema*, [w:] *Landscape and Film*, ed. idem, New York–London 2006, s. 20–24.

²³ Polskie produkcje spod znaku *noir* – *Wataha* (2014–2020), *Kruk. Szepty słyhać o zmroku* (2018) – czy brytyjski *Broadchurch* (*Broadchurch*, 2013–2017) i wiele innych wykorzystują lokalny koloryt, eksponując fotogeniczność pejzażu regionów czy miejsc, w których rozgrywa się ich akcja, odpowiednio Bieszczad, Podlasia czy klifowego wybrzeża West Bay.

²⁴ K.T. Hansen, V. Re, op. cit., s. 7.

podlegają izolacji, a ich mieszkańcy alienacji. Bohaterowie często mieszkają za miastem (*Odwilż*). Jeśli osiedlili się w mieście czy miasteczku, to otoczo-
nym leśnymi ostępami (*Dochodzenie*, *Odwilż*) lub znajdującym się na terenie
górzystym (*42 dni w mroku*). Izolacja może dla nich stanowić formę ucieczki
od świata lub rodzaj kary, jednak zawsze na prowincji nie ma perspektyw na
zmiany i nadziei na lepszą przyszłość.

We wszystkich wypadkach można mówić o *orbis exterior*, przestrzeni
naznaczonej śmiercią, gwałtem, okrucieństwem. Pusty krajobraz, czyli „ten,
w którym nie odnajdujemy spodziewanych elementów, tego, co było lub mo-
głoby być”²⁵, traktowany jest jako „miejsce będące zaprzeczeniem czy przeci-
wieństwem ekumeny, a tak rozumiane pustkowia, niebędące w rzeczywistości
puste, stają się obszarem działań »niehumanicznych«”²⁶. Miejsca kaźni to rozległe
łąki (*Dochodzenie*), ukryte leśne polany (*Odwilż*), oddalone od ludzkich osiedli
farmy (*W pułapce*, sezon 3).

Izolację pustkowień pogłębia wszechobecność akwenów, będących istotnym,
ale nie obligatoryjnym ich elementem. Współczesne seriale *noir* eksponują
wody, zwykle stałe lub wolno płynące, rzadziej rwące rzeki czy wzburzone
morza. Zastygłe w bezruchu jeziora, zalewy, zatoki często stanowią wizualny
ekwiwalent świata pogrążonego w moralnym bagnie²⁷. Jak pisze Adriano
D’Aioia, „wybór wody jako scenerii oraz ekspresyjne wykorzystanie właści-
wości z nią związanych (np. głębi, gęstości i przezroczystości) jako środków
stylistycznych we współczesnym kinie narracyjnym głównego nurtu pełni
istotną funkcję w konstituowaniu w filmie specyficznych »wodnych« doświad-
czeń”²⁸. Woda łączona jest ze stanem permanentnej stagnacji i niezmienności.
Deszcz lub śnieg, wariantywne formy jej obecności, przenikają pejzaże, a świat
wydaje się „przemoczoną pustką”²⁹. Akwaticzne krajobrazy związane są też
z istotną sprzecznością – „wzmacniają poczucie zmiany, trwania i upływu

²⁵ M. Czapiga, *Po-widoki pustki. O sposobach konceptualizowania pustki w kulturze
współczesnej*, Kraków 2017, s. 53.

²⁶ Ibidem.

²⁷ W klasycznym filmach *noir* jeziora czy rzeki występowały sporadycznie, np. w *Domu
nad rzeką* (*House by the River*, reż. F. Lang, 1950) czy *Tajemnicy jeziora* (*Lady in the Lake*, reż.
R. Montgomery, 1947).

²⁸ A. D’Aioia, *Film in Depth. Water and Immersivity in the Contemporary Film Experience*,
„Acta Univ. Sapientiae. Film and Media Studies” 2012, nr 5, s. 88.

²⁹ R. Chandler, *Głęboki sen*, tłum. B. Czartoryski, Kraków 2022, rozdział XXIII, s. 186.

czasu ze względu na swoją paradoksalną naturę przepływu, który utknął w kadrze³⁰. W serialu *W pułapce*, gdy gwałtowna śnieżycy ustaje, skute lodem wody zatoki trzymającą mieszkańców miasteczka w żelaznym uścisku. W kolejnych sezonach tę funkcję pełni mgła. W *42 dniach mroku* upływ czasu nie przynosi zmian (rozwiązania zagadki kryminalnej), bohaterowie tkwią w tym samym punkcie, tak jak tkwią nad jeziorem, centralnym elementem przestrzeni.

Ponadto „woda jest substancją, która szczególnie nadaje się do przedstawiania koszmarów, halucynacji, depresji i traumy, to niezwykle miejsce ukrycia i schronienia, element, który może zmyć grzech lub z którego grzech wyłania się ponownie. Woda [...] może »gościć« kluczowe wydarzenie, np. stratę, traumę, separację czy śmierć³¹. W omawianych serialach do morderstw dochodzi w pobliżu akwenów. W *Odwilży* na zwłoki porzucone w kanale natrafiają rybacy. W pierwszym sezonie serialu *W pułapce* ludzkie szczątki wyłowione zostają z fiordów. Rosie Larsen w *Dochodzeniu* spoczywa martwa we wraku zatopionego samochodu, a ciała innych ofiar mordercy ukrył w wypływających z jeziora i rozrzuconych na mokradłach workach.

Widoki rozlewisk czy podmokłych terenów wywołują wspomnienia, umożliwiając powrót mroków przeszłości³². W *Dochodzeniu* dziecięcy rysunek przedstawiający jezioro i linię mających na jego brzegu drzew przywołuje tragiczną noc, która odebrała chłopcu matkę. Z kolei widok zatoki sprawia, że bohaterka *Odwilży* wraca myślami do rodzinnego dramatu, czemu towarzyszą reminiscencje. W *42 dniach w mroku* retrospekcje z przydomowego pomostu, gdzie rodzina spędzała szczęśliwe chwile, boleśnie przypominają o stracie. Krajobraz akwacyjny wiązany jest z nieszczęściem.

Często też ważną rolę odgrywają powiązane z nim mosty i wyspy. Jednak niekoniecznie pełnią one funkcje zazwyczaj im przypisywane. Mosty zamiast łączyć, separują; wyspy nie są przestrzenią bezpieczną, lecz zdradliwą. Na Islandię dostać się można tylko promem, ciężko ją opuścić, gdyż w zatokach zamarza woda (*W pułapce*, sezon 1). U Kormákura Islandia to więzienie, co sygnalizuje już tytuł serialu, zaś w obrazie Żuławskiego wyspa

³⁰ B. Kita, *Photogenic qualities of aquatic landscapes in the works of Roman Polański*, „Kulturowe Studia Krajobrazowe” 2020, nr 3 (6), s. 117.

³¹ Ibidem, s. 92.

³² Zob. S. Schama, *Landscape and Memory*, New York 1996, s. 6-7.

pełna poniemieckich bunkrów stanowi sanktuarium seryjnego mordercy. W *Dochodzeniu* mosty służą samobójcom. W analizowanych serialach niemal zawsze bezludne krainy zagubione wśród wód przywodzą na myśl zaświaty zamieszkiwane przez przykładowych obywateli, którzy okazują się mordercami (szef policji w *Dochodzeniu*; głowa rodziny w *42 dniach w mroku*).

Wodne krajobrazy, wśród których znajdują się nieliczne ludzkie osady, funkcjonują na zasadzie filmowych krajobrazów (ang. *cinematic landscape*) – skupiają na sobie uwagę widza i skłaniają do kontemplacji wyestetyzowanej przestrzeni, a więc znaczą same przez się³³. Jednak czy to jedyna ich funkcja?

Doświadczenie krajobrazu. Krajobraz jako aktant

W humanistyce długo dominowało przekonanie, że krajobraz jest wytworem człowieka i to ludzka aktywność nadaje mu sens³⁴. Krajobraz „był” dzięki naszemu spojrzeniu, myśli, działaniu, pamięci. Z czasem perspektywa ta zmieniła się³⁵. Pejzaż to już nie jedynie unieruchomiony obraz, ale proces, gdyż „podobnie jak ludzkie ciało, nieludzkie elementy krajobrazu są względnie autonomiczne, działają wedle własnych praw”³⁶, skłaniając bohaterów do aktywności, ujawniając własny sprawczy potencjał. Są doświadczane, ale i kształtują doświadczenie.

Ta perspektywa koresponduje z wprowadzonym przez Martina Lefebvre’a pojęciem terytorium/terytorialności. Badacz łączy je z przestrzenią subiektywną, przeżywaną, „widzianą od wewnątrz” oraz wymagającą aktanta. Jeśli zmodyfikować zakres znaczeniowy tej kategorii i postrzegać terytorium jako rodzaj krajobrazu kulturowego kształtującego doświadczenie, może okazać się ona poręczna. Tak pojmowany krajobraz-terytorium posiada bowiem moc sprawczą oraz sytuuje się pomiędzy lub na przecięciu znaczeniowego zakresu scenerii i krajobrazu filmowego.

³³ Zob. M. Lefebvre, op. cit., s. 19-59.

³⁴ Zob. A. Miściorak, *Od krajobrazu kulturowego do przeżywanego. Rola przyrody w kształtowaniu krajobrazów*, [w:] *Wiecej niż obraz*, red. E. Wilk, A. Nacher, M. Zdrodowska, E. Twardoch, M. Gulik, Gdańsk 2015, s. 207-224.

³⁵ Zob. T. Ingold, *Kultura i postrzeganie środowiska*, tłum. G. Pożarlik, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2003, s. 73-86; Ch. Tilley, K. Cameron-Daum, *Anthropology of Landscape. The Extraordinary in the Ordinary*, London 2017.

³⁶ A. Miściorak, op. cit., s. 209-210.

Autonomizacja krajobrazu i traktowanie go jako podmiotowego elementu świata przedstawionego wybrzmiewa w wypowiedzi reżyserki *42 dni w mroku*. Claudia Huaiquimilla deklaruje: „Dla mnie jako Mapuche, jako rdzennej kobiety, krajobraz nie jest tylko miejscem, dla mnie to kolejna postać. Jako scenarzystka tak starałam się go traktować”³⁷.

Fabularnie sprawczość krajobrazu w analizowanych dziełach wiązana jest z wpływem, jaki ten wywiera na wątek kryminalny. W islandzkim serialu wody zatoki wyrzucają na powierzchnię okaleczone ludzkie zwłoki, a zamieć uniemożliwia odpłynięcie promu i ucieczkę mordercy. W *Odwilży* ciało ofiary zostaje odnalezione przez rybaków, ponieważ prądy cofają je do kanałów. Pejzaż determinuje jednak także międzyludzkie relacje, naznaczając je chłodem. Bohaterki *Odwilży* i *Dochodzenia* – Zawieja oraz Linden – pozostają emocjonalnie wycofane. Ich więzi z dziećmi, kolejnymi partnerami, współpracownikami są pełne rezerwy. Ta pierwsza godzinami tkwi na łodzi, „polując” na domniemanych zabójców męża, wokół zaś nie widać niczego poza nieruchomą taflą wody. Motyw „zamarzania” uczuć, ale też emocjonalnego odrętwienia podkreślany jest za sprawą obrazów niewzruszonej przyrody, np. ujęć skutych lodem wód czy majestatycznych gór pokrytych mgłą.

Relacje człowieka z krajobrazem są ambiwalentne, sytuują się pomiędzy doświadczaniem go a kształtowaniem. Beata Frydryczak pisze o tradycyjnym doświadczeniu estetycznym, implikującym kontemplację, oraz o doświadczeniu topograficznym – procesualnym, związanym z uczestnictwem³⁸. Współczesne seriale *noir* eksponują pejzaże w planach szerokich, ale często sięgają po plany bliskie, unikając wizualnych klisz i dostarczając odmiennego rodzaju relacji widza z krajobrazem. Ten konfrontowany bywa z fakturą czy tkanką przestrzeni. Może ją stanowić lodowa kra (W *pułapce*, *Odwilż*), leśne poszycie (*Dochodzenie*), jesienne niebo (*Odwilż*). W sekwencji montażowej otwierającej *W pułapce* statyczne ujęcia krajobrazów Islandii wypełniające przestrzeń kadru w montażu analogii zestawione zostają ze zbliżeniami części ludzkiego ciała. Tym samym pokryte śniegiem pasmo gór przypomina do

³⁷ *Descubre más sobre las locaciones de “42 días en la oscuridad”*, <https://rockandwrestling.com/descubre-mas-sobre-las-locaciones-de-42-dias-en-la-oscuridad/> (dostęp 2.02.2023).

³⁸ Zob. B. Frydryczak, *Więcej niż obraz: procesualna natura krajobrazu*, [w:] *Więcej niż obraz*, red. E. Wilk, A. Nacher, M. Zdrodowska, E. Twardoch, M. Gulik, Gdańsk 2015, s. 179.

złudzenia pomarszczoną ludzką skórę. W ten sposób wydobyte zostaje piękno natury oraz sugerowana jest równorzędnność ludzkich i nieludzkich aktantów.

Bohaterowie patrzą na krajobraz, ale i podejmują działania w nim czy wobec niego. W *Dochodzeniu* zamykając czołówkę ujęcie Linden wpatrzonej w panoramę Seattle sytuuje bohaterkę „na zewnątrz” pejzażu, choć nie czerpie ona estetycznej przyjemności z kontemplowania go. Spojrzenie policjantki jest wnikliwe i świadome, że wody skrywają mroczne sekrety mieszkańców. Sarah nie pozostaje też bierna, gdy patrzy – jej „bycie w krajobrazie” związane jest z naznaczaniem go uwagą śledczego. Dla pozostałych serialowych detektywów wpatrywanie się w pejzaż związane jest z chęcią „rozszyfrowania” obrazu, skrywającego prawdę o ludzkiej naturze.

Sekwencja otwierająca pierwszy odcinek *Dochodzenia* „wpisuje” bohaterkę w krajobraz przyrodniczy. Przedstawia ona Linden uprawiającą jogging. Ustawienia oraz ruchy kamery, znajdującej się na poziomie oczu kogoś/czegoś ukrytego w zaroślach, sugerują, że bohaterka jest śledzona. Można odnieść wrażenie, że to las „patrzy”. Naprzemiennie kamera towarzyszy Rosie Larsen, ofierze, której mordercę Linden będzie próbowała schwytać. Nastolatka ucieka przed niewidocznym napastnikiem. Zestawienie scen w montażu równoległym sugeruje, że obie kobiety znajdują się w podobnej sytuacji. Sekwencja kończy się zaskakująco. Linden nad brzegiem jeziora dostrzega martwe ciało. Widz zadaje sobie pytanie, czy to zwłoki Rosie? Choć leżące wśród listowia truchło należy do zwierzęcia, to praca kamery implikuje zespolenie człowieka oraz krajobrazu. W czołówce *Odwilży* porucznik Zawieja także znajduje się „wewnątrz” krajobrazu: pokazana jest w planie amerykańskim, z uniesionymi rękoma, a jej otoczona mgłą sylwetka prawie nie odcina się od tła. Ponadto detal na oko i spływającą po policzku łzę – zaakcentowany przenikaniem do ujęcia przedstawiającego świetlne bliki na powierzchni tafli wody – podkreślają jedność bohaterki z otaczającą ją przestrzenią.

„Aktywne bycie w krajobrazie możliwe jest na dwa sposoby: jako mieszkańca danej okolicy i jako wędrowca w danej okolicy”³⁹. Hinrika, policjantka serialu *W pułapce*, zna relacje panujące między członkami społeczności, więc funkcjonuje w krajobrazie na prawach mieszkańca. Andri, jej partner z Rejkjavíku, to z kolei wędrowiec. Ponieważ w przeszłości mieszkał na prowincji, potrafi łączyć spojrzenie przybysza z zewnątrz z doświadczeniem

³⁹ Ibidem, s. 183.

tubylca. Jeśli patrzy, to znajomość odmiennych krajobrazów pozwala mu dostrzec różnicę. W wypadku Andrieo rodzinne miasteczko jest i widokiem, i okolicą, dla Hinriki pozostaje ono okolicą.

W analizowanych serialach rolę pejzaży trudno sprowadzić do miejsc pozwalających widzowi na rozpoznanie geograficznych referencji. Pozostają one składową kinematograficznej atrakcji i nadal stanowią akcelerator znaczeń metaforycznych. Jednak ich wykorzystanie pozwala dostrzec „to, co krajobraz czyni” oraz w jaki sposób działa jako kulturowa praktyka⁴⁰. Już same tytuły przywołanych dzieł sugerują wykonywanie czynności, nawet jeśli przyjmują formę rzeczownikową (*Odwilż, W pułapce, 42 dni w mroku, Dochodzenie*). Krajobraz we współczesnych serialach *noir* doświadcza i jest doświadczany, wpływa na działania i je powstrzymuje, obserwuje i jest obserwowany, to krajobraz „uczestniczący” (ang. *participatory landscape*) i krajobraz estetyczny jednocześnie⁴¹.

Omawiane dzieła „pasożytną” na pejzażu typowym dla seriali *Nordic noir*. Trudno jednak zgodzić się z tezą Hansen i Re, że „audiowizualna estetyka europejskich seriali telewizyjnych stworzyła nową relację z przestrzeniami narodowymi”⁴², gdyż ich „peryferyjna geografia [...] często wydaje się wyrażnie lokalna, podczas gdy stylistyka [...] wyłania się jako wyrażnie międzynarodowa estetyka peryferyjności”⁴³. Lokalność peryferii to kwestia wątpliwa, przynajmniej w kontekście wykorzystywanego typu krajobrazu. *Novum* nie stanowi ani to jaki, ani też jak krajobraz jest pokazywany. Współczesne serie kryminalne wyróżnia przede wszystkim wyjście poza paradygmat krajobrazu pełniącego funkcję estetyczną, stanowiącą tło o potencjale metaforycznym.

Bibliografia

- Cassinger Cecilia, Lucarelli Andrea, Gyimóthy Szilvia, *The Nordic Wave in Place Branding: Poetics, Practices, Politics*, Edward Elgar Publishing, Cheltenham 2019.
- Chandler Raymond, *Głęboki sen*, tłum. B. Czartoryski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2022.
- Copik Ilona, *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017.

⁴⁰ Zob. *Landscape and Power*, ed. W.J.T. Mitchell, Chicago–London 2002.

⁴¹ Zob. I. Copik, *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*, Katowice 2017, s. 47.

⁴² K.T. Hansen, V. Re, op. cit., s. 11.

⁴³ Ibidem, s. 12.

- Czapiga Magdalena, *Po-widoki pustki. O sposobach konceptualizowania pustki w kulturze współczesnej*, Universitas, Kraków 2017.
- D'Aloia Adriano, *Film in Depth. Water and Immersivity in the Contemporary Film Experience*, „Acta Univ. Sapientiae. Film and Media Studies” 2012, nr 5, s. 87-106.
- Dimendberg Edward, *Film Noir and the Spaces of Modernity*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 2004.
- Frydryczak Beata, *Więcej niż obraz: procesualna natura krajobrazu*, [w:] *Więcej niż obraz*, red. E. Wilk, A. Nacher, M. Zdrodowska, E. Twardoch, M. Gulik, Wydawnictwo Naukowe „Katedra”, Gdańsk 2015.
- Hansen Kim Toft, *Nordic Noir from Within and Beyond Negotiating geopolitical regionalisation through SVoD crime narrative*, „Nordicom Review” 2020, nr 41(1), 123-137.
- Hansen Kim Toft, Re Valentina, *Peripheral Locations in European Tv Crime Series*, Palgrave MacMillan, b.m.w. 2024.
- Ingold Tim, *Kultura i postrzeganie środowiska*, tłum. G. Pożarlik, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003.
- Kita Barbara, *Photogenic qualities of aquatic landscapes in the works of Roman Polański*, „Kulturowe Studia Krajobrazowe” 2020, nr 3 (6), s. 109-121.
- Landscape and Power*, ed. Thomas W.J. Mitchell, The University of Chicago Press, Chicago–London 2002.
- Lefebvre Martin, *Between Setting and Landscape in the Cinema*, [w:] *Landscape and Film*, ed. idem, Routledge, New York–London 2006.
- Lesser Wendy, *Scandinavian Noir. In the Pursuit of a Mystery*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2020.
- Locating Nordic Noir. From Beck to The Bridge*, ed. K.T. Hansen, A.M. Waade, Palgrave Macmillan, London 2017.
- Miściorak Albert, *Od krajobrazu kulturowego do przeżywanego. Rola przyrody w kształtowaniu krajobrazów*, [w:] *Więcej niż obraz*, red. E. Wilk, A. Nacher, M. Zdrodowska, E. Twardoch, M. Gulik, Wydawnictwo Naukowe „Katedra”, Gdańsk 2015.
- Muller Eddie, *Dark City; The Lost World of Film Noir*, St. Martin's Griffin, New York 1998.
- Nordic Noir, Adaptation, Appropriation*, ed. Linda Badley, Endrew Nestingen, Jakko Seppälä, Palgrave Macmillan, b.m.w. 2020.
- Rybicka Elżbieta, *Krajobraz kulturowy: między ideologiami a działaniami*, [w:] *Więcej niż obraz*, red. E. Wilk, A. Nacher, M. Zdrodowska, E. Twardoch, M. Gulik, Wydawnictwo Naukowe „Katedra”, Gdańsk 2015.
- Sadowski Andrzej, *Stare i nowe zagrożenia w zakresie konstruowania społeczeństwa wielokulturowego*, „Pogranicze. Studia Społeczne” 2017, t. XXX, s. 20-41.
- Schama Simon, *Landscape and Memory*, Vintage, New York 1996.
- Smith Imogen Sara, *In a Lonely Place: Film Noir Beyond the City*, McFarlan & Company, Jefferson, North Carolina–London 2011.
- Stougaard-Nielsen Jakob, *Scandinavian Crime Fiction*, Bloomsbury Publishing, London 2017.
- Tilley Christopher, Cameron-Daum Kate, *Anthropology of Landscape. The Extraordinary in the Ordinary*, USL Press, London 2017.

- Tomala Magdalena, *Państwa nordyckie wobec aktualnych aspektów kryzysu Unii Europejskiej*, „Krakowskie Studia Międzynarodowe” 2017, nr 2, s. 189-203.
- Waade Anne Marit, *Melancholy in Nordic Noir: Characters, Landscapes, Land and Music in The Killing*, „Critical Studies in Television” 2017, vol. 12, nr 4, s. 380-394.
- Włodek Patrycja, *Cold-noir, Czarny kryminał i Skandynawia*, „Panoptikum” 2017, nr 17 (24), s. 126-143.
- Włodek Patrycja, *Wszystko noir? O inspiracjach i wariantach – życie po życiu filmu noir*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2022.
- Żyto Kamila, *Film noir i kino braci Coen*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017.

Źródła internetowe

- Descubre más sobre las locaciones de “42 días en la oscuridad”, <https://rockandwrestling.com/descubre-mas-sobre-las-locaciones-de-42-dias-en-la-oscuridad/> (dostęp 2.02.2023).
- Webster Ayuso Julia, *Galician noir: how a rainy corner of Spain spawned a new TV genre*, <https://www.theguardian.com/world/2021/mar/03/galician-noir-how-a-rainy-corner-of-spain-spawned-a-new-tv-genre> (dostęp 4.02.2023).

Rekonfiguracje i zapożyczenia. Skandynawski typ krajobrazu we współczesnych serialach noir

Artykuł poświęcony jest przemianom krajobrazu jako ważnego elementu ikonografii kina czarnego. Te dokonały się pod wpływem popularności jego skandynawskiej odmiany. Miejską dżunglę zastąpiły obrazy prowincji. Analizie poddane zostają nakręcone w różnych krajach i na różnych kontynentach cztery serie kryminalne (*W pułapce*, *Dochodzenie*, *Odwilż*, *42 dni w mroku*). Ponieważ cieszą się one popularnością oraz zdobyły liczne nagrody, są świadectwem tego, że krajobrazy spod znaku *Nordic noir* coraz częściej wykorzystywane są przez twórców z innych kręgów kulturowych. Niewielkie, zagubione wśród jezior, fiordów, zatok czy mokradeł miasta i miasteczka stają się areną zbrodni nie tylko w serialach duńskich czy norweskich, ale i amerykańskich, polskich, a nawet chilijskich. Ponadto, wykorzystywane są nie tylko do ewokowania egzystencjalnych niepokojów, ale w świecie przedstawionym pełnią także funkcję aktanta lub stanowią katalizator zdarzeń.

Słowa kluczowe: film *noir*, nordycki *noir*, seriale *noir*, krajobraz, ikonografia, seriale kryminalne

Reconfiguration and Borrowings. Scandinavian Landscapes in Contemporary Noir Series

The article focuses on landscape transformation as an important element of film noir iconography offering analyses of a variety of crime procedurals made in different countries and on different continents. The titles, which include *Trapped*, *The Killing*, *The Thaw* and *42 Days of Darkness*, have also not been popular among the viewers of streaming platforms, but won critical acclaim as well as numerous awards. Recently, these productions have been employing a new type of landscape. Here, the urban jungle does not seem to be a unique

crime scene any longer. Remote cities and provincial towns surrounded by infinite lakes, fjords, bays, and marshes are frequently utilized to raise existential fears. New landscapes carry the worldview and ideological background typical of film noir and by providing the setting of action they function primarily either as metaphors, or act independently becoming catalysts for events.

Keywords: film noir, Nordic noir, noir series, landscape, iconography, crime procedurals

Data przesłania tekstu: 1.11.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 6.08.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 17.09.2025

KRAJOBRAZY NOWEJ DUCHOWOŚCI – REFLEKSJE NAD WYBRANYMI FILMAMI MAŁGORZATY SZUMOWSKIEJ

DARIA MAZUR

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy
Kazimierz Wielki University
daria@ukw.edu.pl
ORCID 0000-0003-1096-6338

Kategoria krajobrazu w odniesieniu do praktyki twórczej Małgorzaty Szumowskiej może być rozpatrywana w szerokim zakresie znaczeniowym – zarówno jako sceneria, widok wpisujący się w dziedzictwo kultury wizualnej, jak i przejaw strukturyzowania świata, nadawania mu formy, a więc „system obejmujący twory przyrodnicze i efekty działalności człowieka”¹ – teren o określonych cechach ukształtowania. Prezentowany tu namysł nad czterema filmami *Body/ciało* (2015), *Śniegu już nigdy nie będzie* (2020), *W imię...* (2013) oraz *Infinite Storm* (2022) skoncentrowany jest na tych aspektach zobrazowanych w nich krajobrazów, które akcentują „złożone relacje człowieka i miejsca”²

¹ U. Myga-Piątek, *Krajobrazy kulturowe. Aspekty ewolucyjne i typologiczne*, Katowice 2012, s. 39. Zob. D. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, Madison 1998, s. 8, 13; G. Harper, J. Rayner, *Introduction*, [w:] *Cinema and Landscape*, ed. eidem, Bristol–Chicago 2010, s. 15. Proponowane w tym artykule ujęcie zagadnień krajobrazu wpisuje się w badanie antropologii przestrzeni w perspektywie filmoznawczej i kulturoznawczej. Zob. T. Conley, *Cartographic Cinema*, Minneapolis 2007; A.S. Dudziak, *Antropologia przestrzeni w filmie fabularnym*, Lublin 2000; I. Copik, *Film i krajobraz w perspektywie geografii kulturowej*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego” 2023, nr 49, s. 89–110; eadem, *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*, Katowice 2017; J. Malpas, *Place and the Problem of Landscape*, [w:] *The Place of Landscape. Concepts, Contexts, Studies*, ed. J. Malpas, Massachusetts–London 2011, s. 7–14; *Geocritical Explorations. Space, Place and Mapping in Literary and Cultural Studies*, ed. R.T. Tally Jr, New York 2011; T. Castro, *Cinema’s Mappig Impulse: Questioning Visual Culture*, „The Cartographic Journal” 2009, nr 46, s. 9–15.

² I. Copik, *Film i krajobraz...*, op. cit., s. 93. Zob. J. Malpas, op. cit. Warto zaznaczyć, że w innych filmach Małgorzaty Szumowskiej można również odnaleźć pewne ślady owej strategii. Leśne odludne ostępy wpisane są jednak zarazem w stereotypową specyfikę konwencji gatunkowej *Córki Boga* – opartego na cudzym scenariuszu (autorstwa Catherine Smyth–McMullan)

w kontekście kumulujących się w nich wzorów kulturowych. Wizualne reprezentacje przestrzeni występują w przywołanych produkcjach (niezależnie od tego, czy w oparciu o autentyczne lokacje, czy też o kreację i wyobraźnię) jako swoiste „konstrukty mentalnych geografii”³ reżyserki, a więc określone geostrategie uwarunkowane zarówno kulturowo, jak i poprzez doświadczenie. Poniższe analizy mogą więc służyć określeniu, w jaki sposób we wspomnianych filmach obrazowanie związane z czynnikami spacjalnymi, odnoszącymi się do styku ośrodkowej kategorii krajobrazu oraz takich pojęć jak przestrzeń i miejsce, przyczynia się do modelowania wyobrażeń powiązanych z szeregiem współczesnych zjawisk obejmowanych terminem „nowa duchowość”⁴.

Małgorzata Szumowska kreuje własne sposoby opisu zagadnień wpisujących się w ów „megatrend społeczno-kulturowy”⁵, wykorzystując filmowe obrazy unaoczniające wybrane rodzaje przestrzeni fizycznej jako skorelowane z obszarami mentalnymi i psychicznymi. Obrana przez nią strategia – odzwierciedlania zarazem wizji krajobrazu miejsca oraz tożsamości – pobudza wyobraźnię widza, odwołując się do jego mentalnych map, a także

psychologicznego thrillera o wychowanej w sekcie dziewczynie, która buntuje się przeciwko brutalnemu guru. W *Twarzy przestrzeni* sepulkralna została zaś ukazana paralelnie do jej zobrazowania w filmie *W imię ...*; brak jednak w tej fabule powiązania elementu spacjalnego z wyrazistą, rozwiniętą kreacją postaci ucieleśniającej tendencje tzw. nowej duchowości w takim stopniu jak w wymienionych powyżej czterech filmach.

³ I. Copik, *Film i krajobraz...*, op. cit., s. 95. Zob. T. Conley, op. cit., s. 4.

⁴ Zob. J. Mariański, *O nowej duchowości – próba opisu zjawiska*, „Nauki o Wychowaniu. Studia Interdyscyplinarne” 2021, nr 1, s. 40-51; idem, *Nowa duchowość jako megatrend społeczno-kulturowy*, „Viae Educationis” 2023, nr 4, s. 15-55; *New Spiritualities and the Cultures of Well-being*, ed. G. Mossière, Cham 2022; W. Romanowicz, *Nowa duchowość jako zjawisko społeczno-kulturowe w nowoczesnym społeczeństwie*, „Rozprawy Społeczne” 2017, t. 11, nr 3, s. 7-13; B. Guzowska, *Contemporary Trends of the New Spirituality*, „Przegląd Religioznawczy” 2015, nr 4, s. 19-27; Z. Pasek, *Nowa duchowość. Konteksty kulturowe*, Kraków 2013, s. 10-14, 52-67. Warto zaznaczyć, że w niniejszym artykule istotny jest kontekst nie tyle całego szerokiego zwrotu postsekularnego, przejawiającego się w późnej nowoczesności nie tylko w kulturze, ale także w postaci refleksji filozoficznej czy politycznej (m.in. Charles Taylor, Gianni Vattimo, Jean Luc Marion, Alain Badiou, Slavoj Žižek czy Giorgio Agamben), ile ściśle samej kategorii duchowości.

⁵ J. Mariański, *Nowa duchowość jako megatrend...*, op. cit., s. 16. Zob. idem, *Nowa duchowość jako megatrend społeczno-kulturowy – mit czy rzeczywistość?*, „Uniwersyteckie Czasopismo Socjologiczne” 2015, nr 4, s. 22; idem, S. Wargacki, *Nowa duchowość jako megatrend społeczny i kulturowy*, „Przegląd Religioznawczy” 2011, nr 4, s. 127-149.

wspólnoty kulturowych znaczeń⁶. Diagnozując w ten sposób zjawiska ze sfery nowej duchowości, tworząc jej swoisty opis fenomenologiczny, przyczynia się ona zarazem do ich upowszechniania w świadomości odbiorców, osławiania oraz podejmowania namysłu nad nimi, a tym samym również do potencjalnego rozwoju lub wygasania związanych z nimi praktyk jednostkowych i grupowych.

Próby definiowania terminu „nowa duchowość”, podejmowane na gruncie polskich badań w ramach różnych dziedzin, łączy wskazywanie na genezę związanych z nim zjawisk w ruchu New Age (który jednak zdecydowanie przekroczył) oraz na odniesienia do rozmaitych tradycji religijnych i duchowych, z jednoczesnym podkreśleniem wpływu na nie procesów postsekularnych czy też desekularyzacyjnych⁷. Dynamiczne, wieloznaczne, pluralistyczne, eklektyczne zjawiska nowej duchowości kształtowały się i nadal rozwijają się w opozycji wobec ram zinstytucjonalizowanej religijności, jako konsekwencja powolnego tracenia przez religie i Kościoły wpływu na rozmaite dziedziny życia jednostek oraz społeczeństw⁸. Nowa duchowość to „swoisty powrót do *sacrum* [...] odejście od tradycyjnego, religijnego rozumienia sensu z jego odniesieniami do Wielkiej Transcendencji, z drugiej strony jest zaakcentowaniem życia jako wartości samej w sobie, będącej źródłem poznawania siebie i rozwoju osobowego”⁹. Bywa ona też najogólniej rozumiana jako przejawy poszukiwania życiowego sensu czy metod wewnętrznego doskonalenia się, zarówno w kontekście parareligijnym, religijnym oraz poza nim, a także w ujęciu synkretycznym, łączącym różne tradycje wyznaniowe. „W nurtach nowej duchowości oferuje się ezoteryczne sposoby osiągania natychmiastowej satysfakcji, automatycznej asertywności, wyższej duchowości, zdrowia, sukcesu, jasności umysłu, rozwoju potencjału ludzkiego”¹⁰. Odwołania do tego fenomenu społeczno-kulturowego pojawiają się w filmach Małgorzaty

⁶ Zob. T. Conley, op. cit., s. 4; T. Castro, *Mapping the City through Film: From Topophilia to Urban Maspes*, [w:] *Urban Projections: Cities, Space and the Moving Image*, ed. R. Koeck, L. Roberts, Basingstoke 2010, s. 155.

⁷ Zob. Z. Pasek, op. cit., s. 55-56; J. Mariański, *O nowej...*, op. cit., s. 54-56; M. Rogińska, *Sacrum ponowoczesne. Nauka i nowa duchowość w poszukiwaniu całości*, „Studia Sociologica VI” 2014, t. 1, s. 53-54, 62, 66.

⁸ Zob. J. Mariański, *O nowej...*, op. cit., s. 50-52; W. Romanowicz, op. cit., s. 9.

⁹ J. Mariański, *O nowej...*, op. cit., s. 41.

¹⁰ Ibidem, s. 42. Zob. Z. Pasek, op. cit., s. 197-211.

Szumowskiej w takim właśnie szerokim rozumieniu¹¹. Obrazowane są one w jej twórczości jako przejawy kultury duchowości, obejmującej wszystkie aspekty ludzkiej egzystencji, a zarazem demokratycznej, łatwo dostępnej, mającej indywidualny charakter, często funkcjonującej poza strukturami zinstytucjonalizowanej religii, niekiedy zaś w pewien sposób religijnie nacechowanej, powiązanej z szacunkiem do natury i łącznością z otaczającym światem, stanowiącej źródło wiary i siły woli człowieka, będącej też próbą zgłębiania tajemnicy istnienia i jej wpływu na nasze życie¹².

Prezentowany tu namysł nad cechami rozwiązań spacji, zastosowanych w powyższym kontekście we wspomnianych filmach, uwzględnia rozróżnienie, które zaproponował Robert Wuthnow: tradycyjnej duchowości związanej z miejscem zamieszkania i duchowości poszukującej¹³. Obie kategorie, jak przekonuje Stanisław Wargacki, mogą być zarazem charakteryzowane w oparciu o klasyczne już dualne ujęcie wprowadzone przez Yi-Fu Tuana – miejsca oraz przestrzeni¹⁴. W przypadku duchowości tradycyjnej będą to „miejsca kultu oraz zgromadzone wokół nich wspólnoty, jak również ugruntowane relacje sąsiedzkie istniejące pomiędzy wyznawcami”¹⁵. Natomiast „duchowość poszukująca nie podkreśla zasadniczego rozróżnienia sfer *sacrum* i *profanum* – *sacrum* jest płynne i przenośne”¹⁶. Wiąże się ona zarazem z wędrówką ku niemu, nakierowaną na rozpoznawanie jego śladów w przestrzeni otaczającej podmiot.

Niniejsza próba namysłu nad zagadnieniem duchowego wymiaru krajobrazów w powyższych filmach uwzględnia też fakt, że Małgorzata Szumowska nie traktuje strategii spacji jako świadectw chronologicznie następujących po sobie procesów w sferze duchowości (a więc w sposób podobny do ujmowania ich przez Roberta Wuthnowa w ramach koncepcji odnoszącej się do

¹¹ Zob. D. Mazur, *Towards a Spirituality À Rebours? Traces of Post-Secular Discourse in Selected Movies of Małgorzata Szumowska*, „Studia ReligioLogica” 2018, z. 2, s. 103-113.

¹² Zob. J. Mariański, S. Wargacki, op. cit., s. 138; Z. Pasek, op. cit., s. 52-53.

¹³ Zob. R. Wuthnow, *After Heaven. Spirituality in America since the 1950s*, Berkeley 1998, s. 3-12.

¹⁴ Zob. S. Wargacki, *Duchowość w kulturze ponowoczesnej*, „Zeszyty Naukowe KUL” 2016, nr 4, s. 39; Y-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 13-14 i n.

¹⁵ S. Wargacki, op. cit., s. 37.

¹⁶ Ibidem, s. 38.

przemian religijności na przełomie lat 50. i 60. XX wieku w USA)¹⁷. Korzysta ona z nich raczej w ujęciu synkretycznym lub nawiązuje w swojej twórczości raz do jednej, raz do drugiej ze wspomnianych formuł, wraz z powiązanymi z nimi ujęciami miejsc lub przestrzeni. Poniższe analizy wskazują, że reżyserka nadaje każdorazowo realizacjom spacji swoiste cechy, w odwołaniu do wybranych przez siebie elementów utrwalonych kulturowo znaczeń, uwspółcześnionych jednak i przepracowanych. Metoda ta koresponduje również z ogólnymi tendencjami zaznaczającymi się w ramach szeroko ujmowanych zjawisk tzw. nowej duchowości, a więc ich pluralizmem, synkretyzmem, hybrydycznością, płynnością, labilnością, paradoksalnością¹⁸. Małgorzata Szumowska nie operuje też przestrzennymi wyobrażeniami powiązanymi z kategorią krajobrazu w radykalnej opozycji do tradycji religijnych znaczeń chrześcijańskich, ale raczej stosuje zabiegi ich „rekultywacji” i na nowo aranżuje wpisane w nie elementy. Owa praktyka kreacji wizji spacji pomaga jej precyzyjniej diagnozować ponowoczesne przejawy nowej duchowości. Wybrane filmy mogą być interpretowane w układzie dualnym – dwóch par, z których pierwsza – *Body/ciało* i *Śniegu już nigdy nie będzie* – nawiązuje do elementów koncepcji duchowości powiązanej z kategorią miejsca, a druga – *W imię* i *Infinite Storm* – łączy się z koncepcją duchowości w odwołaniu do pojęcia przestrzeni. Czynnikiem spajającym w każdej z tych par jest krajobraz, występujący w obu wspomnianych na wstępie znaczeniach.

Kontekstem istotnym dla rozumienia i interpretowania duchowego sensu wizerunków miejsca zamieszkania bohaterki *Body/ciało*, samotnej terapeutki Anny, jako wizji fragmentów przestrzeni o określonych cechach i znamienym ich usytuowaniu, nawiązujących do wspomnianej koncepcji Roberta Wuthnowa, jest odwołanie do elementów przypisanych pojęciu klauzury oraz do symboliki domu, wywiedzionej z tradycji chrześcijańskiej (choć nie wyłącznie)¹⁹. Warto przypomnieć, że jego metaforyka może występować

¹⁷ Zob. R. Wuthnow, op. cit.; A. Daszewska, *Koncepcja socjologii religii Roberta Wuthnowa*, Chomęcice 2022.

¹⁸ Zob. J. Mariański, *O nowej...*, op. cit., s. 60; M. Rogińska, op. cit., s. 64.

¹⁹ Zob. *Klauzura*, <https://encyklopedia.pwn.pl/encyklopedia/klauzura.html> (dostęp 26.04.2024); *Klauzura*, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/60621/klauzura> (dostęp 26.04.2024); J.E. Cirlot, *Dom*, [w:] idem, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2001, s. 112; D. Forstner, *Dom*, [w:] eadem, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 367-368.

jako „identyfikacja dom – ciało – ludzkie myśli”²⁰, co wykorzystywane jest np. w koncepcjach psychoanalitycznych. Mieszkanie Anny stanowi właśnie tego typu odzwierciedlenie. W eklektycznym wnętrzu łączą się rozmaite znaczenia religijne/parareligijne; pojawia się w nim ślad dawnych związków z katolicyzmem w postaci widniejącego na ścianie za kanapą wizerunku Matki Boskiej, jak również atrybuty tradycji duchowości wschodniej (np. buddyzmu) jako korespondujące z ezoterycznymi aluzjami w odniesieniu do postawy i osobowości bohaterki²¹. Mieszkanie jest też przez Annę traktowane w duchu znanej z praktyki klasztornej zasady *stabilitas loci*, a więc ślubu stałości miejsca. Wraz z rozwojem fabuły akcentowany jest również zamknięty charakter tego obszaru, do którego nie mają wstępu osoby z zewnątrz (wzmocnia to umieszczona przed drzwiami krata)²². Mieszkanie jest zatem także duchowym domem, fortecą oraz świątynią w jednym i jako takie stanowi trwałą budowlę, gwarantującą bezpieczeństwo i stabilność²³. Podkreślone zostały również szczególnie wspólnotowe więzi panujące pomiędzy istotami, które je zamieszkują (przykładem tego jest czuła relacja bohaterki z jej psem, uwypuklająca się w fabule właśnie w otoczeniu owej prywatnej przestrzeni)²⁴. Mieszkanie Anny przenika zarazem oś kosmiczna, gdyż miejscem swoistego kultu jest dziecięce łóżeczko, stanowiące centrum świata bohaterki, w związku z przeżywaną przez nią traumą po śmierci synka. Wpisany w całościowy filmowy wizerunek mieszkania widok pokoju z tym bezużytecznym już sprzętem stanowi przestrzenne nawiązanie do koncepcji pomostu między Niebem a Ziemią,

²⁰ J.E. Cirlot, op. cit., s. 112.

²¹ Staromodny wygląd Anny wzbudza skojarzenia z wizerunkiem zakonniczki. Wpisuje się on zarówno w ubóstwo, skromność ubioru zakonnego, określanego przez reguły monastyczne, jak również w buddyjskie wyzbycie się dbałości o kwestie materialne i nieprzywiązywanie wagi do stroju. Wyakcentowany w ten sposób wygląd nie koliduje więc z interpretacją tej postaci jako wpisanej w obszary nowej duchowości, łączonej ze zjawiskami osadzonymi we współczesności i związanej przede wszystkim z ponowoczesnymi sposobami jej przeżywania.

²² Zob. G. Schwaiger, *Mönchtum, Orden, Klöster. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München 2003, s. 415 i n. Bohalterka łamie tę zasadę wpuszczając do wnętrza prokuratora, jednak robi to ze względu na dobro jego córki.

²³ Zob. D. Forstner, op. cit., s. 367; R. Wuthnow, op. cit., s. 39; Y-F. Tuan, op. cit., s. 75; S. Wargacki, op. cit., s. 38-39.

²⁴ Zob. R. Wuthnow, op. cit., s. 39. Podkreśla to również kontrast z przestrzenią mieszkania prokuratora, ukazaną w sposób uwypuklający alienację, samotność i brak komunikacji pomiędzy mieszkańcami.

a więc ujęcia domu jako otwierającego się na wszechświat, który w tradycji chrześcijańskiej zamieszkują: Bóg, ludzie i zwierzęta²⁵. Wątek mediumicznych predyspozycji i spirytystycznych zainteresowań Anny w przewrotny sposób wprowadza kwestię jej przeświadczenia o obecności w sferze doczesnej również dusz ludzi zmarłych²⁶. Robert Wuthnow podkreśla, że człowiek reprezentujący duchowość tradycyjną zna terytorium miejsca i jego granice oddzielające od otoczenia, separujące *sacrum* i *profanum*²⁷. Anna żyje w takim sensie w swym mieszkaniu jako miejscu odizolowanym i wyraźnie określonym we wszechświecie, ale zarazem otwartym też na sferę ponadoczesną, co zbliża jej postawę do duchowości poszukującej, stanowiącej przejaw zjawisk wspomnianego już megatrendu społeczno-kulturowego.

Wykraczanie protagonistki z zacisza domowego w zewnętrzny świat *profanum* wiąże się z podejmowaniem przez nią rozmaitych ról – troskliwej właścicielki psa, córki odwiedzającej w zakładzie opiekuńczym matkę cierpiącą na demencję, terapeutki w ośrodku uzależnień odwołującej się w swoich działaniach do koncepcji ciała jako mieszkania duszy, a także spirytystycznego medium. Nieporadne poruszanie się w realiach rzeczywistości tej nieco wyalienowanej bohaterki ukazano z wyraźnym komediowym nacechowaniem. Anna, znajdująca ostoję przede wszystkim w swoim prywatnym miejscu, zdolna jest odsłaniać duchowe sensy w przestrzeni zewnętrznej, co zasygnalizowano w postaci humorystycznego wątku rozpoznawanych przez nią domniemanych komunikatów płynących ze sfery nadzmysłowej w odniesieniu do miejsc takich jak cmentarz i mieszkanie prokuratora. Owa łagodnie ironiczna wizja stanowi czytelną aluzję do szeroko rozumianych przejawów nowej duchowości jako eksploatującej obszary związane z ezoteryzmem, okultyzmem i spirytyzmem. Mimo że wspomniane miejsca nie otwierają się na mistyczne podróże dusz, wyzwalają one jednak potencjalność budowania na nowo uczuciowej więzi między prokuratorem i jego córką. Dają one też zarazem szansę uzdrowienia cierpiących psychik tych postaci, co wpisuje się wyraźnie w główne założenia i cele wspomnianego megatrendu

²⁵ Zob. S. Wargacki, op. cit., s. 37; Z. Pasek, op. cit., s. 177-183; J. Mariański, *O nowej...*, op. cit., s. 43; A. Dyczewska, Z. Pasek, *Gdzie jest „niebo”? (Re)definicje sacrum a nowa duchowość*, „Przegląd Religioznawczy” 2021, nr 3, s. 44, 52.

²⁶ Warto w tym kontekście przypomnieć, że biblijne określenie „wieczny dom” odnoszone jest do grobu jako ostatniego miejsca zamieszkania człowieka. Zob. D. Forstner, op. cit., s. 368.

²⁷ Zob. R. Wuthnow, op. cit., s. 5.

społeczno-kulturowego – dążenia do dobrostanu psychicznego i realizacji naczelnych, uniwersalnych wartości człowieczeństwa²⁸.

Swoisty wymiar paraklauzurowości zaznacza się również w przestrzeni ukazywanej w *Śniegu już nigdy nie będzie* w postaci obrazów zamkniętego, strzeżonego, podmiejskiego osiedla bliźniaczo podobnych domów w stylu dworowym. Jego koncentryczna struktura urbanistyczna, a także dominacja kobiet jako mieszkanek przywodzą skojarzenie z beginażami (beginatami) – popularnymi od XII wieku, szczególnie na terenach Niderlandów i północnej Francji, zespołami domów często otoczonych murem, w których samotne kobiety – beginki – zamieszkiwały w autonomicznych wspólnotach, wspomagając biednych, chorych i potrzebujących²⁹. Mogły one jako członkinie owych laickich stowarzyszeń wychodzić na zewnątrz, ich osiedla nie były konwentami. Mieszkanki beginażu wspólnie wypełniały jednak praktyki religijne i z tego względu elementem jego przestrzennego układu był również kościół lub kaplica³⁰. Domy składające się na tego typu zespoły urbanistyczne mogły mieć w pewnym zakresie indywidualny charakter wewnątrz, jednak zewnętrznie były do siebie bardzo podobne³¹. Biorąc pod uwagę cechy prezentowanego w filmie krajobrazu peryferii miejskich, a więc określone elementy strzeżonego osiedla oraz ich umiejscowienie, koresponduje on pod pewnymi względami ze strukturą owych dawnych zamieszkiwanych przez kobiece wspólnoty enklaw, mimo że brak w nim jednego określonego miejsca kultu – kościoła.

Wykreowanie w taki sposób wizji podmiejskiego osiedla w *Śniegu już nigdy nie będzie* prowokuje również do rozpatrywania jego krajobrazu w odniesieniu do kategorii duchowości powiązanej z miejscem³². Fabuła uzmysławia odbiorcy, że wszystkie bohaterki filmu, wiodąc dostatnie życie, pragną jednak swego

²⁸ J. Mariański, *O nowej...*, op. cit., s. 53-54.

²⁹ Wspólnoty te (zarówno męskie, jak i żeńskie) stanowiły przejaw ruchów religijno-społecznych nawiązujących do franciszkanizmu, a ich inspiratorem był ksiądz Lambert le Bègue z Liège. Zob. M. Korolko, *Leksykon kultury religijnej w Polsce*, Warszawa 1999, s. 56; J. Kłoczowski, *Od pustelni do wspólnoty. Grupy zakonne w wielkich religiach świata*, Warszawa 1987, s. 184; W. Simons, *Cities of Ladies: Beguine Communities in the Medieval Low Countries, 1200-1565*, Philadelphia 2001.

³⁰ Zob. https://web.archive.org/web/20120429084844/http://www.elisabethbegijnhof.be/english_main.html (dostęp 26.04.2024).

³¹ Zob. ibidem.

³² Zob. R. Wuthnow, op. cit., s. 3-4.

duchowego przebudzenia, wewnętrznej przemiany w powiązaniu z jednoczesną koordynacją cielesności³³. Łączy je dotkliwa samotność (także w przypadku bycia w małżeńskim związku), doświadczają pustki pozbawionego wyższych celów życia oraz egzystencjalnych lęków. Dlatego właśnie kobiety te okazują się szczególnie podatne na subtelne, objawiające się w holistycznej łączności z ciałem (co stanowi nawiązanie do wpisanych w nową duchowość rozmaitych praktyk mających na celu uzdrowienie całości życia – zarówno w wymiarze fizyczności, jak i psychiki)³⁴, niemal bezsłowne oddziaływanie młodego masażysty-hipnotyzera Żeni jako guru czy mistrza duchowego, przybliżającego do jakiejś niedookreślonej sfery nadzmysłowej. Ów przybysz ze Wschodu (pochodzi on z Ukrainy, z Prypeci), jako obszaru łączonego z sensami duchowymi i stanowiącego przeciwieństwo racjonalnych tendencji kulturowych Zachodu, wkracza regularnie w zamknięty teren osiedla, przynosząc pokrzepienie dla ciał i otuchę dla dusz swoich podopiecznych³⁵. Dzięki temu też zwyczajna przestrzeń urbanistyczna sąsiadujących ze sobą podobnych willi może przeistaczać się w miejsce pewnego rodzaju duchowego wtajemniczenia i swoistego kultu. Podczas seansów masażu, które odbywają się w prywatnych wnętrzach domów bohaterek na przenośnym łóżku, pełniącym też rolę swoistej kozetki z gabinetu psychoterapeutycznego, Żenia prowokuje samą swoją obecnością otwarcie tych kobiet na niedookreśloną tajemnicę i ich gotowość na przeczuwane jedynie doświadczenia ezoteryczne lub metafizyczne.

³³ Agnieszka Dyczewska i Zbigniew Pasek przekonują, że „nową duchowość konstituuje przede wszystkim silne uzależnienie dokonywania jednostkowej transgresji i dalszego rozwoju od ścisłej koordynacji cielesności i świadomości człowieka (ćwiczenia, dieta, przebywanie w odpowiednim otoczeniu, in.), przy jednoczesnym dowartościowaniu cielesności jako niezbywalnego komponentu człowieczeństwa”. A. Dyczewska, Z. Pasek, op. cit., s. 41-54. Zob. Z. Pasek, op. cit., s. 7-45.

³⁴ Janusz Mariański zaznacza w kontekście nowej duchowości, że: „Jest ruchem ukierunkowanym na »całościowość«, a więc obejmuje wszystkie sfery życia (psychikę, ciało, zdrowie, relacje z innymi, a nawet politykę). Ważną rolę odgrywają tu medytacyjne praktyki, homeopatia, joga i praktyki zmierzające do różnego rodzaju uzdrowienia całości życia ludzkiego”. J. Mariański, *O nowej...*, op. cit., s. 47.

³⁵ Pisz o tym Zbigniew Pasek w kontekście zagadnienia orientalizacji i długiej tradycji recepcji myśli Dalekiego Wschodu w kulturze zachodniej. Zob. idem, op. cit., s. 135-139; A. Dyczewska, Z. Pasek, op. cit., s. 46; J. Mariański, *O nowej...*, op. cit., s. 54.

Małgorzata Szumowska w *Śniegu już nigdy nie będzie*, podobnie jak to robiła w *Body/ciało*, ponownie gra jednak ironicznie z konwencją pojmowania duchowości serio; demaskując, że wspólnota mieszkanek owej willowej dzielnicy jest pozorna, żyją one bowiem w swym bezpośrednim sąsiedztwie skłócone i wyalienowane. Wątek Żeni jako posłańca sfery duchowej został natomiast w fabule spointowany zdarzeniem wpisanym wprost w konwencję cyrkowych pokazów iluzjonistów, opartych na trikach. Trudno więc jednoznacznie orzec, czy bohaterki po zniknięciu hipnotyzującego medium – tajemniczego fizjoterapeuty – odnajdą głębszy sens istnienia, własne ścieżki rozwoju oraz drogi dalszych duchowych poszukiwań, prowadzonych samodzielnie lub we wspólnocie. Wydaje się jednak, że głód wewnętrznych pragnień w przedstawicielkach zamożniejszej klasy średniej, zamieszkujących podmiejską enklawę, został już rozbudzony.

Elementy spacialne, wyeksponowane w filmie *W imię...*, fabularnie uwarunkowane są sytuacją głównego bohatera – księdza żyjącego na prowincji i prowadzącego tam ośrodek dla nieprzystosowanych społecznie chłopców. Jako duchowny i zarazem gej przeżywa on jednocześnie dylematy związane z uczuciowym zaangażowaniem w tajony związek z chłopakiem z sąsiedztwa oraz kryzys wiary. Kreacja tego bohatera wpisana jest w kontekst zjawisk nowej duchowości z religią w tle. Małgorzata Szumowska stworzyła przestrzenny wyraz dla spektrum owych zagadnień, wykorzystując opozycję, której elementem jest kościół jako budowla pozornie odsyłająca do znaczeń sakralnych, niezdolna już jednak do wypełnienia określonej chrześcijańską tradycją funkcji przestrzeni otwierającej się na transcendencję³⁶. Wierni, nawykowo odwiedzający to miejsce i rutynowo uczestniczący w obrzędach, nie odnajdują w nim już wspomnianego potencjału. Nie artykułują oni jednak również wyraźnie odczucia nieprzystawalności instytucjonalnych form religii do oczekiwań i potrzeb współczesnego człowieka, prowadzącej w konsekwencji do procesów sekularyzacyjnych. Wyraźna świadomość tej nieprzystawalności cechuje zaś protagonistę, usiłującego eksplorować nowe przestrzenie, w których doświadczenie głodu transcendencji mogłoby znajdować jakiś rodzaj

³⁶ Zob. D. Forstner, *Świątynia i kościół*, [w:] eadem, op. cit., s. 370–372. Podobnie została ona ukazana także w *Twarzy*, o czym wspomniano już w przypisie 2.

zaspokojenia³⁷. Wątki związane z postacią księdza zawierają odniesienia do zewnętrznej przestrzeni, która została zobrazowana w filmie między innymi w postaci dwóch typów krajobrazów, ukazywanych jako opozycyjne wobec zamkniętej i w duchowo-mistycznym sensie jałowej przestrzeni kościelnej. Obszar zewnętrzny otwiera się więc w tym filmie na możliwość realizacji duchowych poszukiwań, gdyż zaciera się w nim „granica między tym, co sakralne i świeckie, transcendentne i immanentne”³⁸.

Nowa duchowość przedstawiona została w obrazie *W imię...* jako czynnik przekształcający sens miejsca w sens przestrzeni, w powiązaniu z transformacją „pola religijnego”³⁹. Dla głównego bohatera las jest nie tylko miejscem codziennego joggingu, ale też tłem jego wewnętrznej medytacji. Obrazowanie gęsto zadrzewionego terenu nie występuje w tym filmie jako tradycyjne odwołanie do symboliki powiązanej z ziemią, bujnością niekontrolowanej egzystencji lub z przestrzenią gajów poświęconych kultom bogów; jest ono natomiast prezentacją tego obszaru jako nawiązującego do sfery nieświadomej⁴⁰. Podkreśla to scena w konwencji wizji sennej, ukazująca łóżko z leżącym w nim protagonistą, które znajduje się w otoczeniu lasu spowitego mrokiem nocy. Może ona stanowić, w kontekście dotykającego protagonistę kryzysu wiary, swoistą aluzję do kategorii znanej z tekstów mistyków chrześcijańskich (św. Jan od Krzyża) tzw. nocy ciemnej, oziębłości zmysłów i ducha, gorczy, utrapienia i próżni jako doświadczenia oczyszczającego przed zjednoczeniem z Bogiem⁴¹.

Drugim typem szczególnego ukształtowania terenu, ukazanym w filmie *W imię...* jako przestrzeń inspirująca do otwarcia na duchowe doświadczenia, jest rozległy pejzaż obejmujący okoliczne pola uprawne, łąki i drogę, którą podąża procesja w święto Bożego Ciała. Małgorzata Szumowska nawiązuje poprzez ową wizję do kulturowych znaczeń przypisanych poszczególnym elementom – łagodne wzgórki krajobrazu, ukazanego w pełnym słońcu pod

³⁷ Na ten aspekt zwracał uwagę w swej recenzji również Tadeusz Sobolewski, piszący o utracie religii przez współczesnego człowieka. Zob. idem, *W poszukiwaniu bożego ciała*, „Gazeta Wyborcza” 2015, nr 53, s. 12.

³⁸ J. Mariański, *O nowej...*, op. cit., s. 44.

³⁹ Ibidem, s. 60.

⁴⁰ Zob. J.E. Cirlot, *Las*, [w:] idem, op. cit., s. 222.

⁴¹ J.W. Gogola, *Noc ciemna. Wprowadzenie*, [w:] *Dzieła św. Jana od Krzyża*, Kraków 2010, s. 490; J. Kłoczowski, *Drogi człowieka mistycznego*, Kraków 2001.

pogodnym niebem, przywołują sens kosmicznego ładu, podkreślonego równowagą osi horyzontalnej i wertykalnej⁴². Otwarte perspektywy żyznych, pełnych zbiorów pól wpisują się też w znaczenia zgodne z tradycją chrześcijańską, a więc interpretacji uprawy zboża jako przynoszącej obfity plon życia duchowego⁴³. Droga powiązana jest z podobną symboliką, która również transponuje wizję konkretnego szlaku, pokonywanego przez uczestników procesji, w konteksty sfery duchowej⁴⁴. Sceny wędrówki parafian, kroczących za księdzem rozświetlonym gościńcem w otoczeniu wiejskiego pejzażu, poza oczywistym aspektem malowniczości, nasuwają więc odczytanie tej wizji jako obrazującej ulotne chwile przeczuwania *sacrum* przez duchowość poszukującą⁴⁵. Epilog filmu został natomiast ponownie zainscenizowany w obszarze zamkniętym, miejscu o wyraźnie określonym uprządkowaniu; jest to zobrazowany w sielskiej konwencji ogród seminarium duchownego. Symbolika biblijnego Edenu oraz *locus amoenus* – urzekającego, dającego wytchnienie miejsca, spleta się w wymowie owej filmowej wizji, prowokując interpretację, która wykracza już poza konteksty nowej duchowości i koncentruje się raczej na strategii fabularnego rozwiązania wątku niemożliwej miłości protagonisty i jego młodszego partnera, występującego w finałowych scenach w sutannie kleryka.

Ostatni z wybranych filmów stanowi również interesujący przykład odwołania do kategorii krajobrazu jako specyficznie ukształtowanego rozległego terenu, a zarazem pozwala na rozpatrywanie go w kontekście zjawisk związanych z nową duchowością. Dominującą przestrzenią w *Infinite Storm* jest skalisty wysokogórski pejzaż, przywołujący powiązaną z tym typem krajobrazu metaforę, nawiązującą do sfery transcendencji i duchowości, obecną przede wszystkim, choć nie tylko, w tradycji chrześcijańskiej⁴⁶. Główna bohaterka tego filmu, doświadczona górską ratowniczką, ze względu na przeżyty traumę śmierci swoich dzieci, odbywa regularne samotne wyprawy na Górę

⁴² Zob. J.E. Cirlot, *Pejzaż*, [w:] idem, op. cit., s. 305-307.

⁴³ Zob. J.E. Cirlot, *Pola*, [w:] idem, op. cit., s. 324; D. Forstner, *Zboże*, [w:] eadem, op. cit., s. 199-203; eadem, *Ziemia*, [w:] eadem, op. cit., s. 85.

⁴⁴ Zob. D. Forstner, *Droga*, [w:] eadem, op. cit., s. 86-92.

⁴⁵ Robert Wuthnow podkreśla, że bardzo rzadkie jest owym nurcie duchowości „zanurzenie w głębię”. Zob. idem, op. cit., s. 168.

⁴⁶ Zob. J.E. Cirlot, *Góra*, [w:] idem, op. cit., s. 141-143; D. Forstner, *Góra*, [w:] eadem, op. cit., s. 84-86.

Waszyngtona, najwyższy szczyt w Górach Białych w paśmie Appalachów⁴⁷. Zważywszy na szerokie rozumienie zjawisk objętych terminem nowa duchowość, ekspedycje Pam można zinterpretować jako przejaw jej woli opuszczenia bezpiecznego miejsca (również pod postacią zinstytucjonalizowanych form religii) i podjęcia wędrówki ku nowym horyzontom duchowym, dla usensownienia swojej egzystencji oraz pracy nad samoświadomością⁴⁸. W powtarzalne zmagania tej bohaterki, która szuka ukojenia po dotkliwej stracie w samotnym wysiłku i w konfrontacji ze wzniosłą naturą, wpisana jest wola nadania życiu znaczenia. Akcentuje to również główny wątek fabuły, stanowiący swoistą paralelę do ewangelicznej przypowieści o miłosiernym Samarytaninie⁴⁹. Protagonistka *Infinite Storm* przyjmuje postawę heroiczną, dokonuje poświęcenia w duchu *caritas*, gdyż pomimo ryzyka utraty własnego życia lub zdrowia udziela pomocy, sprowadzając na dół spotkanego na szlaku zamarzającego, wycieńczonego młodego mężczyznę, który pragnie w górach umrzeć.

Kontekst spraw ostatecznych spleciony z doświadczeniem sytuacji granicznej, prowadzącej do dramatycznego etycznego wyboru troski o życie własne lub cudze, został poprzez ten wątek wpisany w obrazowanie majestatycznego śnieżno-skalistego krajobrazu. Górę ukazano w typowej dla niej aurze jako smagany silnym wiatrem, zamglony teren, co czyni ją samą trudno dostępną, a wspinaczkę na jej szczyt dość niebezpieczną⁵⁰. Wspomniane cechy krajobrazowe i atmosferyczne nawiązują do jej indiańskiej nazwy Agiocochook, oznaczającej Dom Wielkiego Ducha, co też, jak zauważa Małgorzata Radkiewicz, podkreśla mistyczny wymiar owej przestrzeni⁵¹. Warto dodać, że biblijna symbolika góry jako miejsca kultu Boga, a szczególnie jej akcentującego wertykalny wymiar wierzchołka, który stanowi metaforę boskiej obecności,

⁴⁷ Scenariusz napisał Joshua Rollins, opierając go na przeżyciach Pam Bales, która w 2010 roku, odbywając samodzielną ekspedycję na ten szczyt, przeprowadziła też skuteczną akcję ratowniczą, sprowadzając na dół nieznanego mężczyznę. Zob. M. Radkiewicz, *Filmowe krajobrazy epoki antropocenu: eksploracja, eksploatacja, trwanie*, „Kwartalnik Filmowy” 2023, nr 122, s. 25.

⁴⁸ Zob. S. Wargacki, op. cit., s. 38; J. Mariański, *O nowej...*, op. cit., s. 44, 46.

⁴⁹ Zob. *Biblia Tysiąclecia* (Łk 10, 30-37), <https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=325> (dostęp 26.04.2024).

⁵⁰ Zob. M. Radkiewicz, op. cit., s. 24.

⁵¹ Zob. ibidem.

stwarza również szczególne religijne tło dla perspektywy ostatecznej, powiązanej z zastosowanymi w *Infinite Storm* rozwiązaniami spacjalnymi⁵².

Wątek przeprowadzonej przez Pam akcji ratowniczej wpisuje się jednak również w interpretowanie, w kategoriach dążenia do pewnej doskonałości moralnej⁵³, postaw obejmowanych przez termin nowej duchowości jako próby realizacji istoty człowieczeństwa oraz wyraz „podmiotowości zorientowanej w myśleniu, przeżywaniu i działaniu na przekraczanie natury, w celu świadomej, wolnej i odpowiedzialnej realizacji wartości absolutnych, uniwersalnych, ogólnoludzkich”⁵⁴. Filmowa wizja, epatująca poprzez panoramiczne ujęcia przytłaczającym ogromem krajobrazu, w którym zatopiona jest postać kobiety, najpierw wytrwale wspinającej się na szczyt góry, a w wyniku napotkania zamarzającego mężczyzny decydującej się zejść do jej podnóża i sprowadzić z niej również owego nieznanego człowieka, prowokuje do refleksji wpisującej się w horyzonty nowej duchowości – „w co warto wierzyć i jak daleko można przekroczyć uwarunkowania własnego istnienia”⁵⁵. Surowy krajobraz, dodatkowo udratyzowany przez ekstremalną aurę, stawiający Pam w obliczu fundamentalnych pytań egzystencjalnych, koresponduje więc z realizatorskim namysłem nad tym, w jaki sposób można odnajdować sens oraz osobistą godność wobec życiowych traum, poprzez rodzaj duchowo-cieleśnej kontemplacji, którą staje się wysokogórska wspinaczka.

Strategia operowania spacjalnymi wyobrażeniami, powiązanymi z kategorią krajobrazu w czterech filmach: *Body/ciało*, *Śniegu już nigdy nie będzie*, *W imię...* oraz *Infinite Storm*, pozwala Małgorzacie Szumowskiej zdiagnozować obecność fenomenu nowej duchowości w życiu jednostkowym i zbiorowym jako stałego stymulatora człowieczego rozwoju oraz poszukiwań bardziej adekwatnych form interpretacji współczesnego świata. Elementy humoru, zdystansowanej obserwacji oraz ironii uwiarygadniają zaś realizatorskie dążenie do pełnego i złożonego zaprezentowania owego zjawiska,

⁵² Zob. D. Forstner, *Góra*, [w:] eadem, op. cit., s. 85.

⁵³ Zob. Z. Pasek, op. cit., s. 23; J. Mariański, *Nowa duchowość jako megatrend społeczno-kulturowy*, [w:] *Małe miasta. Duchowość pozakanoniczna*, red. M. Zemło, Białystok–Futoma–Supraśl 2020, s. 42.

⁵⁴ K. Olbrycht, *Edukacyjne wymiary wspierania rozwoju duchowości człowieka*, „Edukacja Międzykulturowa” 2018, nr 2, s. 79.

⁵⁵ H. Mielicka, *Doświadczenie religijne jako paradygmat duchowości człowieka nowoczesnego*, „Przegląd Religioznawczy” 2010, nr 3, s. 18.

z uwzględnieniem również jego negatywnych kontekstów. Wybrane filmowe przykłady potwierdzają, że treści pierwotnie religijne, o utrwalonych też kulturowo znaczeniach, dzięki wpisaniu w warianty krajobrazu jako pewnego ukształtowania terenu oraz widoku akcentującego określone cechy fragmentu przestrzeni, mogą zostać „rekultywowane” i przeformułowane. Uwolnione natomiast od ścisłego związku ze sferą kościelno-religijną pozwalają one skutecznie przybliżyć odbiorcy całe spektrum zjawisk nowej duchowości.

Reżyserka wybiera geostrategie, które pozwalają na ukazanie z życzliwą uważnością bohaterów poszukujących możliwości wewnętrznego rozwoju, przemiany duchowej i ukojenia egzystencjalnych traum w intymnej przestrzeni własnego mieszkania, zamkniętego osiedla, jak i w kontakcie z przestrzenią natury (las, góry). Kreacje spacialne umożliwiają zarazem Małgorzacie Szumowskiej jako uważnej obserwatorce rzeczywistości wyrażenie krytyki społecznej w odniesieniu do instytucji Kościoła (przestrzeń sepulkralna w filmie *W imię...*), jak i diagnozowanie stanów ponowoczesnej pustki duchowej, ułudy i miałości pseudoduchowych postaw, ukazanych w sielskim, dostatnim, nowobogackim otoczeniu willowej dzielnicy. Realizatorskie wizje przestrzeni w wybranych filmach prezentują swoiste spectrum, wpisując się raz w ironiczny czy krytyczny tryb narracji, innym razem zaś zbliżając się do poświadczenia tezy o podważeniu racjonalnego paradygmatu zsekularyzowanej rzeczywistości nowocześniejszej.

Analizy powstałych na przestrzeni lat filmów Małgorzaty Szumowskiej i rozpatrzenie uobecnających się w nich metod kształtowania wizji spacialnych, polegających na operowaniu kategorią krajobrazu, przy jednoczesnym uwzględnieniu odniesień do wyróżnionych przez Roberta Wuthnowa formuł duchowości z przypisanymi im cechami miejsc i przestrzeni, prowadzą do wniosku, że w niezwykle szybko zmieniającym się świecie ponowoczesnym wyraźnie objawia się potrzeba poszukiwań duchowych. Bohaterowie czterech wybranych filmów, nie znajdując pocieszenia i odpowiedzi na nurtujące ich egzystencjalne pytania w postępie naukowo-technicznym i racjonalnym umocowaniu, w konsumowaniu materialnego dobrobytu, jak i w skostniałych instytucjach religijnych, zwracają się ku różnym formom i przejawom nowej duchowości, która jako megatrend społeczno-kulturowy wnika do rozlicznych obszarów ponowoczesnej kultury i rzeczywistości, stając się ich trwałym elementem, a zarazem objawiając się również w rozmaitych współczesnych układach przestrzennych czy krajobrazach.

Bibliografia

- Castro Teresa, *Cinema's Mappig Impulse: Questioning Visual Culture*, "The Cartographic Journal" 2009, nr 46, s. 9-15.
- Castro Teresa, *Mapping the City through Film: From Topophilia to Urban Mascapes*, [w:] *Urban Projections: Cities, Space and the Moving Image*, ed. R. Koeck, L. Roberts, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010.
- Cinema and Landscape*, ed. G. Harper, J. Rayner, Intellect, Bristol–Chicago 2010.
- Cirlot Juan Eduardo, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Znak, Kraków 2001.
- Conley Tom, *Cartographic Cinema*, University of Minnesota, Minneapolis 2007.
- Copik Ilona, *Film i krajobraz w perspektywie geografii kulturowej*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego” 2023, nr 49, s. 89-110.
- Copik Ilona, *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017.
- Cosgrove Denis, *Social Formation and Symbolic Landscape*, University of Wisconsin Press, Madison 1998.
- Daszewska Anna, *Koncepcja socjologii religii Roberta Wuthnowa*, Znak, Chomęcice 2022.
- Dudziak Arkadiusz Stanisław, *Antropologia przestrzeni w filmie fabularnym*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2000.
- Dyczewska Agnieszka, Pasek Zbigniew, *Gdzie jest „niebo”? (Re)definicje sacrum a nowa duchowość*, „Przegląd Religioznawczy” 2021, nr 3, s. 41-54.
- Forstner Dorothea, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1990.
- Geocritical Explorations. Space, Place and Mapping in Literary and Cultural Studies*, ed. R.T. Tally Jr, Palgrave Macmillan, New York 2011.
- Gogola Jerzy Wiesław, *Noc ciemna. Wprowadzenie*, [w:] *Dzieła św. Jana od Krzyża*, Wydawnictwo Karmelitów Bosych w Krakowie, Kraków 2010.
- Guzowska Beata, *Contemporary Trends of the New Spirituality*, „Przegląd Religioznawczy” 2015, nr 4, s. 19-27.
- Harper Graeme, Rayner Jonathan, *Introduction*, [w:] *Cinema and Landscape*, ed. eadem, Intellect, Bristol–Chicago 2010.
- Kłoczowski Jerzy, *Drogi człowieka mistycznego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.
- Kłoczowski Jerzy, *Od pustelni do wspólnoty. Grupy zakonne w wielkich religiach świata*, Czytelnik, Warszawa 1987.
- Korolko Mirosław, *Leksykon kultury religijnej w Polsce*, Adam, Warszawa 1999.
- Malpas Jeff, *Place and the Problem of Landscape*, [w:] *The Place of Landscape. Concepts, Contexts, Studies*, ed. J. Malpas, MIT Press, Cambridge, Massachusetts-London 2011.
- Mariański Janusz, *Nowa duchowość jako megatrend społeczno-kulturowy*, „Viae Educationis” 2023, nr 4, s. 15-55.
- Mariański Janusz, *Nowa duchowość jako megatrend społeczno-kulturowy*, [w:] *Małe miasta. Duchowość pozakanoniczna*, red. M. Zemło, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok–Futoma–Supraśl 2020.
- Mariański Janusz, *Nowa duchowość jako megatrend społeczno-kulturowy – mit czy rzeczywistość?*, „Uniwersyteckie Czasopismo Socjologiczne” 2015, nr 4, s. 22-45.

- Mariański Janusz, *O nowej duchowości – próba opisu zjawiska*, „Nauki o Wychowaniu. Studia Interdyscyplinarne” 2021, nr 1, s. 40–51.
- Mariański Janusz, Wargacki Stanisław, *Nowa duchowość jako megatrend społeczny i kulturowy*, „Przegląd Religioznawczy” 2011, nr 4, s. 40–68.
- Mazur Daria, *Towards a Spirituality À Rebours? Traces of Post-Secular Discourse in Selected Movies of Małgorzata Szumowska*, „Studia Religioologica” 2018, z. 2, s. 102–113.
- Mielicka Halina, *Doświadczenie religijne jako paradygmat duchowości człowieka nowoczesnego*, „Przegląd Religioznawczy” 2010, nr 3, s. 18–28.
- Myga-Piątek Urszula, *Krajobrazy kulturowe. Aspekty ewolucyjne i typologiczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012.
- New Spiritualities and the Cultures of Well-being*, ed. G. Mossière, Springer International Publishing, Cham 2022.
- Olbrycht Katarzyna, *Edukacyjne wymiary wspierania rozwoju duchowości człowieka*, „Edukacja Międzykulturowa” 2018, nr 2, s. 79–90.
- Pasek Zbigniew, *Nowa duchowość. Konteksty kulturowe*, Wydawnictwo Aureus, Kraków 2013.
- Radkiewicz Małgorzata, *Filmowe krajobrazy epoki antropocenu: eksploracja, eksploatacja, trwanie*, „Kwartalnik Filmowy” 2023, nr 122, s. 21–35.
- Rogińska Maria, *Sacrum ponowoczesne. Nauka i nowa duchowość w poszukiwaniu całości*, „Studia Sociologica 6” 2014, vol. 1, s. 51–68.
- Romanowicz Wiesław, *Nowa duchowość jako zjawisko społeczno-kulturowe w nowoczesnym społeczeństwie*, „Rozprawy Społeczne” 2017, t. 11, s. 7–13.
- Schwaiger Georg, *Mönchtum, Orden, Klöster. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, C.H. Beck Paperback, München 2003.
- Simons Walter, *Cities of Ladies: Beguine Communities in the Medieval Low Countries, 1200–1565*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2001.
- Sobolewski Tadeusz, *W poszukiwaniu bożego ciała*, „Gazeta Wyborcza” 2015, nr 53, s. 12.
- Tuan Yi-Fu, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.
- Wargacki Stanisław, *Duchowość w kulturze ponowoczesnej*, „Zeszyty Naukowe KUL” 2016, nr 4, s. 27–51.
- Wuthnow Robert, *After Heaven. Spirituality in America since the 1950s*, University of California Press, Berkeley 1998.

Źródła internetowe

- Biblia Tysiąclecia*, <https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=325> (dostęp 26.04.2024).
- Guide to the beguinages of Ghent*, https://web.archive.org/web/20120429084844/http://www.elisabethbegijnhof.be/english_main.html (dostęp 26.04.2024).
- Klauzura*, <https://encyklopedia.pwn.pl/encyklopedia/klauzura.html> (dostęp 26.04.2024).
- Klauzura*, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/60621/klauzura> (dostęp 26.04.2024).

Krajobrazy nowej duchowości? – refleksje nad wybranymi filmami Małgorzaty Szumowskiej

Artykuł prezentuje próbę namysłu nad możliwymi korelacjami pomiędzy elementami krajobrazu, przestrzeni, miejsc wpisanych w fabuły wybranych filmów Małgorzaty

Szumowskiej (*W imię..., Body/Ciało, Śniegu już nigdy nie będzie, Infinite Storm*) a obrazowaniem w nich zagadnień powiązanych z tzw. nową duchowością. Celem jest dookreślenie, w jakim zakresie czynniki spacjealne w wybranych filmach, wraz z przypisanymi im znaczeniami kulturowymi, mogą odgrywać rolę medium dającego wgląd w szerokie spektrum niedookreślonych, labilnych, hybrydycznych zjawisk wpisujących się w kategorię nowej duchowości jako megatrendu społeczno-kulturowego, znamienneego dla epoki ponowoczesnej.

Słowa kluczowe: krajobraz, przestrzeń, miejsce, postsekularyzm, nowa duchowość, megatrend społeczno-kulturowy

Landscapes of New Spirituality? – Reflections on Selected Films by Małgorzata Szumowska

The article presents an attempt to reflect on possible correlations between the elements of landscape, space, and places inscribed in the plots of selected films by Małgorzata Szumowska (*In the Name of..., Body, Never Gonna Snow Again, Infinite Storm*) and the depiction of issues related to the so-called new spirituality in them. The aim is to specify to what extent spatial factors in selected films, together with the cultural meanings they are assigned, can play the role of a medium providing insight into a wide spectrum of undefined, labile, hybrid phenomena that fit into the category of new spirituality as a socio-cultural megatrend, characteristic of the postmodern era.

Keywords: landscape, space, place, post-secularism, new spirituality, socio-cultural megatrend

Data przesłania tekstu: 22.10.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 17.12.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 11.03.2025

KRAJOBRAZ Z CZOŁGIEM. OSWAJANIE PAMIĘCI O II WOJNIE ŚWIATOWEJ W SZCZĘŚCIARZU ANTONIM (1960) HALINY BIELIŃSKIEJ I WŁODZIMIERZA HAUPEGO

PIOTR ZWIERZCHOWSKI

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy
Kazimierz Wielki University
piotr.zwierzchowski@ukw.edu.pl
ORCID 0000-0002-1770-777X

Kino polskie lat 60. zostało w znacznej mierze zdominowane przez krajobrazy wojenne. Stało się tak nie tylko ze względu na częstotliwość ich pojawiania się, ale również z powodu znaczenia przypisywanego wówczas tej problematyce. Ekrany wypełniły się okopami, zasiekami z drutu kolczastego, bunkrami, partyzanckimi ziemiankami, barakami obozów koncentracyjnych, równinami pełnymi czołgów, miastami, niekiedy zrujnowanymi, innym razem nienaruszonymi, ale przesiąkniętymi obecnością okupantów¹. Nie brakowało także miejsc w tym kontekście znaczących: Bugu i Odry, Westerplatte, wybrzeża Bałtyku, Auschwitz, przede wszystkim zaś Warszawy. Filmowe reprezentacje, zwłaszcza w dokumencie, znalazły – także zaliczane do krajobrazów wojennych – pozostałości po wojnie, najczęściej pola bitwy, i jej upamiętnienia, na przykład pomniki².

¹ O ikonografii filmu wojennego, często połączonej z konkretną lokalizacją, pisze Łukasz Plesnar, rozszerzam ją tu jednak, ponieważ autor nie uważa za należące do tego gatunku filmów rozgrywających się podczas wojny, ale skupionych na cywilach. Zob. Ł. Plesnar, *100 filmów wojennych*, Kraków 2002, s. 7-9.

² Zob. np. R. Woodward, *Looking at military landscapes: definitions and approaches*, [w:] *The evolving boundaries of defence: an assessment of recent shifts in defence activities*, ed. R. Bellais, Bingley 2014; P.J. Raivo, *In this Very Place: War Memorials and Landscapes as an Experienced Heritage*, „The Thingmount Working Paper Series on the Philosophy of Conservation”, Lancaster University, [https://www.lancaster.ac.uk/users/philosophy/awaymave/onlineResources/in%20this%20very%20place%20\(raivo\).pdf](https://www.lancaster.ac.uk/users/philosophy/awaymave/onlineResources/in%20this%20very%20place%20(raivo).pdf) (dostęp 18.04.2024); D. Chylińska, *Krajobraz pola bitwy jako reprezentacja pamięci miejsca i pamięci kolektywnej narodu. Zarys problematyki*, „Turystyka Kulturowa” 2013, nr 11, s. 105-119.

Szeroko rozumiane krajobrazy wojenne nie miały jedynie znaczenia *stricte* gatunkowego, w dużym stopniu potwierdzały patriotyzm i tożsamość narodową. Taką przestrzenią, stanowiącą nie tylko miejsce znaczące, lecz także element tej tożsamości, była zwłaszcza Warszawa – postrzegana jako świadectwo cierpienia, ale i zdolności odbudowy zarówno rzeczywistości materialnej, jak i tkanki narodowej. To bowiem, „co narodowe, przejawia się nie tylko w powszechnie znanych, malowniczych krajobrazach i sławnych miejscach, ale również w przyziemnych przestrzeniach życia codziennego”³, jak przy innej okazji i w nieco innym kontekście pisał Tim Edensor. W komedii *Szczęściarz Antoni* (1960) Haliny Bielińskiej i Włodzimierza Haupego dominantami krajobrazu są odbudowana Warszawa i nowe podwarszawskie (niemalże wiejskie) osiedle domków jednorodzinnych. Symbolizują Polskę, która już zapomniała o wojnie, cieszy się dniem dzisiejszym. Budowa nowej rzeczywistości nie obywa się bez problemów, cały czas brakuje mieszkań. Jednym z powodów takiego stanu rzeczy, o których nie mówi się wprost, ale wybrzmiewają jednak w całym filmie, są skutki wojny. Pamięć o niej da o sobie znać w nieoczekiwany sposób. Pojawi się niespodziewane wspomnienie z przeszłości, które na pewien czas zakłóci idealny krajobraz powojennej Polski, wprowadzając doń element jednoznacznie kojarzący się z wojną.

Szczęściarz Antoni powstał w 1960 roku, premierę miał rok później. Jego realizacja przypadła na czas wprowadzania w życie założeń Uchwały Sekretariatu KC w sprawie kinematografii z czerwca 1960 roku, która wywarła wpływ na kinematografię całej dekad. Zgodnie z nimi filmowcy powinni

zmierzać do odzwierciedlenia tematyki współczesnego życia nacechowanej prawdą i realizmem, tematyki aktualnych i rzeczywistych konfliktów społecznych, międzyludzkich, moralnych i politycznych, których rozwiązanie powinno przemawiać na rzecz socjalizmu⁴,

ale zarazem „czerpać tematykę z historii i doświadczeń wojny i okupacji, wspólnej walki z hitleryzmem polskiego i radzieckiego żołnierza oraz

³ T. Edensor, *Geografia i krajobraz: miejsce i przestrzeń narodowa*, [w:] idem, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, tłum. A. Sadza, Kraków 2004, s. 55.

⁴ *Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii*, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka, współred. A. Madej, Katowice 1994, s. 31.

partyzanta z okresu narodzin władzy ludowej [...]”⁵. Ponadto w Uchwale... podkreślono, że

należy rozwijać produkcję filmów rozrywkowych, komediowych i obyczajowych, obliczanych na zaspokajanie zainteresowań najbardziej masowego widza, lecz wolnych od prymitywizmu i złego gustu. Filmy tego rodzaju nie powinny być jednak w swej wymowie wyprane ze społecznego zaangażowania w duchu socjalistycznym⁶.

Twórcom *Szczęściorza Antoniego* udało się połączyć wszystkie wspomniane postulaty. Powstała komedia o tematyce współczesnej, zarazem nawiązująca do historii i doświadczenia wojennego, a zaproponowane w niej rozwiązania i sposób myślenia o teraźniejszości i przeszłości były bezsprzecznie zgodne z duchem wspomnianej Uchwały... Film został stosunkowo dobrze przyjęty przez krytykę, która zwracając uwagę również na jego nie najlepsze strony, np. „słabe tempo, niezbyt zwartą konstrukcję, pewne braki w interpretacji głównych ról”⁷, podkreślała jego osadzenie w problemach codzienności⁸, uznała za „kulturalnie zrobiony, pełen wdzięku, sympatyczny i śmieszny”⁹ i miała nadzieję, że „stanowi zapowiedź końca złej passy, trapiącej polską komedię filmową”¹⁰. Nazwany po latach przez Iwonę Rammel „jedną z mądrzejszych komedii polskich”¹¹, *Szczęściorz Antoni* należy do ciekawszych filmów rozpoczynających w kinie czas „małej stabilizacji”. Jak bowiem zauważyła Monika Talarczyk-Gubała, „koncept komedii pomysłowo oddawał ów przejściowy stan między resztkami wojennej zawieruchy a pragnieniem mieszczańskiej stabilizacji, rozbudzany w obywatelach przez propagandę siódmej dekady”¹².

Lata 60. były nazywane okresem „naszej małej stabilizacji”, określenie to można jednak odczytywać na kilka różnych sposobów. W sztuce Tadeusza

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

⁷ B. Drozdowski, *W pół drogi do sukcesu*, „Ekran” 1961, nr 13, s. 3.

⁸ S. Ozimek, *Witaj, Antoni*, „Film” 1961, nr 12, s. 5.

⁹ A. Braun, *Z komedią trochę lepiej*, „Zwierciadło” 1961, nr 13, s. 12.

¹⁰ Z. Klaczyński, *Uwaga! Komedia...*, „Trybuna Ludu” 1961, nr 64 (5 marca 1961), s. 8.

¹¹ Zob. I. Rammel, *„Dobranoc, ojczyzno kochana, już czas na sen...” Komedia filmowa lat sześćdziesiątych*, [w:] *Syndrom konformizmu?...*, op. cit., s. 64.

¹² M. Talarczyk-Gubała, *PRL się śmieje. Polska komedia filmowa lat 1945-1989*, Warszawa 2007, s. 63.

Różewicza *Świadkowie, albo Nasza mała stabilizacja*, skąd zostało zaczerpnięte, miało wymiar ironiczny, wręcz szyderczy. W opisach tej dekady, przynajmniej jej pierwszych lat, zwraca się uwagę na marazm i stagnację, zarówno w wymiarze politycznym, jak i społecznym oraz kulturalnym. Władzom, którym udało się właśnie wyciszyć napięcia również we własnym gronie, zależało na zachowaniu *status quo*, utrzymaniu i reprodukcji systemu politycznego i społecznego. Polacy pragnęli poczucia bezpieczeństwa, chciano zapomnieć o latach niepewności i zagrożenia, brutalności i gwałtownych zmian. W pamięci pozostawała ciągle II wojna światowa, stalinizm czy burzliwe czasy połowy lat 50. i popaździernikowe. Z czasem zaczęło narastać oczekiwanie zmian, zwłaszcza wśród młodszego pokolenia. Polakom towarzyszyło przecież również silne pragnienie nowoczesności, zwiększające się aspiracje, dążenia emancypacyjne, jak i oczekiwania konsumpcyjne, których zresztą ówczesna gospodarka nie była w stanie zaspokoić. Niedługo potem okazało się, że ta „nasza mała stabilizacja” była pełna napięć i zmian. Kino przełomu lat 50. i 60. przynosiło jednak nadzieję – choć w dużej mierze wymuszoną przez wspomnianą Uchwałę... – że wszystko się ułoży, a z przeszłością, zwłaszcza wojenną, niekoniecznie trzeba się zmierzyć, dokonując swoistej psychoanalizy i zmagając się z hierarchią wartości, ale można po prostu nauczyć się z nią żyć.

Szczęściarz Antoni był również, choć w nieoczywisty sposób, jednym z filmów zapowiadających czy wręcz rozpoczynających owo specyficzne zjawisko, jakim było kino nowej pamięci, starające się na nowo opisać II wojnę światową, jej skutki i oddziaływanie, a w tym kontekście również polską tożsamość. W tym celu wykorzystywano także gatunki filmowe, między innymi komedię. Wśród cech charakterystycznych tego kina znajdowały się szczególnie związki łączące wojnę z teraźniejszością, przekonanie o prymacie pamięci zbiorowej nad indywidualną oraz próba osławiania pamięci o wojnie. *Szczęściarz Antoni* nie znalazł się wśród bardzo bogatej filmografii uwzględnionej przeze mnie w monografii poświęconej temu właśnie zjawisku¹³, co dziś uważam za błąd, ponieważ doskonale się w nim mieścił. Sposób i konsekwencje wpisania specyficznego śladu wojny w powojenne krajobrazy jednoznacznie to potwierdzają.

¹³ Zob. P. Zwierzchowski, *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.*, Bydgoszcz 2013. Co znamienne, na okładce książki został przedstawiony czołg, postrzegany jednoznacznie pozytywnie.

Antoni Grabczyk (Czesław Wołłejko), urzędnik stanu cywilnego, spotyka Julię (Teresa Szmigielówna), przedszkolankę, kiedy ta samotnie staje w pro-gach urzędu. Biorą ślub, a ponieważ okazuje się, że robią to jako stutysięczna para (niestety, nie dowiadujemy się w jakim okresie), niespodziewanie otrzymują w prezencie od spółdzielni mieszkaniowej domek jednorodzinny pod Warszawą („dojazd kolejką, 10 minut”). Natychmiast tam jadą, wyobrażając sobie ogródek pełen kwiatów i szumiące drzewa w alejkach, taras na słoneczne dni, przecież dostali już klucz. Kiedy przybywają do swojego wymarzonego miejsca, na ulicę Encyklopedyczną, widzą rząd stojących w niewielkich ogródkach małych jednopiętrowych domków o spadzistych dachach. Pod numerem 7. niczego jednak nie ma. Na działce znajduje się tylko trochę różnych sprzętów budowlanych, desek, barak, a przede wszystkim pagórek, „na oko 50 kubików ziemi”. Klucz pasuje do drzwi, tylko że te stoją luzem, ponieważ nie ma jeszcze żadnej ściany. Bohaterowie zamieszkują więc w baraku, jakoś się w nim urządzają. Od samego rana Antoni rozkopuje pagórek, później dołącza do niego Julia. Piasek, który wylatuje spod łopat, spada też na wypiełgnowane grządki sąsiada (Kazimierz Opaliński). Nagle pod łopatą coś brzęczy. Za chwilę pod działkę Grabczyków zbiegną się gapie, by podziwiać odkopany czołg.

Pozornie zdaje się on typowym MacGuffinem, przedmiotem, który napędza akcję i staje się źródłem konfliktów, może jednak zostać zastąpiony innym. Gdyby przyjąć, że *Szczęściarz Antoni* jest filmem o problemach związanych z brakiem nowych mieszkań i domów, zwłaszcza z utrudniającą życie biurokracją, a ten właśnie wątek podkreślano przede wszystkim w recenzjach filmu Bielińskiej i Haupego, taka interpretacja byłaby w pełni uprawniona. Reżyserzy mogliby zastąpić czołg jakimkolwiek innym potężnych rozmiarów przedmiotem, który wyłoniłby się spod piaszczystego na pozór pagórka na działce budowlanej, uniemożliwiając bohaterom budowę domu. Byłby jedynie częścią komediowego *entourage'u*, martwym przedmiotem, kawałem żelastwa, wokół którego toczą się perypetie bohaterów, także – przypadkowym elementem polskiego krajobrazu. Biorąc pod uwagę zarówno doświadczenie wojny i pamięć o niej, jak również liczbę i znaczenie jej filmowych reprezentacji na przełomie lat 50. i 60., trudno jednak uznać czołg za przedmiot, który można byłoby zastąpić innym i nic by się nie zmieniło.

Kwestię tę poruszył już podczas posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy Krzysztof Teodor Toeplitz:

Może to być film o drobnych kłopotach z drobnymi wydarzeniami, z pokazaniem trudności natury biurokratycznej, z pewnym ładunkiem humoru, ale do tego czołg nie jest potrzebny. Skoro się wprowadza rzecz tak niezwykłą jak wykopalisko, to musi tu być wystrzał z większej armaty. Bez żadnej złośliwości trudno się tutaj nie dopatrzeć zbieżności z filmem włoskim *Witaj słoni*. I tu, i tam zostaje wprowadzony niewygodny przedmiot czy zwierzę, z którym człowiek nie wie, co zrobić, ale w filmie włoskim wystrzał jest mocniejszy. Obawiam się, że tutaj ten wynik jest za mały¹⁴.

Także inni członkowie komisji mieli zastrzeżenia związane z wykorzystaniem czołgu jako znaczącego elementu komediowego. Zwracano uwagę na problem ze scenariuszem, który według zebranych nie wykorzystywał tego specyficznego rekwizytu w dostatecznym stopniu. Halina Bielińska, starając się odpowiedzieć na pytanie: „po co czołg?”, wskazywała, że nie chodzi o przedmiot jako taki, nie chodzi nawet o biurokrację: „Chodziło o bezsens, o te trudności, które spotykają człowieka w Warszawie czy pod Warszawą, czy w Kielcach, o trudności, które są zbyt śmieszne na to, żeby człowieka traktować poważnie”¹⁵.

Przy takich zamierzeniach twórców czołg bez wątpienia był adekwatnym wyborem. Jego obecność była z jednej strony uzasadniona historycznie, niepozbawiona prawdopodobieństwa, z drugiej – groteskowa i stanowiąca monstrualny symbol absurdu, z którym musi zmagać się człowiek. W kontekście polskiej pamięci zbiorowej, jak również tekstów kultury z poprzednich kilkunastu lat, czołg nie mógł być jednak postrzegany jako neutralny lub tylko komediowy element świata przedstawionego, zwłaszcza, jeśli uwzględnimy specyfikę zmieniającego się właśnie oficjalnego stosunku do wojny i jej wyobrażeń. Trafnie pisał o tym tuż po premierze filmu Stanisław Ozimek:

Czołgi na ekranie przyzwyczailiśmy się oglądać w filmach wojennych, w Polskiej Kronice Filmowej, z okazji defilad na 22 lipca i w prawie każdym wydaniu „Radar” Czołówki Filmowej WP. Wśród wielu widzów sylwetka czołgu łączy się z bardzo osobistymi wspomnieniami. Pamiętają ponury chrzest hitlerowskich czołgów we wrześniu 1939 roku lub w czasie powstania warszawskiego. Pamiętają

¹⁴ *Protokół z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy w dn. 23.VI.1959 r.*, Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, sygn. A-214, poz. 133, k. 4. Toeplitz mówi o filmie *Buongiorno, elefante!* (1952) w reż. Gianniego Francioliniego.

¹⁵ *Ibidem*, k. 6.

również pierwsze spotkanie z niosącymi wolność T-34 z białymi orłami lub czerwonymi gwiazdami na pancerzach. Nic dziwnego, że widok sylwetki czołgu nie jest nigdy obojętny¹⁶.

W kinie lat 50. i 60. skojarzenia te były jednak zdecydowanie pozytywne. Zarówno czołgi na polu bitwy, jak i czołgi-pomniki¹⁷, stanowiące jedną z najczęstszych form upamiętnienia wojny i będące wówczas wyrazistym elementem przestrzeni publicznej, należały do najważniejszych symboli polsko-radzieckiej przyjaźni i braterstwa broni, ale również potęgi i chwały wojska polskiego. Już w *Pierwszych dniach* (1951) i *Godzinach nadziei* (1955) Jana Rybkowskiego pojawienie się czołgów przynosiło nadzieję na wyzwolenie. „Zupełnie niezłe czołgi” polskiej armii przybyłej ze Wschodu doceniał nawet Maciek Chełmicki w *Popiele i diamentach* (1958) Andrzeja Wajdy. W momencie, kiedy *Szczęściarz Antoni* wchodził na ekrany, rozpoczynała się dekada, w której czołgi stały się nieodłącznym elementem kina batalistycznego, a jeden z nich, radziecki T-34, wchodzący w skład polskiej Brygady Pancernej im. Bohaterów Westerplatte, „Rudy”, o numerze taktycznym 102, został pełnoprawnym bohaterem jednego z dwóch najważniejszych polskich seriali wojennych – *Czterech pancernych i psa* (1966-1970) Konrada Nałęckiego i Andrzeja Czekalskiego – i wszedł na stałe do kanonu polskiej kultury popularnej.

W ówczesnych filmach krajobraz z czołgami oznaczał wojnę, ale zwycięską, potężne maszyny były zawsze kojarzone z „naszymi”, symbolizowały potęgę zbrojną i przemysłową zarówno wschodniego sojusznika, jak i polskiego wojska. Z polskimi i radzieckimi czołgami – na ekranie pojawiały się również niemieckie, ale nie miały większego znaczenia – wiązały się przede wszystkim pozytywne emocje i skojarzenia. Być może jednak przynajmniej część widzów, odwołując się zarówno do pamięci zbiorowej, jak i jednostkowej, widziała w nich raczej dowód zniewolenia Polski przez Związek Radziecki: „Pozbyć się go nie można, zatem trzeba z tym jakoś żyć”¹⁸.

¹⁶ S. Ozimek, *Czołgista mimo woli*, „Żołnierz Wolności” 1961, nr 54, s. 7.

¹⁷ Zob. W. Szymborski, *Tanks on Monuments, Monument Tank: On Trench Art and „Gratitude Memorials”*, „Trimarium. The History and Literature of Central and Eastern European Countries” 2023, nr 4, s. 47-94.

¹⁸ D. Skotarczak, *Komedia odwilżowa. Powrót humoru nieideologicznego w kinie polskim*, „Pleograf” 2020, nr 4; <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/komedia-odwilzowa-powrot-humoru-nieideologicznego-w-kinie-polskim/758> (dostęp 28.02.2024).

W filmie Bielińskiej i Haupego czołg stanowi tymczasową przeszkodę w urzeczywistnieniu marzeń Grabczyków, ale w gruncie rzeczy nie wywołuje negatywnych emocji. Choć doprowadza Antoniego do rozpacz, w znacznej mierze jest to związane z charakterem tego nieco safandulowatego mężczyzny i gatunkowym nawiązaniem do postaci kreowanej przez Jacques'a Tati czy bohatera stworzonego przez Bustera Keatona, zmagającego się ze światem przedmiotów. Zupełnie inaczej reaguje przecież praktyczna i bardziej optymistycznie nastawiona do świata Julia, odnosząc się do zaistniałej sytuacji z nadzwyczajnym spokojem. Oczywiście, czołg jest uciążliwym przedmiotem martwym, przeszkodą biurokratyczną, symbolem absurdu rzeczywistości, ale nie stanowi – jak się okaże – niemożliwego do rozwiązania problemu egzystencjalnego, a komediowa formuła sprawia, że od samego początku czołg powoduje kłopoty, ale nie budzi zagrożenia. Co prawda jeden z sąsiadów obawia się złowrogiej według niego maszyny, a przez to, że gamoniowaty wartownik wbija palik za pomocą pocisku dochodzi do wybuchu, ale mamy do czynienia z licznymi sygnałami, że czołg tylko pozornie jest groźny i może stać się częścią codziennego życia. Julia doczepia do niego linkę, aby rozwiesić pranie, i przesuwą wieżyczkę, aby ją naciągnąć. Dzieci bawią się przy nim jak przy jednej z wielu atrakcji.

Taki właśnie status czołgu nie wynikał jedynie z formuł gatunkowych. Gdyby twórcy zdecydowali się na nieco inny rodzaj komedii, nie tylko mogliby nadać filmowi szybsze tempo – jego brak był jednym z częstszych zarzutów stawianych przez recenzentów – ale także doprowadzić do anarchicznego apogeum, co w tej sytuacji nie byłoby trudne do wyobrażenia. Kiedy Antoni uruchamia czołg i rusza nim do Warszawy, do punktu skupu złomu, siejąc przy tym chaos na drodze, niechący doprowadza nawet do wystrzału, ale szkody są niewielkie. Roman Zimand żałował, że ta podróż nie stała się kulminacją filmu i nie przybrała bardziej „apokaliptycznego” wymiaru¹⁹. Jeśli wziąć pod uwagę kwestie gatunkowe i dramaturgiczne, miał oczywiście rację. Niszcząc – nawet w komediowej formie – odbudowaną Warszawę, czołg straciłby jednak cechy, które przysparzają mu sympatii i pozwalają na późniejsze zaadaptowanie, przestałby być „nasz”, swojski, niebudzący poczucia zagrożenia.

Czołg zdaje się nigdzie nie pasować – ani do podmiejskiego osiedla, ani do wielkiego miasta, ani też do wiejskiej drogi. Stanowi szczególny (post)wojenny

¹⁹ Hiv [Roman Zimand], *Nareszcie*, „Argumenty” 1961, nr 12.

element pozornie zakłócający krajobraz Polski starającej się zapomnieć o wojnie. Nie oznacza to jednak, że nie ma dla niego miejsca. Jako część pamięci o wojnie, nieustannie obecnej w życiu Polaków, musi jednak zostać wkomponowany w tę nową rzeczywistość tak, aby wydawał się czymś naturalnym, oswojonym, funkcjonalnym.

Akcja *Szczęściarza Antoniego* rozgrywa się kilkanaście lat po wojnie. Nie przypadkiem w czołówce filmu widzimy plac Zbawiciela, Marszałkowską, Dzielnicę Mieszkaniową, zaraz potem Pałac Kultury i Nauki. Co prawda, kiedy narrator określa Warszawę „Paryżem Północy, Klondike Południa, Moskwą Zachodu i Genewą Wschodu”, można wyczuć w tym nieco ironii, ale przecież także dumę z odbudowanego i stale rozwijającego się miasta. Chociaż nie Warszawa stanie się głównym miejscem akcji i nie jej krajobraz, zasygnalizowany w czołówce, będzie dominantą wizualną filmu, to w kontekście całości dzieła należy wziąć pod uwagę funkcje przypisywane wówczas jej wizerunkom.

Bolesna i zarazem chwalebna przeszłość, doświadczenie II wojny światowej, była jednym z dwóch najważniejszych elementów tożsamości miasta. Drugim z nich była powojenna odbudowa, stanowiąca powód do dumy nie tylko dla mieszkańców Warszawy, ale dla wszystkich Polaków. Taki wizerunek najchętniej przedstawiano w filmach, zwłaszcza dokumentalnych. Od połowy lat 50., w „czarnej serii” polskiego dokumentu, w takich filmach jak: *Gdzie diabeł mówi dobranoc* (1956) oraz *Ludzie z pustego obszaru* (1957) Kazimierza Karasza i Władysława Ślesickiego, *Warszawa 1956* (1956) Jerzego Bossaka i Jarosława Brzozowskiego, *Miasto na wyspach* (1958) Bohdana Kosińskiego i Jerzego Dmowskiego, *Z Powiśla* (1958) Kazimierza Karasza, *Warszawa B* (1960) Jerzego Dmowskiego,

duma ze stołecznego miasta przemieni się już w jego wyraźną krytykę, a dokumentaliści, przedstawiając przypadki z konkretnych warszawskich dzielnic, zaczęły traktować je jako uniwersalne historie o bólach i patologiach całego społeczeństwa, dźwigającego się z trudem po wojennej traumie²⁰.

W latach 60. miało się to zmienić. Nawiązując do motywów miasta-męczennika i miasta-Feniksa, skupiano się przede wszystkim na podkreślaniu nowoczesności Warszawy. Pamiętając o przeszłości, koncentrowano się jednak

²⁰ M. Smoleń, *Pod warszawskim adresem: wyobrażenia i realia. Dokumentalne opowieści o stolicy, jej mieszkańcach i prowincjonalnych „słoiach”*, „Images” 2013, nr 21, s. 196.

na teraźniejszości. Co prawda odbudowa jeszcze się całkowicie nie zakończyła, ale nowa Warszawa już istnieje, nie jest bytem *in statu nascendi*. Co ciekawe, rzadko w latach 60. oglądaliśmy na ekranie miasto w budowie, rosnące bloki czy przemiany urbanistyczne, tak charakterystyczne dla socrealizmu, a pojawiające się także w późniejszych dekadach²¹. Zwłaszcza w komedii widać apologię miasta²². To właśnie wówczas jego wizerunek, rozpatrywany w kategoriach mitu, osiąga fazę rozkwitu²³.

W Warszawie nie ma już śladów wojny. W *Szczęściarzu Antonim* jej filmowy portret został między innymi pozbawiony tak ważnych cech krajobrazu wojennego, jakimi są stanowiące pozostałość konfliktu ruiny miasta. Ich swoistym ekwiwalentem jest czołg na placu budowy nowego osiedla. Zatem także on musi zniknąć, ponieważ Polska została całkowicie odbudowana i rozbudowana. W tym sensie mamy do czynienia ze specyficzną klamrą kompozycyjną. Nowa Warszawa, wyeksponowana na początku filmu, łączy się z nowym podmiejskim osiedlem mieszkaniowym, które w zakończeniu wreszcie przybiera oczekiwany kształt. Czołg jako element krajobrazu wojennego został usunięty, choć zarazem pozostał, tyle że w specyficzny sposób wkomponowany w ten powojenny.

Pozostałości po wojnie stanowią przeszkodę do rozpoczęcia spokojnego życia. Nie można się ich całkowicie pozbyć, oddając do punktu skupu złomu albo muzeum. Można jednak nauczyć się żyć z pamięcią wojny, pogodzić się z nią, co więcej, uczynić ją częścią codziennej egzystencji. Dlatego też w zakończeniu w rzędzie małych domów nie ma już żadnej przerwy. Jego częścią jest także budynek przy ulicy Encyklopedycznej 7, „własny cichy domek, ogródek pełen kwiatów, szumiące drzewa w alejkach i my, my razem. Nic nie jest w stanie zakłócić naszego spokoju, nawet głosy ptaków”. Obraz Julii stojącej spokojnie wśród kwiatów zwiastuje, że oto zapanowała sielanka.

Wreszcie do Grabczyków docierają przedstawiciele Ministerstwa Kultury, Pałacu Młodzieży i Automobilklubu. Zdecydowali się i chcą przejechać czołg, ale Julia ich informuje, że żadnego czołgu nie ma. Kobieta stoi na tle domu, za nią

²¹ Zob. P. Zwierzchowski, *Functions of film images of Warsaw in the Polish cinema of the 1960s*, „Images” 2017, t. 22, nr 31, s. 65-78.

²² Zob. M. Talarczyk-Gubała, op. cit., s. 227.

²³ Zob. ibidem, s. 228-242. W niektórych komediach podkreślano jednak „rozdźwięk między konwencją a rzeczywistością”. Ibidem, s. 240. Nie inaczej jest w *Szczęściarzu Antonim*.

widać otwarte okno, na parapecie ustawione są kwiaty. Antoni z wewnątrz potwierdza, że czołgu nie ma. Kiedy kamera zagląda do domku, zdaje się on nie różnić od dziesiątków innych, doskonale wpisując się w charakterystyczny wówczas wystrój mieszkań – jest funkcjonalnie, użytecznie i skromnie²⁴. Na ekranie pojawiają się: mała kuchenka, krzesła, stół, szafka, na ścianie widać zegar, na podłodze leży dywanik. Kiedy jednak kamera cofa się i obejmuje nieco większą przestrzeń, w jej obiektywie pojawia się czołg (choć stale słyszymy Antoniego powtarzającego, że go nie ma). Stał się częścią ich małego domku, wypełnia go, dominuje, ale nie pozbawia wrażenia intymności. Znajdują się na nim różne bibeloty, zdjęcia, kwiaty, książki, telefon. Całe to zmaganie się z czołgiem wydaje się teraz niepotrzebne, przecież – jak mówi do widza Antoni – „Gdybyśmy wcześniej na to wpadli, już od dawna byłibyśmy szczęśliwi tak, jak jesteście szczęśliwi teraz”.

Krajobraz wojenny kojarzy się z polem bitwy lub zniszczoną infrastrukturą. Odbudowana Warszawa oraz szereg domków w podmiejskim pejzażu zaprzeczają wojnie i jej skutkom, pokazują, że należy do czasu minionego. Pojawiający się znielacka czołg unieważnia ten przekaz. Łączy czas wojny z teraźniejszością, nie pozwala o niej zapomnieć. Należy do innego porządku, z całą pewnością nie kojarzy się z „domowością” i jako taki powinien budzić poczucie zagrożenia. Dlatego też nie chodzi tylko o wpisanie go w bryłę budynku, ale uczynienie zeń części domu, rozumianego zarówno jako materialna struktura, jak i symbol czegoś oswojonego, pozbawionego wrażenia obcości – Polski. Staje się dowodem, że pamięć o przeszłości można ośwoić, uczynić niesprawiającą problemów częścią życia codziennego. To samo, co bohaterowie *Szczęściarza Antoniego* uczynili z czołgiem, kino polskie lat 60. zrobiło później z pamięcią o II wojnie światowej.

Bibliografia

- Braun Andrzej, *Z komedią trochę lepiej*, „Zwierciadło” 1961, nr 13, s. 12.
 Chylińska Dagmara, *Krajobraz pola bitwy jako reprezentacja pamięci miejsca i pamięci kolektywnej narodu. Zarys problematyki*, „Turystyka Kulturowa” 2013, nr 11, s. 105-119.
 Drozdowski Bogumił, *W pół drogi do sukcesu*, „Ekran” 1961, nr 13, s. 105-119.
 Edensor Tim, *Geografia i krajobraz: miejsce i przestrzeń narodowa*, [w:] idem, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, tłum. A. Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004.

²⁴ Zob. ibidem, s. 236.

- Hiv. [Roman Zimand], *Nareszcie*, „Argumenty” 1961, nr 12.
- Klaczynski Zbigniew, *Uwaga! Komedia...*, „Trybuna Ludu” 1961, nr 64, s. 8.
- Ozimek Stanisław, *Czołgista mimo woli*, „Żołnierz Wolności” 1961, nr 54, s. 7.
- Ozimek Stanisław, *Witaj, Antoni*, „Film” 1961, nr 12, s. 5.
- Plesnar Łukasz, *100 filmów wojennych*, Rabid, Kraków 2002.
- Protokół z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy w dn. 23.VI.1959 r.*, Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, sygn. A-214, poz. 133.
- Rammel Iwona, „*Dobranoc, ojczyzno kochana, już czas na sen...*”. *Komedia filmowa lat sześćdziesiątych*, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka, współred. A. Madej, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1994.
- Szyborski Wiktor, *Tanks on Monuments, Monument Tank: On Trench Art and „Gratitude Memorials”*, „Trimarium. The History and Literature of Central and Eastern European Countries” 2023, nr 4, s. 47-94.
- Talarczyk-Gubała Monika, *PRL się śmieje. Polska komedia filmowa lat 1945-1989*, Trio, Warszawa 2007.
- Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii*, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka, współred. A. Madej, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1994.
- Woodward Rachel, *Looking at military landscapes: definitions and approaches*, [w:] *The evolving boundaries of defence: an assessment of recent shifts in defence activities*, ed. R. Bellais, Emerald Group Publishing Ltd., Bingley 2014.
- Zwierzchowski Piotr, *Functions of film images of Warsaw in the Polish cinema of the 1960s*, „Images” 2017, t. 22, nr 31, s. 65-78.
- Zwierzchowski Piotr, *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2013.

Źródła internetowe

- Raivo Petri J., *In this Very Place: War Memorials and Landscapes as an Experienced Heritage*, „The Thingmount Working Paper Series on the Philosophy of Conservation”, Lancaster University, [https://www.lancaster.ac.uk/users/philosophy/awaymave/onlineResources/in%20this%20very%20place%20\(raivo\).pdf](https://www.lancaster.ac.uk/users/philosophy/awaymave/onlineResources/in%20this%20very%20place%20(raivo).pdf) (dostęp 18.04.2024).
- Skotarczak Dorota, *Komedia odwilżowa. Powrót humoru nieideologicznego w kinie polskim*, „Pleograf” 2020, nr 4, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/komedia-odwilzowa-powrot-humoru-nieideologicznego-w-kinie-polskim/758> (dostęp 28.02.2024).

Krajobraz z czołgiem. Oswajanie pamięci o II wojnie światowej w *Szczęściarzu Antonim* (1960) Haliny Bielińskiej i Włodzimierza Haupego

Szczęściarz Antoni (1960) Haliny Bielińskiej i Włodzimierza Haupego w nieoczywisty sposób był jednym z filmów zapowiadających, a nawet rozpoczynających kino nowej pamięci – w latach 60. XX wieku próbującym na nowo opisać II wojnę światową, jej skutki i oddziaływanie, a w tym kontekście także polską tożsamość. Jedną z charakterystycznych cech tego zjawiska były szczególne związki wojny ze współczesnością. Celem artykułu jest

przede wszystkim analiza ukazanych w *Szczęściarzu Antonim* sposobów obchodzenia się z pamięcią o II wojnie światowej, które staną się charakterystyczne dla dominujących obrazów wojny w kinie polskim lat 60. Bohaterowie, którzy mają otrzymać nowy dom w odbudowanej po wojnie Polsce, zamiast niego znajdują na działce czołg. Jest to szczególnie (po)wojenny element, pozornie zakłócający krajobraz Polski próbującej o wojnie zapomnieć. Odbudowana Warszawa i szereg nowych domów w podmiejskim krajobrazie negują wojnę i jej skutki, pokazując, że należy ona do przeszłości. Pojawiający się nagle czołg unieważnia ten przekaz. Łączy wojnę z teraźniejszością i nie pozwala o niej zapomnieć. Należy do innego porządku i jako taki powinien wywoływać poczucie zagrożenia. Sposób radzenia sobie z nim staje się jednak dowodem na to, że pamięć o przeszłości można oswoić, uczynić bezproblemową częścią codzienności. To, co bohaterowie *Szczęściarza Antoniego* zrobili z czołgiem, polskie kino lat 60. zrobiło później z pamięcią o II wojnie światowej.

Słowa kluczowe: polskie kino, lata 60. XX w., *Szczęściarz Antoni*, krajobraz, czołg

Landscape with a Tank. Taming the Memory of World War in *Lucky Antoni* (1960) by Halina Bielińska and Włodzimierz Haup

Lucky Antoni (1960) by Halina Bielińska and Włodzimierz Haup was, in a non-obvious way, one of the films that announced or even started the cinema of new memory – trying to re-describe World War II, its effects and impact, and in this context also Polish identity in the 1960s. One of the characteristic features of this phenomenon were the special connections between the war and the present. The aim of the article is primarily to analyze the ways of approaching the memory of World War II displayed in the film, which will become characteristic of the dominant images of war in Polish cinema of the 1960s. The protagonists, who are to receive a new home in Poland rebuilt after the war, find a tank on the plot instead. It is a special (post-)war element, seemingly disturbing the landscape of Poland trying to forget about the war. The rebuilt Warsaw and the row of new houses in the suburban landscape deny the war and its effects, showing that it belongs to the past. The tank appearing suddenly invalidates this message. It connects the war with the present and does not allow us to forget about it. It belongs to a different order and, as such, should evoke a sense of threat. Finding a way to deal with it, however, becomes a proof that the memory of the past can be tamed, made an unproblematic part of everyday life. What *Lucky Antoni*'s protagonists did with the tank, Polish cinema of the 1960s later did with the memory of World War II.

Keywords: Polish Cinema, 1960s, *Lucky Antoni*, landscape, tank

Data przesłania tekstu: 22.10.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 2.02.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 19.03.2025

KRAJOBRAZ INTYMNY. OBRAZY WSI W NAJNOWSZYM KINIE HISZPAŃSKIM

JOANNA ALEKSANDROWICZ

Uniwersytet Śląski w Katowicach
University of Silesia in Katowice
joanna.aleksandrowicz@us.edu.pl
ORCID 0000-0001-5095-7706

Jedną z cech kina hiszpańskiego ostatniej dekady jest wyraźny zwrot ku tematyce wiejskiej, zainicjowany już w niektórych filmach z początku XXI wieku. Eksplorowanie problemów wsi wiąże się ze zmianą w sposobach jej reprezentacji. O ile w poprzednim stuleciu dominantę stanowiło spojrzenie z zewnątrz – reżyserzy pochodzący z miasta ukazywali przybywających stamtąd bohaterów w obcej dla nich przestrzeni; o tyle nowe kino wiejskie tworzą autorzy wywodzący się z prowincji i opowiadający o niej jako o miejscu bliskim i dobrze znanym¹. Wpływa to na odejście od stereotypów zakorzenionych we wcześniejszych reprezentacjach, oscylujących zwykle między wiejską arkadią, przeciwstawianą zagrożeniom płynącym z miasta, a obrazem biedy i zacofania, stanowiącym opozycję dla metropolii traktowanej jako symbol cywilizacji².

¹ W ten sposób fenomen nowego kina wiejskiego tłumaczy Carla Simón w tekście *Memoria de la ausencia*, [w:] *El cine deseado. 10 directoras españolas del siglo XXI*, ed. C. Losilla, Madrid 2023, s. 270. Szerzej piszę o tym zjawisku w artykule: J. Aleksandrowicz, *Inna lokalność. Powroty na wieś w najnowszym kinie hiszpańskim*, „Relacje Międzykulturowe” 2024, nr 1 (15), s. 28-41. Na temat początków nowego kina wiejskiego zob. J.M. Crespo Guerrero, V. Quirosa García, *La visión del medio rural en el cine español de la primera década del siglo XXI. Nuevos valores en tiempos de cambio*, „Methaodos. Revista de Ciencias Sociales” 2014, n° 2 (2), s. 293.

² Zob.: P. Thibaudeau, *Paradojas de un campo desterritorializado en el cine español del siglo XXI*, [w:] *Representaciones del mundo rural: del documental agrario a las incursiones del campo en el cine de ficción*, ed. M.D. García Ramos, Córdoba 2020, s. 216-217; V. Sánchez-Biosca, *Entre arcadie y barbarie. Figuras del campo en el cine español de los treinta*, [w:] *Profundidad de campo. Más de un siglo de cine rural en España*, coord. A. Gómez Gómez, P. Poyato, Girona 2010, s. 79-89; E. Lorente, R. de Diego, *Cine e imaginario rural en el País Vasco*, [w:] *Diálogos en la frontera: de la cultura popular a la cultura de masas en la era moderna*, dir. L. Beltrán

Spojrzenie od wewnątrz

Nowa optyka łączy się z odmiennym postrzeganiem przestrzeni. Nie jest ona poddawana egzotyzacji, idealizacji czy deformacji, lecz staje się krajobrazem intymnym i codziennym. Wiąże się on z konkretnym punktem na mapie, który ma swoją nazwę w diegezie, niejednokrotnie wymienianą też w napisach końcowych z różnego rodzaju osobistymi dedykacjami. Wieś przestaje być w ten sposób pejzażem wyobrażonym, będącym efektem spojrzenia z zewnątrz, przestrzenią mityczną i nieokreśloną, podatną na umieszczanie w niej narodowych metafor³.

Ma to związek z odchodzeniem od powtarzalnych, pocztówkowych widoków na rzecz lokacji położonych z dala od turystycznych szlaków. Zdarza się, że filmowe pejzaże wymykają się całkowicie z dotychczasowych wzorców reprezentacji danego regionu. Dobrym przykładem jest zrealizowany w okolicach Granady film *W suszarni* (*Secaderos*, reż. Rocío Mesa, 2022), gdzie zamiast arabskich zabytków czy słonecznych plaż, popularnych we wcześniejszym kinie, oglądamy plantacje tytoniu i zaśnieżone górskie szczyty. Poza tym ujęcia wsi są raczej wizualnym komentarzem do sytuacji postaci niż potencjalną atrakcją turystyczną dla widza. Widać to też na przykład w obrazach Estremadury we *Wściekłym błysku* (*Destello bravío*, 2021) Ainhoa Rodríguez.

Cristina Aparicio trafnie nazywa dzieło Mesy „hołdem złożonym miejscu, w którym dorastała reżyserka”⁴ i nie jest to odosobniony przypadek. Większość analizowanych tu tytułów powstała w rodzinnych stronach twórców, niekiedy wręcz w konkretnych wioskach, jak film *20 000 gatunków pszczoł* (*20 000 especies de abejas*, reż. Estibaliz Urresola Solaguren, 2023), nakręcony w baskijskim Laudio, gdzie urodziła się reżyserka. Autorzy, a zwłaszcza autorki, bo to one

Almería, Zaragoza 2016, s. 267; J. Aleksandrowicz, *Obrazy Andaluzji w kinie hiszpańskim (1910–2021)*, Katowice 2021, s. 240–245.

³ Na temat wsi jako przestrzeni metaforycznej zob. J.E. Monterde, *Lo rural como espacio metafórico*, [w:] *Profundidad...*, op. cit., s. 159–176.

⁴ C. Aparicio, *Secaderos*, „Caimán Cuadernos de Cine” 2023, nr 178, s. 42. Tłumaczenie własne. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty z języka hiszpańskiego w tłumaczeniu autorki artykułu.

najczęściej sięgają dziś po tematykę wiejską, niejednokrotnie wspominają też o tożsamościowym charakterze swoich dzieł.

Nawet w filmach realizowanych przez twórców pochodzących spoza portretowanego regionu zwraca uwagę koncentracja na lokalnej specyfice miejsca akcji. Katalonka Carla Subirana, reżyserka filmu *Sica* (2023), podkreśla, że ma on swój początek w jej miłości do galisyjskiego krajobrazu, a zwłaszcza do Costa da Morte (Wybrzeże Śmierci) zawdzięczającej swą nazwę skalistej linii brzegowej, niebezpiecznej dla żeglugi. *Sica* jest efektem długotrwałej eksploracji tego obszaru, poznawania jego historii i legend oraz wsłuchiwania się „w poetycki sposób mówienia mieszkańców, opowiadających o morzu tak, jakby mówili o kobiecie”⁶. Potrzeba nawiązania intymnej relacji z konkretnym miejscem towarzyszy też nieraz twórcom wywodzącym się z filmowanego regionu. Na przykład *Trzydzieści ogników* (*Trinta lumes*, 2017) galisyjskiej reżyserki Diany Toucedo jest wynikiem jej pięcioletniego pobytu we wsi w prowincji Ourense i budowania więzi z tamtejszą społecznością⁷.

Spojrzenie od wewnątrz nie stanowi jednak wyłącznie domeny twórców i wiąże się również z subiektywizacją filmowych punktów widzenia. Patrzymy tu na wieś z perspektywy jej mieszkańców, granych zwykle przez naturšczyków pochodzących z danego miejsca. W nielicznych wypadkach, gdy pejzaż kontemplowany jest przez postać przyjeżdżającą z miasta, okazuje się ona zawsze w jakiś sposób związana z prowincją. W *Górach do pokonania* (*Els encantats*, reż. Elena Trapé, 2023) czy *Pięciu małych wilczkach* (*Cinco lobitos*, reż. Alauda Ruiz de Azúa, 2022) bohaterki powracają do rodzinnych domów na wsi. Z kolei w *Bestiach* (*As bestas*, reż. Rodrigo Sorogoyen, 2022) para protagonistów to tzw. *neorrurales*, a więc osoby z miasta, które osiedliły się na prowincji⁸. Film uwypukla przywiązanie bohaterów do galisyjskiego krajobrazu, a ich fascynacja pięknem gór nie jest zachwytem turysty, lecz kogoś, kto pragnie w nich żyć, uprawiać ziemię i wypasać owce.

⁵ Zob.: A. Rodríguez, *El cine insolente*, [w:] *El cine...*, op. cit., s. 190; D. Toucedo, *Trabajar las imágenes*, [w:] *El cine...*, op. cit., s. 290; A. Ruiz de Azúa, *La imitación de la vida*, [w:] *El cine...*, op. cit., s. 247.

⁶ M. Cortez Gentil, *Entrevista a Carla Subirana, directora de „Sica”*, <https://testigodecine.com/especiales/entrevistas/entrevista-a-carla-subirana-directora-de-sica/> (dostęp 7.06.2024).

⁷ D. Toucedo, op. cit., s. 290.

⁸ Na temat tego zjawiska, popularnego w Hiszpanii od końca XX wieku, zob. S. del Molino, *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue*, Madrid 2016, s. 87.

Wiele filmów akcentuje sam akt patrzenia. Znakomitym przykładem wydaje się zwłaszcza *Alcarràs* (reż. Carla Simón, 2022), w którym uważna kontemplacja krajobrazu niemal zawsze poprzedzona jest długim, statycznym ujęciem obserwujących go bohaterów. Podobne zabiegi zastosowane są w filmie *W suszarni*, gdzie akt patrzenia podkreślony został gestem dziewczynki przyglądającej się wiejskiemu światu przez otwór w zwiniętej dłoni.

Zmiana perspektywy łączy się także z aktywnością w krajobrazie i kształtowaniem go przez mieszkańców. Wieś nie jest już jedynie obiektem spojrzenia, lecz staje się przestrzenią działania. Widać to w licznych obrazach przedstawiających uprawę ziemi – wcześniej niemal nieobecną w kinie hiszpańskim. Obok czysto estetycznych właściwości pejzażu twórcy uwypatniają jego związki z codziennym życiem postaci, ukazując konkretne prace na roli, które niejednokrotnie okazują się nie tyle tłem opowieści, ile jej tematem. Na pierwszy plan wysuwa te wątki Carla Simón w *Alcarràs*, ale powracają one także w takich filmach jak *Amama* (reż. Asier Altuna, 2015), *W suszarni* czy *Bestie*. Zwraca przy tym uwagę różnorodność aktywności bohaterów. Oprócz często pokazywanych upraw owoców czy warzyw pojawiają się mniej typowe zajęcia, jak zbiory tytoniu w filmie *W suszarni*, zdzieranie kory z drzew korkowych w *Quivir* (reż. Manu Trillo, 2015) i *Korku* (*Suro*, reż. Mikel Gurrea, 2022), pszczelarstwo w *20 000 gatunków pszczół* lub rybołówstwo i zbieranie małży w *Sice*.

Niezależnie od rodzaju prac, stosunek do nich jest sposobem charakterystyki postaci, czego dobrymi przykładami są takie filmy jak *Amama*, *Woda* (*El agua*, reż. Elena López Riera, 2022), *Bestie* i *Alcarràs*. W pierwszym z nich poprzez działalność w krajobrazie wyraża się także międzypokoleniowy konflikt – gdy córka próbuje wyrębać nieprzynoszący już dochodów sad, ojciec ścina drzewo zasadzone po jej narodzinach. Zdarza się również, że pejzaż staje się inspiracją dla twórczości bohaterów – to przypadek artystki wizualnej z *Amamy* czy tancerki z filmu *Z wiatrem* (*Con el viento*, reż. Meritxell Colell, 2018).

Związek bohaterów i reżyserów z krajobrazem jest niezwykle istotny w kontekście tożsamości regionalnej, podkreślanej we wszystkich analizowanych filmach. Kontakt z przyrodą nie wynika tu wyłącznie z uniwersalnych ludzkich potrzeb, lecz staje się emanacją przywiązania do małej ojczyzny z jej konkretną topografią, roślinnością i specyfiką klimatyczną. Odnajdziemy tutaj zielone wzgórza Kraju Basków, pasma katalońskich Pirenejów, mgliste

lasy deszczowej Galicji, bezkresne równiny kastylijskiej Mesety, andaluzyjskie wioski z okolic Granady czy spalone słońcem estremadurskie pustkowia.

Ze specyfiką regionów wiąże się też obecna w filmowych pejzażach zabudowa, ale zamiast najbardziej charakterystycznych zabytków danego obszaru oglądamy architekturę mieszkalną, wpisaną w codzienne życie bohaterów. W *Amamie* akcja koncentruje się wokół surowej bryły baskijskiego *baserri*, w *Korku* kluczowym elementem staje się katalońskie gospodarstwo pośrodku lasu, w filmie *W suszarni* pojawia się białe andaluzyjskie patio z granatowo-zieloną ceramiką z okolic Granady, w *Kobietach* (*Muyeres*, reż. Marta Lallana, 2023) eksponowana jest tradycyjna zabudowa mieszkalna Asturii, a w *Trzydziestu ognikach* czy *Sile ognia* (*O que arde*, reż. Oliver Laxe, 2019) oglądamy kamienne domy typowe dla galisyjskich wiosek. Regionalne nacechowanie architektury domu wpisuje się w dyskurs o tożsamości, w którym spleta się to, co rodzinne, i to, co lokalne. Dom jest też zwykle miejscem wtopionym w naturalny krajobraz – widoczny przez okna, odbijający się w szybach czy filmowany przez framugę drzwi.

Portrety przyrody

Silna łączność bohaterów z naturą przekłada się na sposób jej portretowania – uważny i czuły, zorientowany nie tylko na wymiar wizualny, ale i dźwiękowy. We wszystkich omawianych filmach, zarówno fabularnych jak i dokumentalnych, odnaleźć można długie, statyczne ujęcia otaczającej wieś przyrody. Kamera cierpliwie obserwuje przepływające nad górami chmury, gromadzące się w dolinach mgły, zmieniające się pory dnia i roku. Często wsłuchujemy się przy tym w odgłosy wiatru, deszczu i śniegu, w szelest liści, chlupot wody w rzece, szum morza, ptasie trele czy brzęczenie pszczół.

W wypowiedziach niektórych autorek pojawia się wręcz idea synestezyjnego oddziaływania krajobrazu filmowego. Carla Subirana chciała, by widz mógł „poczuć teksturę, zapach morza i sól”⁹. W jej filmie *Sica* zwraca uwagę wyrazisty pejzaż audialny. Uderzenia fal, odgłosy wiatru i krzyki mew wypełniają niemal każdą scenę, nawet wówczas, gdy rozgrywa się ona w domowym wnętrzu. Ta wszechobecność oceanu wpisuje się w doświadczenie bohaterki szukającej ciała ojca, którego kuter rozbił się podczas sztormu. Piękne marynistyczne pejzaże nie dostarczają tu jedynie wrażeń estetycznych. Ocean

⁹ Zob. M. Cortez Gentil, op. cit.

okazuje się potężną siłą, która karmi mieszkańców wioski, ale też niekiedy odbiera im życie.

Meritxell Colell łączy natomiast synestezyjny aspekt filmowego pejzażu z jego oddziaływaniem na pamięć widza, twierdząc, że kino „nie powinno służyć ilustrowaniu świata, lecz jego zamieszkiwaniu”. Reżyserka opowiada przy tym, że oglądając *Alcarràs* „poczuła zapach brzoskwiń, które sfilmowała Carla Simón” i wróciła wspomnieniami do wsi swoich dziadków i pewnego lata spędzonego razem z nimi¹⁰.

Intymne związki z krajobrazem wyrażają się też w wielu filmach w jego swoistej personifikacji. Przestrzeń staje się w ten sposób bohaterem, a protagoniści wchodzą z nią w osobistą relację, często kluczową dla rozwoju fabuły. Na przykład dzieci z filmu *W suszarni* zaprzyjaźniają się z tajemniczym stworzeniem, którego korpus składa się z liści tytoniu, suszonych w tradycyjnych *secaderos*. Baśniowa postać wydaje się duchem opiekuńczym upraw, zaś jej mobilność i efemeryczność sygnalizuje kres dawnego stylu życia, związany ze sprzedażą tytułowej suszarni deweloperom. Innego przykładu personifikacji dostarcza *Woda*, gdzie często wylewająca rzeka Segura przybiera postać zazdrosnego kochanka, porywającego w swe wiry młode dziewczyny pragnące opuścić rodzinną miejscowość.

Przypisanie poszczególnym elementom krajobrazu magicznych mocy jest też kluczowym wątkiem *Amamy*. Barwy drzew pomalowanych przez nestorkę rodu naznaczają tu charaktery i losy jej wnuków, ścięcie rośliny przypisanej danemu członkowi rodziny postrzegane jest niemal jak zbrodnia, a uwolnienie się od przeznaczenia okazuje się możliwe dzięki przemalowaniu pni. Reżyser nawiązuje w ten sposób do Omako Basoa, kolorowego lasu w Oma – dzieła Agustína Ibarroli z lat 80. XX wieku, uchodzącego za jeden z symboli Kraju Basków. Magiczne związki z krajobrazem są też w filmie ukazane przez relacje kolejnych pokoleń z prehistorycznymi jaskiniami, traktowanymi jako kolebka regionalnej tradycji. Miały one zresztą wpływ na twórczość Ibarroli, który wiązał je z totemicznym charakterem baskijskiego *baserri*¹¹. Interesujący jest w *Amamie* zwłaszcza motyw sznura, niczym pępowina łączącego bohaterów zarówno z jaskinią, jak i z rodzinnym domem.

¹⁰ Zob. M. Colell, *Confiar en el cine*, [w:] *El cine...*, op. cit., s. 44-75.

¹¹ Zob. M. Parés Pulido, *Desestructurando el mito: la pervivencia de la tradición rural en „Amama”* (Asier Altuna, 2015), [w:] *Representaciones...*, op. cit., s. 197.

Intymne więzi postaci ze światem natury są też przekazywane z pokolenia na pokolenie w filmie *20 000 gatunków pszczoł*. Jego bohaterki zawierzają swoje tajemnice pszczołom i przyzywają je na pomoc w życiowych kryzysach, a jadu owadów używają do leczenia chorób. Pasieka nie jest tu zwyczajnym elementem wiejskiego pejzażu, lecz miejscem odkrywania własnej tożsamości poprzez łączność z naturą.

W tym kontekście zwraca także uwagę film *Trzydzieści ogników*, w którym galisyjska wioska pełna jest duchów dawnych mieszkańców, a okoliczna przyroda ukazana zostaje niczym magiczna istota zdolna komunikować się z żyjącymi i łącząca ich z doświadczeniem poprzednich pokoleń. Ciekawe jest tu również napięcie między formułą dokumentalną i fabularną. Jak pisze Casimiro Torreiro Gómez, „górskie pejzaże O Courel [...] i pradawne formy życia silnie związane z uprawą ziemi, tworzą terytorium magiczne, na którym uchwycenie rzeczywistości właściwe praktyce dokumentu staje się nieoczywiste – nigdy nie wiemy tak naprawdę, czy to, co widzimy, jest tym, czym się wydaje”¹².

Podobne przekonanie o możliwości nawiązania kontaktu ze zmarłymi poprzez magiczne właściwości krajobrazu pojawia się w *Sice* wraz z galisyjską legendą o jaskini Furna das Grallas, gdzie wedle lokalnych wierzeń można usłyszeć głosy zaginionych żeglarzy, których statki rozbiły się na morzu. Ludowa opowieść o tajemniczej jaskini, tym razem położonej w katalońskich Pirenejach, występuje też w *Górach do pokonania* i także tutaj łączy się z osobistymi przeżyciami postaci.

Swego rodzaju uczłowienie krajobrazu i podkreślenie więzi bohaterów z ziemią dostrzec można również w *Drzewku oliwnym* (*El olivo*, reż. Iciar Bollaín, 2016) – historii wyrwanego z korzeniami drzewa, sprzedanego jako okaz dekoracyjny zagranicznej korporacji. Jak trafnie pisze Pascale Thibaudeau, w filmie tym

ludzki exodus ze wsi – tradycyjny motyw kina wiejskiego – zastąpiony został deterytorializacją samych drzew, przeniesionych do miejsc całkowicie obcych: miast, ruchliwych rond, bogatych posiadłości czy innych państw. Ustawiczne zestawianie choroby Alzheimera [...] z wyrwanym z korzeniami drzewem oliwnym wyraźnie podkreśla, że wraz z drzewami odchodzi ludzka pamięć, język i serce ziemi. Aby uwypuklić jeszcze mocniej związek między drzewem

¹² C. Torreiro Gómez, *¿Volver a las raíces? Imágenes de la España rural en el documental contemporáneo*, [w:] *Representaciones...*, op. cit., s. 92.

i istotą ludzką, wygląd drzewa został poddany antropomorfizacji z ewidentnym przywołaniem *Krzyku Muncha*¹³.

Pejzaż jako zwierciadło zmian

Jak pokazuje *Drzewko oliwne*, krajobraz jest dziś dla filmowców nie tylko źródłem lokalnych opowieści czy znakiem tożsamości, ale też zwierciadłem przemian dotyczących hiszpańską prowincję. W 2009 roku Ángel Quintana zauważył, że wieś nie pojawia się już w kinie „jako miejsce stabilne, pełne starych nostalgii, lecz jako przestrzeń w procesie transformacji”¹⁴. Uwaga ta, odnosząca się do przełomowych obrazów z początku XXI wieku, wydaje się jeszcze bardziej zasadna w kontekście filmów ostatniej dekady. Ukazywane w nich pejzaże są refleksem zmieniającego się charakteru terenów wiejskich, przy czym zjawiska zachodzące w Hiszpanii czy te o charakterze globalnym obserwujemy tu zawsze w mikroskali, śledząc ich wpływ na jednostkowe losy postaci.

Nie wszystkie te zmiany są reprezentowane na ekranie w równym stopniu. Jak pisał w 2007 roku Román Gubern, filmowców nie interesuje zbytnio proces przejmowania rolnictwa przez wielkie firmy¹⁵ i do dziś temat ten podejmowany jest rzadko. Z kolei Thibaudeau zwraca uwagę, że w filmowych obrazach wsi brak konfliktów społecznych czy osób przyjeżdżających w rodzinne strony jedynie na weekendy¹⁶. W ostatnich latach wątki te zaczęły się jednak pojawiać – przykładem może być konfrontacja między dawnymi i nowymi mieszkańcami w *Bestiach* i w *Mesecie* (reż. Juan Palacios, 2019) czy portret bohaterki *Gór do pokonania* odwiedzającej rodzinny dom na katalońskiej prowincji.

Najczęściej metamorfozy wsi wiążą się dziś w kinie z wielkimi inwestycjami, które odmieniają życie mieszkańców i wpływają na kształt krajobrazu. Ze szczególną wnikliwością portretuje to *Alcarràs*. Przeobrażenia zachodzące w przestrzeni są tu kontemplowane przez kamerę już od samego początku filmu. Trzy długie, niemal statyczne ujęcia wiejskiego pejzażu łączą się w czołowiec z odliczaniem do trzech w dziecięcej zabawie, ukazanej w kolejnej scenie.

¹³ P. Thibaudeau, op. cit., s. 230.

¹⁴ Á. Quintana, *Más allá del campo: el cine español de la posmodernidad al realismo tímido*, [w:] *El realismo y sus formas en el cine rural español*, coord. P. Poyato, Córdoba 2009, s. 125.

¹⁵ R. Gubern, *Lo rural, dentro y fuera de campo*, [w:] *Lo rural en el cine español*, coord. P. Poyato, Córdoba 2007, s. 33.

¹⁶ P. Thibaudeau, op. cit., s. 232.

Już wówczas w scenerię wkraczają koparki – elementy obce, zwiastujące nieuchronną zmianę. Od tego momentu oglądamy stopniową transformację rolniczego krajobrazu w farmę fotowoltaiczną, a proces ten osiąga swą kulminację w finałowym karczowaniu sadów i pól uprawnych otaczających dom bohaterów.

Wątek krajobrazowych przemian pojawia się też w *Bestiach* wraz z ofertą wykupu gruntów pod budowę farm wiatrowych. Okoliczne wiatraki, podobnie jak panele słoneczne w *Alcarràs*, pokazane są z perspektywy bohatera, przy czym początkowo widzimy jedynie ich długie cienie kładące się na polach i na sylwetce mężczyzny. Dopiero kolejne ujęcie ukazuje ogrom inwestycji – metalowe konstrukcje ciągną się aż po horyzont, zaburzając naturalne piękno krajobrazu. Scena ta wywołuje skojarzenia z toposem Don Kichota, lecz w *Bestiach* walka z wiatrakami nie wynika z szaleństwa ani idealizmu błędnego rycerza. Sprzeciw filmowego bohatera wobec inwestycji wypływa z miłości do miejsca, w którym postanowił zamieszkać, ale też z realizmu i wiedzy, jak marna jest rekompensata za odstąpienie gruntów. Ta racjonalność, będąca przeciwieństwem donkiszoterii, nie ratuje go jednak od klęski.

Zmiany zachodzące w wiejskim krajobrazie naznaczają także losy bohaterów filmu *W suszarni*. W pamięci widza pozostaje zwłaszcza powracające ujęcie pól z pasem jednakowych domów na horyzoncie, które zapowiadają postępującą ekspansję deweloperów na terenach rolniczych i nieuchronny koniec związanego z nimi stylu życia.

W kinie dokumentalnym znajdziemy natomiast obrazy inwestycji w infrastrukturę transportową. Ivó Vinuesa w filmie *Szybkość* (*Velocitat*, 2013) pokazuje metamorfozę katalońskiej wsi podczas budowy kolei dużych prędkości między Barceloną a granicą z Francją. Intensywność tych przeobrażeń podkreślają wizualne kontrpunkty i dominujące nad odgłosami przyrody metaliczne dźwięki kładzionych szyn. Krajobraz ulega hybrydyzacji i traci dawny charakter, czego symbolem staje się pasterz wędrujący ze stadem owiec przez łąki poprzecinane pasmami torów i autostrad. Podobne ujęcia owiec i dróg szybkiego ruchu przebiegających przez ich tradycyjne szlaki odnajdziemy w *Mesecie*. Z kolei Pela del Álamo przedstawia w *N VI* (2012) konsekwencje zastąpienia tytułowej trasy, łączącej Madryt z Galicją, przez nowoczesną autostradę A6. Dramat mieszkańców wsi położonych przy nieużywanej drodze ukazany został przez uważną kontemplację pustych ulic z zamkniętymi restauracjami, hotelami i stacjami benzynowymi, na których

nikt już się nie zatrzymuje. Tak jak Vinuesa, del Álamo kładzie przy tym akcent na hybrydyzację przestrzeni. Jej wyrazem stają się niszczące wśród przepastnych pól współczesne ruiny niepotrzebnych już inwestycji.

Krajobrazy pustoszejących wsi

Swoje piętno na filmowych pejzażach odciska także postępujący proces depopulacji terenów wiejskich. Jeszcze w 1960 roku zamieszkiwało je 43% Hiszpanów, choć trwała już wtedy wielka fala migracji zarobkowych do miast. Natomiast w 2022 roku na wsi mieszało zaledwie 19% hiszpańskiej populacji¹⁷. Z tą rosnącą dysproporcją zaludnienia wiąże się termin *España vacía* – pusta Hiszpania, spopularyzowany przez Sergia del Molino w zbiorze esejów z 2016 roku¹⁸, których tezy kilka lat później autor rozwinął, ale też poddał rewizji w kontekście nowej sytuacji politycznej¹⁹. Do *España vacía* należą głównie tereny Kastylii-La Manchy, Kastylii i Leónu, Estremadury, Aragonii i La Rioji, a także liczne gminy Asturii, Galicji, Katalonii, Nawarry i Andaluzji. Dobrze obrazuje to nocne zdjęcie satelitarne Półwyspu Iberyjskiego, na którym rozświetlone wybrzeża przypominają obwarzanek z umieszczoną w ciemności interioru płamą światła. Tę enklawę stanowi Madryt, którego liczba mieszkańców w 2016 roku była zbliżona do liczby osób zamieszkujących całe terytorium pustej Hiszpanii²⁰. Cztery lata później Pilar Burillo Cuadrado i Francisco Burillo Mozota podali jeszcze bardziej uderzające dane. Według badaczy 54,84% powierzchni kraju zamieszkuje zaledwie 5,43% populacji²¹. Wzrost dysproporcji zaludnienia potwierdzają statystyki z 2021 roku²².

W dyskursie na ten temat pojawia się też termin *España vaciada* – pustoszona Hiszpania, używany dla podkreślenia, że depopulacja terenów wiejskich jest w dużej mierze wynikiem administracyjnych i ekonomicznych zaniedbań, a nie

¹⁷ *Población rural (% de la población total)*, <https://datos.bancomundial.org/indicador/SP.RUR.TOTL.ZS?end=2022&locations=ES&start=1960> (dostęp 5.04.2024).

¹⁸ Zob. S. del Molino, *La España...*, op. cit.

¹⁹ Zob. idem, *Contra la España vacía*, Barcelona 2021.

²⁰ Zob. idem, *La España...*, op. cit., s. 36-40.

²¹ Zob. P. Burillo Cuadrado, F. Burillo Mozota, *Despoblación y demotanasia*, „Paisaje Cultural” 2020, nr 12, s. 233.

²² *La España vacía: despoblación en España, datos y estadísticas*, 2021, <https://www.epdata.es/datos/despoblacion-espana-datos-estadisticas/282> (dostęp 20.03.2024).

tylko efektem naturalnego procesu przemieszczania się ludności²³. Te dwie optyki – pustej lub pustoszonej Hiszpanii – są również obecne w kinie najnowszym, kładącym akcent bądź na sam motyw opuszczonych domów i starzejącej się społeczności, bądź na złą politykę rolną i brak perspektyw dla młodych mieszkańców.

Próbując określić specyfikę pustej Hiszpanii, Sergio del Molino pisze, że przede wszystkim jest to „kraj bez morza”²⁴. Jego brak staje się też charakterystycznym lejtymotywnym wielu analizowanych filmów. Twórcy przeciwstawiają często zapośredniczone medialnie obrazy morza suchym obszarom hiszpańskiego interioru. W filmie *W suszarni* takim kontrapunktem są telewizyjne reportaże z zatłoczonych plaż, oglądane przez bohaterów, którzy nie mogą sobie pozwolić na urlop na wybrzeżu. Zdjęcia nadmorskich krajobrazów zawiera także plastikowa zabawka w formie miniaturowego telewizora, z fascynacją oglądana przez chłopca z andaluzyjskiej wioski. Nierealne marzenia o beztróskim plażowaniu są również w filmie *Mesy* tematem dialogów, podobnie jak w *Wodzie* czy w dokumentalnej *Mesecie*.

W ostatnim z tytułów w pamięć zapada też obraz mężczyzny stojącego pośrodku kastylijskich pól i wskazującego kierunki, w których znajdują się oddalone o kilkaset kilometrów wody Morza Śródziemnego, Oceanu Atlantyckiego i Zatoki Biskajskiej. Kamera obraca się, podążając za gestami postaci, by ukazać bezkresną pustkę Mesety. Słyszymy wówczas słowa mężczyzny: „tu nie mamy morza, ale szum autostrady czasem bardzo przypomina odgłos morskich fal”. To zastępowanie morza jego substytutami powraca w scenie, gdy do opuszczonej przez mieszkańców wsi przybywa furgonetka obwoźnego sprzedawcy ryb.

Najbardziej przejmującym fabularnym obrazem *España vacía* wydaje się natomiast *Wściekły błysk*. Opustoszałe pejzaże Estremadury uwydatniają tu izolację starszych kobiet w wymierającej wiosce. Bohaterki przedstawiane są często jako małe figurki w bezkresnym „morzu” ziemi, a filmowe krajobrazy nabierają surrealistycznego charakteru poprzez nieprzystawalność poszczególnych komponentów. Półnaga kobieta wędruje o świcie przez odludne pustkowia, czarny ptak ogląda zawieszony na ścianie malarski pejzaż, a niezidentyfikowane obiekty latające lądują nocą na nieuprawianych już

²³ Zob. F. Collantes, V. Pinilla, *La verdadera historia de la despoblación de la España rural y cómo puede ayudarnos a mejorar nuestras políticas*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza 2020, s. 12.

²⁴ S. del Molino, *La España...*, op. cit., s. 36.

polach. Znakiem odosobnienia i braku kontroli nad własnym życiem staje się także w filmie zbiornik retencyjny – relikw z czasów frankistowskich, gdy tego typu inwestycje niejednokrotnie zmieniały nie tylko charakter krajobrazu, lecz także losy mieszkańców zalanych wiosek, co pokazuje między innymi dokument *Zatopione dni* (*Os días afogados*, reż. César Souto, Luis Avilés, 2016). Warto jednak podkreślić, że te i inne filmowe pejzaże pustej czy pustoszonej Hiszpanii są też pełne miłości do ukazywanych miejsc, a ich statyczna kontemplacja wydaje się próbą ocalenia obrazu przemijającego wiejskiego świata.

* * *

Choć nie wszystkie omawiane tu filmy koncentrują się na problemach związanych ze zjawiskiem *España vacía*, poczucie utraty i nieuchronnej zmiany jest niewątpliwie wiodącym motywem nowego kina wiejskiego. Z przeprowadzonych analiz dwudziestu jeden hiszpańskich filmów fabularnych i dokumentalnych z lat 2012-2023 wyłania się przede wszystkim obraz wsi jako miejsca podlegającego nieustannym transformacjom – krajobrazowym, gospodarczym, społecznym. Jednocześnie jest to przestrzeń silnie powiązana z tożsamością regionalną bohaterów, ale i samych reżyserów, którzy często realizują filmy w swoich małych ojczyznach i akcentują krajobrazową specyfikę danego regionu, pozostając jednak z dala od malowniczych klisz czy zatrzymanej w czasie etnograficznej pocztówki. Filmowy pejzaż w nowym kinie wiejskim wiąże się również ze światem wewnętrznym i osobistymi doświadczeniami bohaterów. Nie stanowi już tylko tła, lecz okazuje się istotną częścią ich losów, a niekiedy zostaje wręcz poddany personifikacji i w magiczny sposób oddziałuje na życie postaci. Tak rozumiany krajobraz intymny pokazywany jest zawsze z perspektywy bohaterów przynależących do wiejskiej społeczności. Mimo swej ulotności i podatności na zmianę, pozostaje on więc także silnym znakiem tożsamości.

Bibliografia

- Aleksandrowicz Joanna, *Inna lokalność. Powroty na wieś w najnowszym kinie hiszpańskim*, „Relacje Międzykulturowe” 2024, nr 1 (15), s. 28-41.
- Aleksandrowicz Joanna, *Obrazy Andaluzji w kinie hiszpańskim (1910-2021)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2021.
- Aparicio Cristina, *Secaderos*, „Caimán Cuadernos de Cine” 2023, nr 178, s. 42.
- Burillo Cuadrado Pilar, Burillo Mozota Francisco, *Despoblación y demotanasia*, „Paisaje Cultural” 2020, nr 12, s. 233-249.

- Collantes Fernando, Pinilla Vicente, *La verdadera historia de la despoblación de la España rural y cómo puede ayudarnos a mejorar nuestras políticas*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza 2020.
- Crespo Guerrero José Manuel, Quirosa García Victoria, *La visión del medio rural en el cine español de la primera década del siglo XXI. Nuevos valores en tiempos de cambio*, „Methaodos. Revista de Ciencias Sociales” 2014, n° 2 (2), s. 286-294.
- Gubern Román, *Lo rural, dentro y fuera de campo*, [w:] *Lo rural en el cine español*, coord. P. Poyato, Diputación de Córdoba, Córdoba 2007, s. 15-34.
- Lorente Eneko, Diego Rosa de, *Cine e imaginario rural en el País Vasco*, [w:] *Diálogos en la frontera: de la cultura popular a la cultura de masas en la era moderna*, dir. L. Beltrán Almería, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza 2016, s. 263-280.
- Molino Sergio del, *Contra la España vacía*, Alfaguara, Barcelona 2021.
- Molino Sergio del, *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue*, Turner, Madrid 2016.
- Monterde José Enrique, *Lo rural como espacio metafórico*, [w:] *Profundidad de campo. Más de un siglo de cine rural en España*, coord. A. Gómez Gómez, P. Poyato, Lucés de Gálibo, Girona 2010, s. 159-176.
- Parés Pulido Marina, *Desestructurando el mito: la pervivencia de la tradición rural en „Amama”* (Asier Altuna, 2015), [w:] *Representaciones del mundo rural: del documental agrario a las incursiones del campo en el cine de ficción*, dir. M.D. García Ramos, Editorial Universidad de Córdoba, Córdoba 2020, s. 193-221.
- Quintana Ángel, *Más allá del campo: el cine español de la posmodernidad al realismo tímido*, [w:] *El realismo y sus formas en el cine rural español*, coord. P. Poyato, Ayuntamiento de Dos Torres, Córdoba 2009, s. 111-125.
- Rodríguez Ainhoa, *El cine insolente*, [w:] *El cine deseado. 10 directoras españolas del siglo XXI*, ed. C. Losilla, ECAM, Madrid 2023, s. 176-197.
- Ruiz de Azúa Alauda, *La imitación de la vida*, [w:] *El cine deseado. 10 directoras españolas del siglo XXI*, ed. C. Losilla, ECAM, Madrid 2023, s. 228-247.
- Sánchez-Biosca Vicente, *Entre arcadie y barbarie. Figuras del campo en el cine español de los treinta*, [w:] *Profundidad de campo. Más de un siglo de cine rural en España*, coord. A. Gómez Gómez, P. Poyato, Lucés de Gálibo, Girona 2010, s. 79-89.
- Simón Carla, *Memoria de la ausencia*, [w:] *El cine deseado. 10 directoras españolas del siglo XXI*, ed. C. Losilla, ECAM, Madrid 2023, s. 252-283.
- Thibaudau Pascale, *Paradojas de un campo desterritorializado en el cine español del siglo XXI*, [w:] *Representaciones del mundo rural: del documental agrario a las incursiones del campo en el cine de ficción*, dir. M.D. García Ramos, Editorial Universidad de Córdoba, Córdoba 2020, s. 213-235.
- Torreiro Gómez Casimiro, *¿Volver a las raíces? Imágenes de la España rural en el documental contemporáneo*, [w:] *Representaciones del mundo rural: del documental agrario a las incursiones del campo en el cine de ficción*, dir. M.D. García Ramos, Editorial Universidad de Córdoba, Córdoba 2020, s. 77-95.
- Toucedo Diana, *Trabajar las imágenes*, [w:] *El cine deseado. 10 directoras españolas del siglo XXI*, ed. C. Losilla, ECAM, Madrid 2023, s. 284-311.

Źródła internetowe

Cortez Gentil Mario, *Entrevista a Carla Subirana, directora de „Sica”*, <https://testigodecine.com/especiales/entrevistas/entrevista-a-carla-subirana-directora-de-sica/> (dostęp 7.06.2024).

La España vacía: despoblación en España, datos y estadísticas, 2021, <https://www.epdata.es/datos/despoblacion-espana-datos-estadisticas/282> (dostęp 20.03. 2024).

Población rural (% de la población total), <https://datos.bancomundial.org/indicador/SP.RUR.TOTL.ZS?end=2022&locations=ES&start=1960> (dostęp 5.04.2024).

Krajobraz intymny. Obrazy wsi w najnowszym kinie hiszpańskim

Celem artykułu jest ukazanie roli krajobrazu w najnowszym kinie hiszpańskim o tematyce wiejskiej. Analiza dwudziestu jeden filmów fabularnych i dokumentalnych z lat 2012-2023 dowodzi transformacji filmowych reprezentacji wsi. Pejzaż odgrywa tu istotną rolę jako zwierciadło zmian zachodzących na obszarach wiejskich, ale też jako symbol lokalnej tożsamości. Widać przy tym odejście od pocztówkowych widoków na rzecz krajobrazów intymnych, silnie związanych z osobistym doświadczeniem i codziennym życiem postaci. Jednocześnie filmowe lokacje są często małymi ojczyznami twórców. Ich spojrzenie jest wolne od idealizacji wiejskiego świata, ale i pełne tęsknoty za jego zanikającą postacią.

Słowa kluczowe: współczesne kino hiszpańskie, wieś w kinie, hiszpański krajobraz, obrazy wspólnot autonomicznych, *España vacía*

The Intimate Landscape: Images of the Countryside in Recent Spanish Cinema

The purpose of the article is to highlight a role of the landscape in recent Spanish cinema with a rural theme. The analysis of twenty-one feature films and documentaries from 2012-2023 demonstrates transformation of the cinematic representation of the countryside. The landscape serves as a mirror of contemporary changes taking place in rural areas, but also as a symbol of regional identity. The new rural cinema is far away from postcard views. Instead, what draws attention is the dominance of the intimate landscapes, which are strongly connected to the personal experiences and daily lives of the characters. At the same time, film locations are often the directors' little homelands, which are presented both free of idealisation of the rural world and full of longing for their disappearing form.

Keywords: contemporary Spanish cinema, countryside in cinema, Spanish landscape, images of autonomous communities, *España vacía*

Data przesłania tekstu: 22.10.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 10.12.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 15.12.2024

TEORIA KRAJOBRAZU (*FŪKEIRON*) MASAO MATSUDY JAKO NARZĘDZIE KRYTYKI POLITYCZNEJ W JAPOŃSKIM FILMIE I FOTOGRAFII

KRZYSZTOF LOSKA

Uniwersytet Jagielloński
Jagiellonian University
krzysztof.loska@uj.edu.pl
ORCID 0000-0003-4078-798X

Krajobraz jest namysłem nad porządkiem społecznym i politycznym, a porządek ten można opisać jako krajobraz.

JACQUES RANCIÈRE, *Le temps du paysage: Aux origines de la révolution esthétique*

Wprowadzenie

Zastanawiając się nad usytuowaniem japońskiej teorii krajobrazu (*fūkeiron*) w szerszym kontekście nauk humanistycznych i społecznych, chciałbym wskazać na dwa punkty odniesienia. Po pierwsze, podobieństwo do filozoficznych rozważań na temat władzy dyscyplinarnej – ze względu na znaczenie przypisywane uporządkowaniu przestrzennemu (ingerencja w krajobraz) oraz urządzaniu (fr. *gouvernementalité*), czyli kierowaniu zachowaniem zbiorowości za pomocą szeregu technik oraz instytucji zapewniających dominację i bezpieczeństwo¹. Po drugie, zapowiedź koncepcji socjologicznych, których autorzy tłumaczyli zmiany zachodzące w krajobrazie wpływem czynników gospodarczych. Podążając za tym tropem interpretacyjnym, pragnę przywołać definicję Sharon Zukin, która pisała, że krajobraz jest „społecznym, politycznym i kulturowym produktem twórczego zniszczenia”, powstałym wskutek oddziaływania władzy ekonomicznej, innymi słowy: jest „zbiorem materialnych praktyk oraz ich symbolicznych reprezentacji”².

¹ Zob. M. Foucault, *Bezpieczeństwo, terytorium, populacja*, tłum. M. Herer, Warszawa 2010.

² S. Zukin, *Landscapes of Power: From Detroit to Disney World*, Berkeley 1993, s. 5, 16-17.

Każdy krajobraz podlega transformacji, ilustruje przejście od modelu produkcji do konsumpcji, odzwierciedlając zarazem głęboką przemianę zachodzącą w stosunkach międzyludzkich oraz instytucjach publicznych. Tym, co kształtuje krajobraz w jego wymiarze społecznym – stwierdza Sharon Zukin – jest relacja między władzą, przymusem i zbiorowym oporem. Przeprowadzona przez amerykańską socjolożkę analiza krajobrazu odsłania geograficzny wymiar światowego kapitalizmu, a zarazem wyznacza pole pozwalające uwzględnić czynniki biopolityczne, związane z działaniami podejmowanymi przez aparaty państwa, które narzucają określony sposób widzenia przestrzeni (kartografia) i kształtują ludzkie zachowania (techniki dyscyplinujące).

Spojrzenie w przeszłość

Dyskusja nad krajobrazem w japońskim środowisku naukowym i artystycznym rozpoczęła się pod koniec XIX wieku za sprawą monografii *Japońska teoria krajobrazu* (*Nihon fūkeiron*)³, napisanej przez Shigetakę Shigę (1863-1927) – polityka, dziennikarza i geografa. Jego książka wpisywała się w ówczesną debatę na temat tożsamości kulturowej i narodowej, odczytywano ją bowiem jako głos sprzeciwu wobec postępującej westernizacji kraju. Wskazując na niepowtarzalność japońskiego krajobrazu, do którego ukształtowania przyczyniło się położenie geograficzne i różnicowanie klimatyczne, Shiga zwrócił uwagę na trzy jego właściwości – elegancję (*shōsha*), piękno (*bi*) i wzniosłość (*tettō*) – wynosząc tym samym naturę do rangi pojęcia estetycznego⁴.

Poszukując korzeni japońskiego modernizmu, Kōjin Karatani zwrócił uwagę na jeszcze jedno źródło inspiracji, mianowicie funkcję krajobrazu w utworach Doppo Kunikidy (1871-1908), prekursora naturalizmu, dla którego scenaria stanowiła odbicie życia wewnętrznego bohaterów literackich⁵. Na przeciwnym biegunie refleksji teoretycznej sytuuje się koncepcja Masao Matsudy (1933-2020) – publicysty, działacza politycznego, krytyka filmowego

³ Tłumaczenie tytułu własne. Jeśli nie zaznaczono inaczej, tytuły z języka japońskiego w tłumaczeniu autora artykułu.

⁴ Zob. M. Gavin, *Nihon fūkeiron (Japanese Landscape): nationalistic or imperialistic?*, „Japan Forum” 2000, vol. 12, nr 2, s. 219-231.

⁵ Zob. K. Karatani, *Origins of Modern Japanese Literature*, Durham 1993, s. 23-24. W pierwszym rozdziale o znaczącym tytule „Odkrycie krajobrazu” Karatani, odnosząc się do przykładów zaczerpniętych z malarstwa, poezji, prozy oraz tekstów teoretycznych, wskazał na zmiany, jakie pod koniec XIX wieku zaszły w sposobach percepcji.

i teoretyka kultury – w której można dostrzec próbę odejścia od romantycznego i narodowego paradygmatu w dyskursie krajobrazowym, jaki ukształtował się na przełomie XIX i XX wieku, w stronę namysłu nad krajobrazem jako skutkiem zarządzania przestrzenią przez instytucje państwa.

Punkt zwrotny

Masao Matsuda po raz pierwszy posłużył się słowem „krajobraz” (*fūkei*) w tytule eseju *Seks jako krajobraz* (*Fūkei toshite no sei*), wykorzystując je jako klucz interpretacyjny do odczytania ostatniej sceny z filmu Kōjiego Wakamatsu *Dalej, dalej powtórna dziewico* (*Yuke yuke nidome no shōjo*, 1969), w której para młodych bohaterów popełnia samobójstwo, skacząc z dachu budynku⁶. W ciągu kilkunastu miesięcy japoński krytyk napisał serię artykułów poświęconych problematyce krajobrazowej, które opublikował później w zbiorze *Śmierć krajobrazu* (*Fūkei no shimetsu*), rozważając tytułową kategorię w kontekście władzy politycznej i ekonomicznej oraz sięgając do przykładów zaczerpniętych ze sztuk wizualnych⁷. Motywem przewodnim większości tekstów było zwrócenie uwagi na ingerencję władzy w życie codzienne, która przejawia się za pośrednictwem pozornie niewinnych sposobów kontroli, jakiej poddawani są ludzie w przestrzeni miejskiej (np. zasady ruchu ulicznego, wyznaczanie przejść dla pieszych, sygnalizacja świetlna).

Punktem wyjścia dla jego teorii (*fūkeiron*) stał się film *Seryjny morderca* (*Ryakushō: renzoku shasatsuma*, reż. Masao Adachi, 1969), a zwłaszcza sposób, w jaki opowiedziano w nim o losach Norio Nagayamy. Twórcy tego kolektywnego przedsięwzięcia – wśród których znalazł się również Matsuda – oparli się pokusie pokazania życia mordercy, co uczynił Kaneto Shindō w *Żyć dziś, umrzeć jutro* (*Hadaka no jūkyūsei*, 1970). Zamiast tego postanowili odtworzyć ścieżkę, jaką przebył młody człowiek, wyruszając z północnych

⁶ Zob. M. Matsuda, *Fūkei toshite no sei*, „Asahi Journal” 1969, vol. 11, nr 52, s. 12-17. Artykuł ten został przedrukowany w nowym wydaniu zbioru esejów Matsudy *Fūkei no shimetsu*, Tōkyō 2013.

⁷ W książce *Fūkei no shimetsu* Matsuda zamieścił większość swoich artykułów na temat krajobrazu: *Miasto jako krajobraz* (*Fūkei to shite no toshi*), *Co to jest przestrzeń partyzancka?* (*Gerira kūkan to wa nani ka*), *Mój archipelag, mój krajobraz* (*Waga rettō, waga fūkei*), *Obraz, krajobraz, język* (*Eizō, fūkei, gengo*), „Krajobraz” i „Sytuacja” (*‘Fūkei’ to ‘jōkyō’*), *Dlaczego wojny krajobrazowe?* (*Naze fūkei sensō na no ka*), *Za śmierć krajobrazu* (*Fūkei no shimetsu no tame ni*), *Punkt wyjścia teorii krajobrazu* (*Fūkeiron no kiten*).

krańców archipelagu w stronę miast położonych na wyspie Honsiu⁸. Nie zamierzali rekonstruować zbrodni popełnionych przez dziewiętnastolatka ani dokumentować masowych protestów, jakie przetoczyły się przez uniwersyteckie kampusy w tamtym czasie. Ich uwaga nie skupiała się na tym, co widoczne, czyli ulicznych walkach, lecz na niewidocznych strukturach władzy. Można zgodzić się z sugestią Grega Haingera, że twórcy filmu „przenieśli odpowiedzialność za popełnione zbrodnie z jednostki, w której wszyscy widzieli potwora, na społeczeństwo jako całość, a nawet szerzej: na globalne siły kapitalistycznego ujednoliceńa”⁹.

Krajobraz zwany Nagayamą

Seryjny morderca rozpoczyna się od beznamietnego głosu spoza kadru: „Pod koniec ubiegłego roku popełniono cztery morderstwa w czterech różnych miastach z użyciem tej samej broni. Wiosną tego roku aresztowano dziewiętnastoletniego mężczyznę. Nazwano go seryjnym mordercą”. Adachi i Matsuda wyrysowali mapę jego wędrówki po kraju – od przedmieść Abashiri przez Aomori, Hakodate, Fukushima, Jokohamę, Nagoję, Osakę, Kioto i Kobe, po wielokrotne powroty do Tokio. Niewielka ekipa filmowa odwiedziła miejsca, w których Nagayama się urodził, wychował, dorastał, ukończył szkołę, mieszkał i pracował, a wreszcie dopuścił się kolejnych morderstw. Nie zamierzano przedstawiać faktów z życia zabójcy, lecz chciano pokazać „krajobraz zwany Nagayamą”¹⁰ – jak mówił Adachi – czyli uchwycić proces „stawania się” i szukania linii ujęcia.

⁸ Norio Nagayama urodził się w 1949 roku, wychowywał się w rozbitej rodzinie, po ukończeniu szkoły w 1965 roku wyjechał do Tokio w poszukiwaniu pracy. W październiku i na początku listopada 1968 roku zabił czterech mężczyzn z broni skradzionej z amerykańskiej bazy wojskowej. Mimo że w świetle ówczesnego prawa był nieletnim przestępcą, to jednak po długim procesie został skazany na śmierć, a wyrok wykonano w 1997 roku. Podczas pobytu w więzieniu napisał wiele książek, w tym autobiografię, która odniosła duży sukces komercyjny.

⁹ G. Hainge, *Philippe Grandrieux: Sonic Cinema*, New York–London 2017, s. 213.

¹⁰ Cyt. za: G. Hirasawa, *Landscape Theory: Post-68 Revolutionary Cinema in Japan*, Leiden University, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 2021, s. 86 (rozprawa doktorska), s. 152, tłumaczenie własne. W związku z retrospektywą filmów Masao Adachiego zorganizowaną w Paryżu przez Cinémathèque Française, francuskie wydawnictwo wydało wybór artykułów reżysera pt. *Le bus de la révolution passera bientôt près de chez toi: Ecrits sur le cinéma, la guérilla et l'avant-garde (1963-2010)*, Aix-en-Provence 2012.

Długie ujęcia, którym towarzyszy awangardowa muzyka jazzowa, zwykle pozbawione są komentarza odautorskiego, czasem tylko podawane są suche informacje dotyczące punktów na trasie wędrówki śladami zabójcy. Nawet miejsca zbrodni nie wyróżniają się niczym szczególnym, ponieważ prezentowane są jak zwyczajne krajobrazy, jak gdyby twórcy zamierzali unieważnić dychotomię między tym, co codzienne i niecodzienne. Jedne sceny filmowane są nieruchomą kamerą umieszczoną na statywie, inne zaś za pomocą długich jazd z panoramowaniem. Strategia artystyczna opiera się na wprowadzaniu technik dystansujących, czemu służy obecność dezorientujących wstawek, przedstawiających domy, ulice, tory kolejowe, opustoszałe budynki, mosty, dworce, parki, przystanki autobusowe, a nawet przypadkowych przechodniów¹¹.

W eseju *Miasto jako krajobraz* Masao Matsuda pisał, że „japoński archipelag jawił się Nagayamie jako dziwnie zniekształcony, na podobieństwo przestrzeni nieeuklidesowej. Nam zaś – po czterech miesiącach podróży jego śladami – wszystkie ulice i zaułki w każdym regionie kraju uświadomiły homogeniczny charakter krajobrazu”¹². Poczynione obserwacje pozwoliły na postawienie hipotezy, że krajobraz stał się wrogiem Nagayamy, że jego zbrodnie można odczytać jako manifestację sprzeciwu wobec głębokich przemian zachodzących w kraju. *Seryjny morderca* wyraźnie kontrastuje jednak z politycznie zaangażowanymi dokumentami nakręconymi na przełomie lat 60. i 70. XX wieku, których twórcy skupiali się na rejestrowaniu działań podejmowanych przez protestujących studentów lub robotników sprzeciwiających się poczynaniom rządu japońskiego. Zaledwie w kilku ujęciach filmu pojawiają się funkcjonariusze sił porządkowych i demonstranci, cała reszta pozbawiona jest bezpośrednich odniesień do bieżących wydarzeń i sprawia wrażenie braku związku z polityką.

¹¹ Z podobnym wyzwaniem dotyczącym możliwości pokazania rzeczywistej zbrodni na ekranie zmierzył się James Benning w filmie *Landscape Suicide* (1987), opowiadając historię dwojga morderców, Bernadette Protti i Eda Geina, za pomocą ujęć pokazujących pozornie nieistotne miejsca i czynności, lecz korzystając również – w przeciwieństwie do Adachiego – z performatywnej rekonstrukcji przesłuchań.

¹² M. Matsuda, *City as Landscape*, tłum. Yuzo Sakuramoto, https://www.aub.edu.lb/art_galleries/Documents/Matsuda-City-as-Landscape.pdf (dostęp 23.03.2024).

Śmierć krajobrazu

Teoria krajobrazu zwraca uwagę na zjawisko wymazywania różnic między centrum i peryferiami, metropolią i prowincją, terenami przemysłowymi i rolniczymi, a nawet poszczególnymi wyspami archipelagu, co pozwoliło Matsudzie na wysunięcie tezy o zaniku lokalności, czyli „braku wizualnego zróżnicowania”¹³. Pozbawione właściwości miejsca zaczęły upodabniać się do siebie, co świadczy o postępującym procesie homogenizacji (*kinshitsuka*) przestrzeni. Przyczyn takiego stanu rzeczy japoński krytyk doszukiwał się w ożywieniu gospodarczym oraz wzroście mobilności, której przejawem była migracja zarobkowa w okresie powojennym. Czynniki te doprowadziły do wyludnienia wiejskich terenów, co potwierdzało wcześniejszą diagnozę, że ujednolicenie dokonało się wskutek wpływu logiki kapitalistycznej, która napędzała rozwój ekonomiczny i przyczyniła się do przeobrażenia regionalnego charakteru kraju.

Argumentów potwierdzających te obserwacje dostarczył Alex Kerr, który w książce *Psy i demony: ciemne strony Japonii* pisał, że „pierwotne lasy wycięto i zastąpiono przemysłowymi uprawami cedru, na rzekach zbudowano tamy, linię brzegową wybetonowano, wzgórza zrównano z ziemią, by mieć czym zasypać zatoki, góry pocięto siecią beużytecznych dróg, a wioski utopiono w morzu odpadów przemysłowych”¹⁴. Przykładem „wizualnego zanieczyszczenia” pola percepcji są wszechobecne słupy wysokiego napięcia oraz wisząca nad ulicami płatanina kabli telefonicznych i elektrycznych. Od połowy lat 60. ubiegłego wieku urzędnicy zaczęli wydawać decyzje o likwidacji parków i placów oraz konieczności przycinania gałęzi drzew, aby stworzyć jednolitą powierzchnię, dzięki czemu wszystkie miejscowości upodobniły się do siebie. Sprzyjała temu również „całkowita uniformizacja prefabrykowanych domów”, które zaczęto budować wszędzie, wykańczając w podobny sposób, przez co bloki mieszkalne przestały się różnić od otaczających je zakładów przemysłowych¹⁵.

W ciągu kilkudziesięciu lat dokonało się dogłębne przekształcenie krajobrazu – wszystko stało się sterylne, nijakie i pozbawione wyrazu. Manifestem

¹³ R. Terada, *Repletion: Masao Adachi's Totality*, „Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences” 2016, vol. 24, nr 2, s. 22.

¹⁴ A. Kerr, *Psy i demony: ciemne strony Japonii*, tłum. T. Stanek, Kraków 2008, s. 24.

¹⁵ Zob. ibidem, s. 28, 212.

nowego ładu politycznego, opartego na zasadach liberalizmu ekonomicznego, stała się książka *Przekształcenie japońskiego archipelagu* (*Nihon rettō kaizō ron*), napisana przez Kukeiego Tanakę (1918-1993). Premier Japonii przedstawił w niej zarys biopolitycznego projektu przebudowy społeczeństwa, a zarazem wizję kraju złożonego z miast połączonych siecią autostrad, będącego wielką maszyną przemysłowo-konsumpcyjną, dzięki której wymazaniu ulegnie zróżnicowanie regionalne oraz możliwe stanie się przejście kontroli nad życiem codziennym mieszkańców przez instytucje państwa¹⁶.

Wojny krajobrazowe

Określenie „tokijskie wojny krajobrazowe” (*Tōkyō fūkei sensō*), którego użył Masao Matsuda w jednym ze swoich esejów, nawiązuje zarówno do rewolucyjnego hasła głoszonego przez Frakcję Czerwonej Armii (*Sekigun ha*), której członkowie odpowiadali za zamachy terrorystyczne (m.in. porwanie samolotu Japońskich Linii Lotniczych w marcu 1970 roku), jak i do pierwotnego tytułu filmu Nagisy Ōshimy *Po wojnie tokijskiej* (*Tōkyō sensō sengo hiwa*, 1970). To właśnie w kontekście tego utworu pojawiło się sformułowanie „film krajobrazowy” (*fūkei eiga*), odnoszące się do kluczowej sekwencji „filmu w filmie”, która posłużyła reżyserowi jako przykład ukazujący wywrotowy potencjał zawarty w pozornie zwyczajnych obrazach przestrzeni miejskiej¹⁷.

Zdjęcia do filmu Ōshimy rozpoczęły się w dniu wielkiej demonstracji w tokijskim parku Meiji, zakończyły zaś po niepowodzeniu strajków studenckich i masowych aresztowaniach uczestników protestów. Należy podkreślić, że to nie sceny starć z policją są tematem tego dzieła, lecz puste miejskie krajobrazy, utrwalone na taśmie przez zmarłego studenta – nieobecnego bohatera filmu. Jego przyjaciele, Motoki i Yasuko, podejmują próbę rekonstrukcji zachowanego materiału, aby przekonać kolegów, że wizualny testament jest narzędziem walki politycznej, bronią w starciu z rzeczywistością. Oboje pochylają się nad mapą – nieprzypadkowo oznakowaną jako „Tokijskie wojny

¹⁶ Na związek teorii krajobrazu z projektami politycznymi i ekonomicznymi Tanaki zwróciła uwagę Michio Hayashi, *The Fate of Landscape in Post-War Japanese Art and Visual Culture*, [w:] *Consuming Life in Post-Bubble Japan: A Transdisciplinary Perspective*, ed. K.J. Cwierotka, E. Machotka, Amsterdam 2018, s. 198.

¹⁷ Określenia „tokijskie wojny krajobrazowe” i „film krajobrazowy” pojawiły się w esejach *Antyutopia* (*Yūtopia no hango*) oraz „Krajobraz” i „Sytuacja”, które ukazały się w zbiorze *Fūkei no shimetsu*.

krajobrazowe – schemat działania” (*Tōkyō fūkei sensō sakusen yōzu*) – by odtworzyć drogę, jaką pokonał zmarły, i odnaleźć miejsca, które odwiedził z kamerą¹⁸. Uchwycone przez niego obrazy są niejednoznaczne, otwarte na wzajemnie wykluczające się odczytania, pozbawione wiarygodności. Zapis ostatnich chwil życia nie zawiera żadnych dramatycznych scen, lecz serię przypadkowo wybranych widoków, co podkreśla jedynie fragmentaryczny charakter życia codziennego w całej jego banalności.

Na próżno szukać wskazówek pozwalających na zrozumienie „pustych” krajobrazów, jak gdyby reżyser chciał pokazać, w jaki sposób władza przyczynia się do alienacji człowieka. Wybierając pozbawione logicznego uporządkowania ujęcia przestrzeni miejskiej, Nagisa Ōshima prowokuje widzów do zadania pytania o to, na czym polega polityczny wymiar takiego kina? Filmując dworce, słupy energetyczne, skrzynki na listy, anteny na dachach budynków, drogi i mosty, reżyser przekonuje, że tworzą one wszechobecne sieci połączeń i przepływów, które nadzorowane są przez państwo. Zarejestrowane przez kamerę obrazy sugerują, że władza nie jest tożsama z policją, wojskiem czy parlamentem, ale z transportem i infrastrukturą – innymi słowy: ze szlakami handlowymi i wymianą informacji.

Ōshima znalazł sposób, by uchwycić niewidzialne stosunki władzy zakodowane w krajobrazie i pokazać wszechobecną przemoc, której źródłem jest otaczająca przestrzeń. Podobny cel postawił sobie w nakręconym rok wcześniej filmie *Chłopiec* (*Shōnen*, 1969), który nie od razu skojarzono z teorią krajobrazu, dopiero Gō Hirasawa wskazał na jego znaczenie, nie tylko ze względu na główny motyw fabularny, czyli ucieczkę pary bohaterów, ojca i syna, którzy wędrują z miasta do miasta, ale przede wszystkim ze względu na sposób opisanego krajobrazu podporządkowanego władzy. Nie chodzi wyłącznie o kontrolę administracyjną sprawowaną nad przestrzenią przez opresyjne instytucje, lecz także o świadomość tego, że

wszelkie formy władzy, wpływającej na życie codzienne, są urządzeniami osadzonymi w krajobrazie. [...] Mimo indywidualnego piękna tych krajobrazów, są one świadectwem brutalnej ingerencji państwa. Tym, co zostało pokazane

¹⁸ Zob. Y. Furuhashi, *Cinema of Actuality: Japanese Avant-garde Filmmaking in the Season of Image Politics*, Durham 2013, s. 132.

w filmie, jest nie tylko historia ucieczki, ale oddziaływanie struktur władzy za pomocą krajobrazu¹⁹.

Bunt przeciw krajobrazowi

Teoria krajobrazu rozwijała się zarówno na obszarze sztuki filmowej, jak i fotograficznej, o czym przekonują nie tylko eseje Matsudy na temat twórczości Naomi Yanagimoto (ur. 1945) i Tatsuo Kurihary (ur. 1937), ale przede wszystkim działalność artystyczna i teoretyczna Takumy Nakahiry (1938-2015). Pragnę skupić się na dokonaniach ostatniego z autorów, zaczynając od jego prac zamieszczonych w lutowym numerze czasopisma „Design” z 1970 roku. W serii zdjęć pod wspólnym tytułem *Krajobrazy* pokazał on perony kolejowe, pasażerów w wagonach, przejścia podziemne, place, chodniki i budynki mieszkalne. Fotografie opatrzył krótkimi komentarzami w rodzaju: „patrzę na wszystko jak na krajobraz, który stoi przede mną i czeka na to, co się stanie”²⁰.

W eseju *Bunt przeciw krajobrazowi: Podpalić horyzont spojrzenia* (*Fūkei e no hanran. Mitsuzukeru hate ni hi ga*) Nakahira wysunął postulat, że podporządkowany władzy krajobraz powinien zostać zniszczony. Uważał, że rewolucja wybuchnie dopiero wtedy, gdy pogłębią się szczeliny, dzięki którym dokona się rozpad otaczającej rzeczywistości²¹. Podsumowaniem jego ówczesnych poglądów była książka *O języku, który nadchodzi* (*Kitarubeki kotoba no tame ni*, 1970), która oprócz autorskich tekstów zawierała pozornie pozbawione związku z polityką fotografie. Nakahira nie dokumentował demonstracji ani starć ulicznych, lecz skierował obiektyw na pustą przestrzeń, pokazując ją na granicy czytelności, w sposób określany jako *are*, *bure*, *boke* (ziarniste, rozmazane, nieostre), jak gdyby chciał uchwycić pejzaż miejski na chwilę przed katastrofą. Szczególnie w obrazach przedstawiających opuszczone tereny nad Zatoką Tokijską, gdzie składowano odpady przemysłowe, można dopatrzeć się – jak sugeruje Michio Hayashi – alegorii postępującej erozji krajobrazu, czyli procesu jego „umierania”²².

Wypracowana przez Nakahirę estetyka wizualna wyrosła z przedsięwzięcia, które pod koniec lat 60. XX wieku zainicjowała grupa artystów fotografików,

¹⁹ G. Hirasawa, op. cit., s. 240.

²⁰ Ibidem, s. 86.

²¹ Zob. ibidem, s. 87.

²² Zob. M. Hayashi, op. cit., s. 211.

poetów i teoretyków kultury. Kōji Taki (1928-2011), Yutaka Takanashi (ur. 1935), Daidō Moriyama (ur. 1938), Takahiko Okada (1939-1997) i Takuma Nakahira założyli magazyn „Provoke”, który stał się narzędziem krytyki utowarowienia kultury i kolonizacji życia codziennego przez kapitalistyczne struktury władzy. Ich podstawowym celem było ukazanie zasad organizacji przestrzeni oraz sposobów funkcjonowania infrastruktury miejskiej, a pośrednio – uchwycenie destrukcyjnych skutków uprzemysłowienia i urbanizacji. W swoich pracach Nakahira skupił się na zaułkach tokijskiej dzielnicy Shinjuku, stacjach metra, wystawach sklepowych i placach budowy. Konsekwentnie podkreślał obecność budek telefonicznych i linii wysokiego napięcia, uznając, że nie sposób wyobrazić sobie miasto pozbawione tych znaków²³.

Fotografie opublikowane na łamach „Provoke” odsłoniły rozległą sieć komunikacji i wymiany, zmuszając do porzucenia dotychczasowego języka opisu miasta jako struktury znaczeniowej. W towarzyszących im esejach Nakahira pisał o potrzebie wypracowania nowego słownictwa pozwalającego wyrazić zmianę, jaka zaszła w myśleniu o krajobrazie za sprawą odkrycia głębokiej ingerencji władzy politycznej w tkankę miasta i życie codzienne jego mieszkańców. Wspominając o protestach studenckich i okupacji gmachów uniwersyteckich, zwrócił uwagę na to, że młodzi ludzie buntowali się przeciw otaczającej rzeczywistości, postrzeganej jako złowrogi krajobraz narzucony przez władzę, który należy zniszczyć w bezpośrednim działaniu. Jak pisał autor *Buntu przeciw krajobrazowi*:

Świat jawi się dziś jako pozbawiony wyrazu, jednolity krajobraz. [...] Tym, czego szukam, jest odległa możliwość pojedynczego pęknięcia w tym spójnym obrazie. Gdybym znalazł taką szczelinę, miasto jako krajobraz zostałoby zniszczone za pomocą jednego gniewnego spojrzenia. To jednak tylko złudzenie szaleńca. Nie ma takiej szczeliny ani niczego podobnego. [...] Miejski bunt. Nieskrępowany, jednostkowy akt przemocy wobec krajobrazu, jest urzeczywistnieniem porwającego marzenia o zmianie systemu politycznego, od którego nie można oczekiwać, że zmieni się sam²⁴.

²³ Zob. F. Prichard, *Residual Futures. The Urban Ecologies of Literary and Visual Media of 1960s and 1970s Japan*, New York 2019, s. 101.

²⁴ T. Nakahira, *Rebellion against Landscape. Fire at the Limits of my Perpetual Gazing*, [w:] idem, *For a Language to Come*, Tokyo 2010. W oryginalnym wydaniu książki Kitarubeki kotoba no tame ni (Fūdosha, Tōkyō 1970) nie zamieszczono angielskich przekładów tekstów Nakahiry.

W ostatnim czasie można zauważyć wzrost zainteresowania twórczością Takumy Nakahiry, zarówno za sprawą przekładów jego pism teoretycznych, jak i obecności w prestiżowych galeriach japońskich. W Tokijskim Muzeum Fotografii (Tōkyō-to Shashin Bijutsukan) otwarto wystawę *Po teorii krajobrazu* (*Fūkeiron igo*), na której dzieła autorek młodego pokolenia (Keiko Sasaoka, Maiko Endo) sąsiadowały z dokonaniem pionierów filmu krajobrazowego (Masao Adachi, Nagisa Ōshima). Wśród prezentowanych prac znalazły się fotografie, na których Nakahira pokazał, w jaki sposób władza polityczna manifestuje się w krajobrazie²⁵. Kilka miesięcy później w Tokijskim Muzeum Sztuki Współczesnej (Tōkyō Kokuritsu Kindai Bijutsukan) przygotowano retrospektywną wystawę zatytułowaną *Takuma Nakahira: Ogień – powódź* (*Nakahira Takuma: hi – hanran*). Organizatorzy zgromadzili na niej ponad 400 eksponatów – zdjęcia, czasopisma i książki – dokumentujących wszystkie okresy aktywności twórczej artysty.

Mapa i władza

Zastanawiając się nad politycznym wymiarem krajobrazu, Masao Matsuda pisał, że „wszechobecna władza wytycza linie na mapie, dzięki którym kształtuje się sceneria (*keshiki*), jaką dziś znamy. W ten sposób przebiega proces uzgadniania naturalnego i sztucznego piękna, czyli realizacja idei wielkiego postępu”²⁶. Działania podejmowane przez rząd przynoszą określone skutki: po pierwsze, ingerencja w krajobraz prowadzi do rozerwania więzi między ludźmi a środowiskiem naturalnym; po drugie, posługując się różnymi technikami nadzoru, instytucje państwa poddają kontroli to, co z pozoru wydawało się niezależne. Jeśli Matsuda odrzuca dotychczasowe sposoby użycia słowa „krajobraz”, to czyni tak po to, by zwrócić uwagę na złożony układ, który obejmuje wszystkie aspekty życia codziennego. Krajobraz staje się dla niego polem bitwy i zarzewiem przyszłej rewolucji. Konsekwencją przyjętego sposobu myślenia jest usytuowanie teorii krajobrazu w kontekście analizy praktyk kartograficznych oraz ich związków z władzą, co pozwala zbadać

²⁵ Wystawa *Fūkeiron igo* trwała od 11 sierpnia do 5 listopada 2023 roku i towarzyszył jej katalog ze wstępem napisanym przez kuratorkę Hiroko Tasakę, *After the Landscape Theory*, tłum. J. Junkerman, [w:] *After the Landscape Theory*, ed. H. Tasaka, G. Hirasawa, N. Kurokawa, Tokyo 2023, s. 12.

²⁶ Cyt. za: G. Hirasawa, op. cit., s. 93.

wzajemne zależności między rosnącą kontrolą przestrzeni a powojennym utrwaleniem ładu demokratycznego i kapitalizmu państwowego w Japonii²⁷.

Jeśli kartografia jako praktyka służąca narzuceniu określonego sposobu widzenia świata jest jednym z narzędzi panowania – czyli, mówiąc inaczej: metodą zarządzania ludźmi, terytorium i infrastrukturą – to w japońskiej teorii krajobrazu można dostrzec zapowiedź tego, co Gilles Deleuze nazwał wizualnym diagramem stosunków władzy jako układu sił działających w polu społecznym²⁸. Co do zasady, każdy układ jest niestabilny, czyli zawiera linie ujęcia i wskazuje na punkty oporu, dzięki czemu można wierzyć w możliwość wydostania się poza obszar wyznaczony przez opresyjne państwo. Przyjęcie takiej perspektywy pozwoliło Matsudzie napisać: „Nie mogłem się powstrzymać przed myśleniem o możliwości odkrycia przez nas innej Japonii”²⁹.

Skupiając się na sieci powiązań, punktach węzłowych, przepływach ludzi, kapitału i informacji, Matsuda wysunął tezę, że krajobrazy odzwierciedlają sposób, w jaki manifestują się siły ekonomiczne i polityczne. Posługując się terminologią Michela Foucaulta, można powiedzieć, że zarządzanie przestrzenią miejską i ludźmi polega na „urządzeniu” (fr. *gouvernementalité*), czyli wytyczaniu osi przecinających miasto i łączeniu ich w sieci, aby wszystko i wszystkich kontrolować oraz zapewnić bezpieczną wymianę towarów i usług³⁰. Ponieważ tym, co wpływa na kształt krajobrazu, jest infrastruktura transportowa i telekomunikacyjna, Matsuda – podobnie jak później Foucault – zajmuje się „problemem drogowym”, który wiąże się z szybkością i przemieszczaniem się, kontrolą i udrożnieniem ruchu, czyli parcelacją przestrzeni³¹.

W omawianych przeze mnie filmach Adachiego i Ōshimy widzialnymi symbolami władzy w przestrzeni miejskiej są linie telefoniczne, sieci trakcyjne, tory kolejowe, skrzyżowania uliczne. Wydaje się, że rządzenie polega na „regulowaniu zachowania przez mniej lub bardziej racjonalne zastosowanie

²⁷ Zob. Y. Furuhashi, op. cit., s. 140-141.

²⁸ Zob. G. Deleuze, *Foucault*, tłum. S. Hand, Minneapolis 2006, s. 34-35. Diagram jest zarówno wykresem mechanizmu władzy, jak i abstrakcyjną instrukcją – sposobem organizowania sił wewnątrz urzędu. Na znaczenie wątku „kartograficznego” w myśli Matsudy i jego powinowactwo z filozoficzną koncepcją Deleuze’a zwróciła uwagę Yuriko Furuhashi w książce *Cinema of Actuality*, op. cit., s. 140-142.

²⁹ M. Matsuda, *Waga rettō, waga fūkei*, s. 92, cyt. za: Y. Furuhashi, op. cit., s. 141.

³⁰ Zob. M. Foucault, op. cit., s. 40-46.

³¹ Zob. G. Deleuze, op. cit., s. 42.

odpowiednich środków technicznych”³². W ten sposób panujący zmieniają się w architektów przestrzeni dyscyplinarnej, czyli takiej, w której swobodne działanie podlega ograniczeniom (np. przepisy regulujące ruch uliczny), przyczyniając się do ujarzemia [sic!] (fr. *assujettissement*) jednostek. Teoria krajobrazu przekonuje, że u podstaw decyzji podejmowanych przez rządzących leży racjonalność ekonomiczna, pozwalająca na wpracowanie skutecznych procedur stosowanych w zarządzaniu ludźmi oraz implementację technik dyscyplinujących.

Podsumowanie

Na przełomie lat 60. i 70. XX wieku „tokijskie wojny krajobrazowe” były wyrazem sprzeciwu wobec zawłaszczenia przestrzeni przez władzę. Uczestniczący w protestach młodzi ludzie zastanawiali się, „jak stawić opór krajobrazowi, który otacza człowieka zewsząd?”³³. W jaki sposób wymknąć się wszechobecnemu nadzorowi i gdzie szukać sił zdolnych przeciwstawić się strukturalnym formom hegemonii państwa, które przejęło kontrolę nad różnymi przejawami aktywności społecznej? Jeśli kreowanie oporu polega na wynajdywaniu linii ujścia, czyli szukaniu czynników destabilizujących układ, to dyskurs krajobrazowy (*fūkeiron*) można uznać za strategię walki partyzanckiej i teorię rewolucyjną, która pozwalała dostrzec, że władza to nie tylko państwo i reprezentujące je instytucje wymuszające posłuszeństwo, ale skomplikowany układ stworzony przez system gospodarki kapitalistycznej, czyli wszystko to, co współtworzy dzisiejsze społeczeństwo konsumpcyjne.

Podobnie jak krajobraz nie jest kategorią estetyczną, lecz pojęciem politycznym, tak „film krajobrazowy” (*fūkei eiga*) nie jest określeniem gatunkowym ani stylistycznym, lecz pewną ramą modalną – jak określiła to Ran Ma: zestawem heterogenicznych praktyk artystycznych skupionych wokół kwestii dyskursu krajobrazowego³⁴. Filmy Masao Adachiego, Nagisy Ōshimy i Kōjiego Wakamatsu zachęcają do takiego spojrzenia na krajobraz, dzięki

³² B. Hindess, *Filozofie władzy. Od Hobbesa do Foucaulta*, tłum. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa 1999, s. 106.

³³ M. Matsuda, *Why Landscape War?*, <https://www.e-flux.com/notes/529039/why-landscape-war> (dostęp 23.03.2024).

³⁴ Zob. R. Ma, *Reminiscences of a journey to Okinawa: landscape film as essay, and Takamine Gō's Okinawan Dream Show (1974)*, „Journal of Japanese and Korean Cinema” 2021, vol. 13, nr 1, s. 5.

któremu odsłoni się jego ideologiczny wymiar i uwidoczni proces zawłaszczania terytorium przez aparat państwowy. Konsekwencją przyjętego przez japońskich artystów i teoretyków punktu widzenia jest zmiana sposobu myślenia o krajobrazie, która prowadzi do uznania, że nie jest on wyłącznie symbolem stosunków władzy politycznej i ekonomicznej, lecz bezpośrednim jej narzędziem, pozwalającym na regulowanie zachowania ludzi w przestrzeni za pomocą złożonego systemu nadzoru i technik wymuszających posłuszeństwo³⁵.

Bibliografia

- Adachi Masao, *Le bus de la révolution passera bientôt près de chez toi: Ecrits sur le cinéma, la guérilla et l'avant-garde* (1963-2010), Rouge Profound, Aix-en-Provence 2012.
- Deleuze Gilles, *Foucault*, trans. S. Hand, University of Minnesota Press, Minneapolis 2006.
- Foucault Michel, *Bezpieczeństwo, terytorium, populacja*, tłum. M. Herer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.
- Furuhata Yuriko, *Cinema of Actuality: Japanese Avant-garde Filmmaking in the Season of Image Politics*, Duke University Press, Durham 2013.
- Gavin Masako, *Nihon fūkeiron (Japanese Landscape): nationalistic or imperialistic?*, „Japan Forum” 2000, vol. 12, nr 2, s. 219-231.
- Hainge Greg, *Philippe Grandrieux: Sonic Cinema*, Bloomsbury, New York-London 2017.
- Hindess Barry, *Filozofie władzy. Od Hobbesa do Foucaulta*, tłum. D. Leszczyński, L. Rasiński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.
- Hirasawa Gō, *Landscape Theory: Post-68 Revolutionary Cinema in Japan*, Leiden University, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 2021 (rozprawa doktorska).
- Hayashi Michio, *The Fate of Landscape in Post-War Japanese Art and Visual Culture*, [w:] *Consuming Life in Post-Bubble Japan: A Transdisciplinary Perspective*, ed. K.J. Cwiertka, E. Machotka, Amsterdam University Press, Amsterdam 2018.
- Karatani Kōjin, *Origins of Modern Japanese Literature*, Duke University Press, Durham 1993.
- Kerr Alex, *Psy i demony: ciemne strony Japonii*, tłum. T. Stanek, Universitas, Kraków 2008.
- Mitchell W.J.T., *Landscape and Power*, ed. idem, University of Chicago Press, Chicago 2002.
- Ma Ran, *Reminiscences of a journey to Okinawa: landscape film as essay, and Takamine Gō's Okinawan Dream Show (1974)*, „Journal of Japanese and Korean Cinema” 2021, vol. 13, nr 1, s. 4-21.
- Matsuda Masao, *Fūkei no shimetsu*, Kōshisha, Tōkyō 2013.
- Matsuda Masao, *Fūkei toshite no sei*, „Asahi Journal” 1969, vol. 11, nr 52, s. 12-17.
- Nakahira Takuma, *Rebellion against Landscape. Fire at the Limits of my Perpetual Gazing*, [w:] idem, *For a Language to Come*, Osiris, Tokyo 2010.
- Prichard Franz, *Residual Futures. The Urban Ecologies of Literary and Visual Media of 1960s and 1970s Japan*, Columbia University Press, New York 2019.

³⁵ Taki sposób myślenia o krajobrazie pojawił się później w publikacjach zachodnich badaczy, jak chociażby w przełomowej monografii *Landscape and Power*, ed. W.J.T. Mitchell, Chicago 2002 (zob. W.J.T. Mitchell, *Introduction*, s. 1-2).

- Tasaka Hiroko, *After the Landscape Theory*, tłum. John Junkerman, [w:] *After the Landscape Theory*, ed. H. Tasaka, G. Hirasawa, N. Kurokawa, Tokyo Photographic Art Museum, Tokyo 2023.
- Terada Rei, *Repletion: Masao Adachi's Totality*, „Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences” 2016, vol. 24, nr 2, s. 22.
- Zukin Sharon, *Landscapes of Power: From Detroit to Disney World*, University of California Press, Berkeley 1993.

Źródła internetowe

- Matsuda Masao, *City as Landscape*, tłum. Yuzo Sakuramoto, https://www.aub.edu.lb/art_galleries/Documents/Matsuda-City-as-Landscape.pdf (dostęp 23.03.2024).
- Matsuda Masao, *Why Landscape War?*, <https://www.e-flux.com/notes/529039/why-landscape-war> (dostęp 23.03.2024).

Teoria krajobrazu (*fūkeiron*) Masao Matsudy jako narzędzie krytyki politycznej w japońskim filmie i fotografii

Tematem artykułu jest japońska teoria krajobrazu usytuowana w szerokim kontekście nauk humanistycznych. Wychodząc od koncepcji Masao Matsudy, autor artykułu przechodzi do omówienia praktyk artystycznych z przełomu lat 60. i 70. ubiegłego wieku (Masao Adachi, Nagisa Ōshima, Takuma Nakahira), a następnie zwraca uwagę na podobieństwo do filozoficznych rozważań na temat władzy dyscyplinarnej – ze względu na znaczenie przypisywane uporządkowaniu przestrzennemu oraz urządzaniu (fr. *gouvernementalité*), czyli kierowaniu zachowaniem zbiorowości za pomocą szeregu technik oraz instytucji zapewniających dominację i bezpieczeństwo. Podstawowym celem jest zaproponowanie takiego spojrzenia na krajobraz, dzięki któremu odsłoni się jego ideologiczny wymiar i uwidoczni proces zawłaszczania terytorium przez aparaty państwa. Chodzi o zmianę sposobu myślenia, która prowadzi do uznania, że krajobraz nie jest wyłącznie symbolem stosunków władzy politycznej i ekonomicznej, lecz bezpośrednim jej narzędziem.

Słowa kluczowe: film japoński, fotografia, wojna krajobrazowa, Masao Matsuda, Nagisa Ōshima, Masao Adachi

Masao Matsuda's Landscape Theory (*fūkeiron*) as a Tool of Political Critique in Japanese Film and Photography?

The subject of the paper is Japanese landscape theory (*fūkeiron*) viewed in the broad context of humanities. Starting from the concept presented by Masao Matsuda in the collection of essays *Fūkei no shimetsu*, the author of the article moves on to discuss artistic practices at the turn of the 1960s and 1970s (Masao Adachi, Nagisa Ōshima, Takuma Nakahira), and then draws attention to philosophical considerations on disciplinary power, especially to the importance of spatial order and governmentality, understood as managing the behavior of the community with the use of techniques and institutions ensuring dominance and security. The primary goal is to suggest such a view of landscape that will reveal its

ideological dimensions and make visible the process of appropriation of territory employed by the state and its apparatuses. The aim is to change the way of thinking about landscape so as to recognize that it is not only a symbol of political and economic power relations but also its direct tool.

Keywords: Japanese film, photography, landscape war, Masao Matsuda, Nagisa Ōshima, Masao Adachi

Data przesłania tekstu: 22.10.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 13.02.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 11.03.2025

ANISHINAABE – JEJ DOM. KRAJOBRAZ FILMOWY W PERSPEKTYWIE INDYGENNEGO FEMINIZMU¹

ILONA COPIK

Uniwersytet Śląski w Katowicach
University of Silesia in Katowice
ilona.copik@us.edu.pl
ORCID 0000-0001-9794-9965

Jednym z szeroko upowszechnionych na gruncie badań feministycznych poglądów jest przekonanie, że percypowanie świata ma swoje uwarunkowania genderowe, a doświadczenia życiowe kobiet i mężczyzn generalnie wiele różni. Pionierskie badania w tym zakresie prowadziła w latach 80. i 90. ubiegłego wieku australijsko-amerykańska geografka humanistyczna Janice Monk, wskazując, że nie inaczej jest w obszarze studiów nad krajobrazami, dla których relacje płci także mają istotne znaczenie. Zdaniem autorki, zarówno tradycja tych badań, jak i szerzej: cała historia przedstawień wizualnych są związane z piśmiennictwem wyrażającym perspektywę mężczyzn, natomiast na temat interakcji kobiet z krajobrazami stosunkowo mało wiemy. Celem podjętych przez badaczkę studiów stało się zatem poszukiwanie odpowiedzi na pytania: „jak kobiety reagują na krajobraz, jak reprezentują go w swojej twórczości, w jaki sposób kształtują krajobrazy swojego życia czy też jak wyglądają ich życie kształtowane krajobrazami, których doświadczają”². Zgodnie z ustaleniami Monk, w reprezentacjach krajobrazu, które odzwierciedlają sens kultury poprzez zawarte w nich kody kulturowe, znaczenia, a także przesady i uprzedzenia, znajdują odzwierciedlenie genderowe stereotypy

¹ Działanie badawcze wsparte ze środków przyznanych z programu Swoboda badań – IV edycja w ramach Inicjatywy Doskonałości Badawczej Uniwersytetu Śląskiego.

² J. Monk, *Approaches to the Study of Women and Landscape*, „Environmental Review” 1984, nr 8 (1), s. 23. Tłumaczenie własne. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty z języka angielskiego w tłumaczeniu autorki artykułu.

oraz patriarchalne struktury władzy. To, co męskie, jest traktowane jako dominujące; to, co kobiece, pozostaje marginalizowane.

Zdaniem wielu badaczek i badaczy kultury, męska orientacja w tworzeniu i interpretacji krajobrazu przejawia się w historii od antyku do współczesności. Od greckiej i rzymskiej poezji bukolicznej po europejskie malarstwo pejzażowe mamy do czynienia z eksponowaniem perspektywy będącej promocją podboju, misji cywilizacyjnej, kolonizacji, prawa własności i ekonomii opartej na wykorzystaniu zasobów. Typowe dla zachodniej cywilizacji jest to, że krajobraz postrzega męczyzna, a jego spojrzenie jest spojrzeniem właściciela gruntu, aktywisty i odkrywcy. Męski punkt widzenia preferuje rozwiązania przemocowe, heroizm, bohaterstwo, wojowniczość. Tymczasem kobiecość wpisana w krajobraz ma charakter pasywny, zredukowany albo do silnego związku z naturą i płodnością, albo do elementu dekoracyjnego. Kobieta w krajobrazie jest pełna urody i naturalnego wdzięku, pełni rolę ozdoby ogrodu, tak jak elementy nieożywione lub kwiaty czy drzewa. Zgodnie z wielowiekową tradycją, przestrzenie prywatne były też kojarzone z domem i w historii kultury określane jako kobiece, podczas gdy przestrzenie publiczne (lub przestrzenie poza domem) określano jako męskie³. Uogólniając, można powiedzieć, że „krajobraz nie tylko odzwierciedla pewne kody moralne, ale działa jako medium utrwalające społecznie skonstruowane stereotypy dotyczące płci”⁴, wspierając ideologię męskiej supremacji. Według Gilian Rose, krajobrazy tworzą odrębne dla obu płci mapy światów, wyznaczające granice egzystencji. Dom jako oaza spokoju i sanktuarium rodziny jest tradycyjną domeną kobiet, faktycznie jednak staje się więzieniem egzystencjalnym, symbolizującym podporządkowanie. Podążając za myślą Davida Harveya, według której miejsce w strukturze przestrzennej wskazuje na rolę, możliwości działania i dostęp do władzy w porządku społecznym, badaczka wnioskuje, że struktury przestrzenne są opresyjne względem kobiet, ograniczają i zamykają je w określonych miejscach, czyniąc codzienność areną nieustających procesów odtwarzania się i kwestionowania wzorców patriarchalnych⁵.

³ Zob. L. Dowler, J. Carubia, B. Szczygiel, *Introduction*, [w:] *Gender and Landscape. Renegotiating morality and spaces*, ed. L. Dowler, J. Carubia, B. Szczygiel, London–New York 2005, s. 4.

⁴ Ibidem, s. 1.

⁵ Zob. G. Rose, *Feminism and Geography. The Limits of Geographical Knowledge*, Minneapolis 1993, s. 18.

Krytyczne badania nad krajobrazami, zapoczątkowane na gruncie geografii przez Monk i Rose, skupione były na zakodowanych w nich relacjach genderowych i strukturach patriarchalnych. Ich celem było odkrywanie mniej lub bardziej jawnych reżimów wizualnych, pod którymi ukrywała się męska dominacja, oraz wskazywanie potencjalnych przestrzeni dla ekspozycji aktywności wynikających z procesów emancypacji, rozumianych uniwersalnie jako wspólne doświadczenie kobiet. We współczesnych studiach krajobrazowych często idzie się o krok dalej, skupiając uwagę na tym, jak formułować dyskusję na temat krajobrazu, w której konieczne okazują się procesy renegocjacji znaczeń i weryfikacja historycznej adekwatności tradycyjnego podziału przestrzeni na prywatną i publiczną. Na ogół podkreśla się w nich, że krajobraz domu nie może być już dłużej rozumiany jako statyczne miejsce opresji, a raczej powinien być postrzegany w kategoriach dynamicznych, jako miejsce przewartościowania i zapośredniczania bardziej złożonych relacji władzy, oraz w kontekście pluralizmu doświadczeń kobiecych. W odpowiedzi na pytanie, czym jest dom jako krajobraz i miejsce kumulujące w sobie poczucie przynależności i tożsamości, z pomocą przychodzi refleksja jednej z najbardziej wpływowych i prowokacyjnych teoretyczek feministycznych, bell hooks. W znanej książce *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum* pisała ona, że dom jest miejscem, w którym musimy na nowo przemyśleć genderowe role, przełamać hierarchiczne relacje, nadać życiu nowy sens pozbawiony stereotypowych znaczeń wynikających z tradycyjnych reguł opartych na zasadach autorytaryzmu i dominacji⁶.

Jako feministka „trzeciej fali” i przedstawicielka „czarnego feminizmu”, hooks akcentowała różnorodność doświadczeń, wskazując na asymetrię pomiędzy opresją białych i czarnoskórych kobiet, polemizując tym samym z koncepcją liberalnego feminizmu opierającego swe tezy na wspólnocie kobiecego cierpienia. Weryfikowała w ten sposób również cel typowy dla dyskursu drugiej fali, jakim było dążenie do równości kobiet i mężczyzn. Problemem była bowiem według niej nie tyle nierówność płci, ile męska dominacja powiązana z dominacją rasową i wyzyskiem ekonomicznym oraz brak wrażliwości na doświadczenie Innego⁷. Tą samą drogą podążają przedstawicielki

⁶ Zob. b. hooks, *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*, tłum. E. Majewska, Warszawa 2022, s. 209–228.

⁷ Zob. A. Artwich, *Różne marginesy*, „Przestrzenie Teorii” 2023, nr 39, s. 289.

indygennego feminizmu, który patronuje moim rozważaniom w tym szkicu. Zdaniem Joyce Green, istotne jest traktowanie emancypacyjnych doświadczeń kobiecych w kontekście prawa do rdzennej tożsamości, celebrowania tradycji wspólnotowych oraz naturalnych relacji z ziemią i terytorium postrzeganych jako święta odpowiedzialność⁸. Ostrze krytyki jest tu skierowane zarówno przeciwko praktykom neokolonializmu i rasizmu, jak i narzuconym przez państwo osadnicze założeniom normatywnym i strukturalnym skrywającym różne formy patriarchy oraz wszelkim jawnym i ukrytym formom dominacji i ucisku. Najważniejsze problemy, jakie kumuluje rdzenny krajobraz, zgodnie z tą teorią, łączą kwestie kobiece i emancypacyjne z praktykami polityki tożsamości i ekologii. Co istotne w kontekście twórczości rdzennych reżyserek, krajobraz funkcjonuje według nich nie tylko w wymiarze reprezentacji. Kierując oko kamery na własny dom i otaczające go terytorium, sięgają one dalej, a ich obcowanie z krajobrazem staje się manifestacją indywidualnych oraz zbiorowych praktyk zaangażowania i aktywizmu w przestrzeni społecznej.

Pytania, na które chcę odpowiedzieć w tym artykule, dotyczą nie tylko tego, jakiego rodzaju doświadczenia kobiece są zakodowane w krajobrazie filmowym i na ile płeć może być wyznacznikiem jego specyfiki, ale również tego, jaka jest rola i siła sprawcza uwidocznionych na ekranie pejzaży. Innymi słowy, interesuje mnie to, w jakim sensie krajobraz filmowy „działa” jako forma umiejscowionej praktyki kulturowej oraz jaka potencjalnie może być jego siła sprawcza, zarówno w obiegu lokalnym, jak i globalnym, w podejmowaniu działań skierowanych przeciwko politycznej i kulturowej dominacji, przemocy i uciskowi. *Exemplum* tak zarysowanej problematyki stanowi krajobraz ze znanego i docenionego przez krytykę filmu fabularnego zatytułowanego *Falls Around Her* (2018), zrealizowanego przez pochodzącą z północnego Ontario w Kanadzie rdzenną reżyserkę Darlene Naponse, członkinię narodu Anishinaabe, która nakręciła swoje dzieło w naturalnych plenerach rezerwatu w pobliżu Sudbury, angażując na planie naturszczyków pochodzących z Atikameksheng Anishnawbek First Nation. Premiera filmu miała miejsce na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Toronto w 2018 roku, następnie

⁸ Zob. J. Green, *Taking More Account of Indigenous Feminism. An Introduction*, [w:] *Making Space for Indigenous Feminism*, ed. J. Green, Halifax–Winnipeg 2017, s. 4.

był on pokazywany między innymi na Imagine Native Film i Media Arts Festival, gdzie zdobył nagrodę Air Canada Audience Choice.

Kobieta, krajobraz i powrót do domu

Kolejne po serii filmów eksperymentalnych (m.in. *Black Water Creek*, 1998; *Abandoned Houses on the Reservation*, 2000; *She Is Water*, 2017) oraz mało znanym pełnometrażowym filmie fabularnym *Every Emotion Costs* (2010) dzieło Naponse spotkało się nie tylko z zainteresowaniem publiczności, lecz także z pozytywną reakcją krytyki filmowej w Kanadzie. W recenzjach na ogół skupiano się na indygennej problematyce kobiecej, podkreślając znakomitą kreację znanej aktorki Tantoo Cardinal, wcielającej się w postać popularnej wokalistki i instrumentalistki Mary Birchbark. Była to jej pierwsza samodzielna główna rola w filmie fabularnym. Historia, której scenariusz napisała sama reżyserka, opowiada o losach aborygeńskiej⁹ artystki, która u szczytu sławy decyduje się przerwać międzynarodową karierę muzyczną i powrócić do rodzinnej społeczności po to, by na nowo przemyśleć i ułożyć swoje życie. Mary znajduje się na zawodowym i osobistym rozdrożu. Życie stale spędzane w biegu, wypełnione atmosferą południowych metropolii, takich jak Toronto, przestaje ją pociągać. Wyczerpana i wypalona zawodowo artystka ucieka do rezerwatu Anishnawbek w północnym Ontario, aby w odziedziczonej po babci chacie na obrzeżach Rezu odpocząć i jak sama mówi: „na chwilę odciąć się od świata”, odnowić relacje z przyjaciółmi, rodziną, ziemią. Okazuje się jednak, że przeszłość nie jest tak łatwa do porzucenia i pozostawienia w tyle, jak się początkowo wydawało. Krytyk filmowy Richard Crouse, komentując konstrukcję postaci Mary, pisał: „wyzwalająca samotność, na którą miała nadzieję, okazuje się nieosiągalna. Kobieta słyszy odgłosy na zewnątrz swojego domostwa, ciągle ma wrażenie, że widmo przeszłości czai się na zewnątrz”¹⁰.

Tym, co wydaje się kluczowe dla wymowy filmu, jest z jednej strony ukazanie kobiety w krajobrazie, a z drugiej krajobrazu oczami kobiety. Zdaniem Johanny Schneller, siłą kameralnego dramatu *Falls Around Her* jest to, że

⁹ Terminy „aborygeński” oraz „Aborygeni”, które są zwyczajowymi i konstytucyjnymi określeniami ludności tubylczej w Kanadzie, stosuję w tym artykule zamiennie z terminem „indygeny”.

¹⁰ R. Crouse, *Falls around her*. 3 ½ stars. *Cardinal's performance dominates the film*. Recenzja dla „Globe and Mail” z 4.03.2021, <https://richardcrouse.ca/falls-around-her-3-%C2%B-D-stars-cardinals-performance-dominates-the-film/> (dostęp 1.08.2024).

kreuje on i odtwarza atmosferę życia w Atikameksheng Anishnawbek oraz że postrzegamy ją przez pryzmat kobiecej bohaterki. Recenzentka dostrzega uzyskany na ekranie efekt zespolenia bohaterki z krajobrazem: „Cienie, które migoczą na twarzy Mary, są subtelne i tklive jak wiatr poruszający się na powierzchni jeziora. W filmie są też długie sceny bezruchu, w których kamera pozwala bohaterce po prostu patrzeć na otaczającą ją ziemię”¹¹. Krajobraz ukazany w filmie nie jest jedynie tłem zdarzeń; nie jest też, jak mogłoby się z początku wydawać, widokiem bliskiej okolicy, na który został nałożony emocjonalny filtr zadomowienia. Jest raczej aktywnym partnerem, towarzyszącym Mary w procesie odkrywania na nowo własnej tożsamości i sensu egzystencji. Peter Howell słusznie nazwał dzieło Naponse „filmem o powrocie do domu”¹². Powrót bohaterki do rezerwatu nie ma jednak nic wspólnego z powrotem do tradycji czy stereotypowych genderowych ról. Mary ucieka z miasta, aby, jak sama to określa: „nakarmić duszę”, czyli poukładać swoje życie na nowo, tym razem na własnych, indywidualnych zasadach.

Naponse mówiła w wywiadzie, że ceni sobie filmy, które opowiadają o przemianach i transformacjach. Jej zdaniem nadszedł wreszcie czas, by przełamać tradycję kina hollywoodzkiego i zdecydowanie więcej narracji filmowych poświęcać z jednej strony rdzennym kobietom, z drugiej natomiast – kobietom w średnim i starszym wieku. „Tantoo jest cudowna i piękna, widać to w każdej scenie” – twierdzi reżyserka. – „Powinniśmy porzucić stereotypowe wyobrażenia o tym, jaka ma być aborygeńska kobieta i po prostu patrzeć na to, jaka ona jest na ekranie”¹³. W *Falls Around Her* widzimy kobietę twardą i samodzielną, prawdziwą feministkę, która nie tyle sprzeciwia się utrwalonym normom społecznym (na przykład w rozmowie z krewną z rezerwatu

¹¹ J. Schneller, *Tantoo Cardinal's long-delayed starring role is one of Falls Around Her's strengths*. Recenzja dla „Globe and Mail” z dn. 28.03.2019, <https://www.theglobeandmail.com/arts/film/reviews/article-review-tantoo-cardinals-long-delayed-starring-role-is-one-of-falls/> (dostęp 1.08.2024).

¹² P. Howell, *Indigenous actress Tantoo Cardinal shows her talents in two good movies opening Friday*. Recenzja dla „Toronto Star” z dn. 28.03.2019, https://www.thestar.com/entertainment/movies/indigenous-actress-tantoo-cardinal-shows-her-talents-in-two-good-movies-opening-friday/article_8f9b70e2-80e7-5afa-baa1-b9e733 (dostęp 1.08.2024).

¹³ A. Heeney, *Interview: Falls Around Her centres a complex, middle-aged, Indigenous woman, „Seventh Row”* 9.09.2018 <https://seventh-row.com/2018/09/09/falls-around-her/> (dostęp 1.08.2024).

wyraża swoje poparcie dla instytucji małżeństwa), ile nie waha się mówić tego, co myśli, oraz robić tego, co chce, jasno wyrażając własne zdanie. Tym, co szczególnie zwraca uwagę, jest odważna seksualność mocno już dojrzałej Mary i proces jej stopniowego ponownego otwierania się na miłość. Reżyserce chodziło o to, by pokazać transformację kobiety, jej wzrastanie i budowanie wiary we własną siłę i odporność, a także walkę o prawo do organizowania sobie życia na swój własny sposób¹⁴. Opór przeciwko patriarchalnym zasadom dominacji najbardziej daje o sobie znać w scenach przemocy, jakiej Mary doznaje ze strony byłego menadżera i partnera Roba Stewarta, niezadowolonego z jej rezygnacji z występów i udziału w trasie koncertowej. Walka kobiety z silniejszym od niej napastnikiem, usiłującym nakłonić ją do posłuszeństwa, staje się symbolem walki o autonomię zarówno kobiety, jak i Aborygenki. W tym przypadku, podobnie jak w dyskursie indygennej feminizmu, doświadczenie genderowe nierozzerwalnie spleta się z rdzennym, łącząc w praktykach oporu sprzeciw wobec opresyjnych reguł patriarchy, kolonializmu i rasizmu.

Pomiędzy estetyką a doświadczeniem

Falls Around Her jest filmem przenikniętym cichym pięknem ziemi. Ukazany na ekranie krajobraz zachwyca nie tylko subtelnym efektem wizualnym, ale także audialnym. Słyszymy chrzęst śniegu pod butami spacerującej po lesie Mary, szum strumienia, spadające krople topniejącego lodu, podmuchy wiatru w drzewach. Ziemia żyje i zmienia się, a jej naturalny rytm i prostota, tak różne od krzykliwego hałasu miasta, pozwalają odzyskać bohaterce utracony spokój. Znaczną część filmu stanowią długie ujęcia, w których kamera obserwuje samotną Mary, przemierzającą na piechotę krajobraz i odkrywającą w nim na nowo siebie, swoje miejsce w świecie oraz nawiązującą nowe więzi. Szerokie panoramy, jakie wielokrotnie ukazują się oczom widza, to efekt planów filmowych zlokalizowanych w naturalnych plenerach północnego Ontario, w przestrzeniach obejmujących teren od doliny rzeki Vermillion po granicę rzek Wahnapiatae i Sturgeon, rozciągających się głównie w obszarze rezerwatu Atikameksheng Anishnawbek, pierwotnie nazywanego rezerwatem Whitefish Lake. Geograficznie miejsce to charakteryzuje się surowym klimatem kontynentalnym, z długą i ostrą zimą (pokrywa śnieżna zalega tu

¹⁴ Zob. ibidem.

nawet do końca kwietnia) i upalnym latem. Większość krytyków zauważyła, że „dzikie i odległe piękno tego miejsca odgrywa ważną rolę w dramacie”¹⁵. Potwierdza to sama reżyserka, mówiąc, że w pracy na planie ważne było dla niej poruszenie kwestii lokalnej społeczności, warunków życia w rezerwacie i praw rdzennych mieszkańców do swojego terytorium, ale także estetyka miejsca, sposób pokazania na ekranie ziemi z wykorzystaniem do tego celu zapamiętanych „doświadczeniowo” kształtów, kolorów i dźwięków¹⁶.

Wspomniane podejście stanowi niemal wzorcowy przykład estetyki środowiskowej (*environmental aesthetics*), na polskim gruncie zwanej także estetyką ekologiczną lub eko-estetyką¹⁷. Według twórcy tego pojęcia, Arnolda Berleanta, wykracza ona poza kontemplację w stronę doświadczenia dostępnych zmysłowemu poznaniu bezpośrednich znaczeń¹⁸. Przedmiotem estetyki według badacza nie są dzieła sztuki rozumiane jako wyabstrahowane z kontekstu wytwory artystyczne, lecz doświadczenia zakorzenione w historii życia i przeżyciach podmiotu oraz w konkretnych krajobrazach. Podmiot i środowisko stanowią w tym ujęciu jedność, a każde doświadczenie może zyskać estetyczną jakość. W swoim najszerszym znaczeniu estetyka środowiskowa oznacza

doświadczenie środowiska jako całościowego systemu percepcyjnego obejmującego takie czynniki, jak przestrzeń, masa, objętość, czas, ruch, kolor, światło, zapach, dźwięk, wrażenia dotykowe, kinestezja, wzór, porządek i znaczenie. Doświadczenie środowiskowe nie jest tutaj wyłącznie wizualne, ale aktywnie angażuje wszystkie modalności sensoryczne synestetycznie, angażując uczestnika w intensywną świadomość¹⁹.

Estetyka środowiskowa zyskała określenie estetyki zaangażowania i partycypacji i jako taka pozostaje ona propozycją opozycyjną wobec estetyki pokantowskiej charakteryzującej się zdystansowaniem i bezinteresownością.

¹⁵ P. Howell, op. cit.

¹⁶ A. Heeney, *Interview...*, op. cit.

¹⁷ Zob. K. Wilkoszewska, *Problem eko-estetyki*, „Diametros” 2006, nr 9, s. 137.

¹⁸ Zob. A. Berleant, *Environmental Aesthetics*, [w:] *The Encyclopedia of Aesthetics*, ed. M. Kelly, Oxford 1998, s. 114-120.

¹⁹ Ibidem, s. 118.

Na pytanie, co było dla niej najważniejsze w sposobie ukazania na ekranie krajobrazu, Naponse potwierdza nierozzerwalny związek doświadczeń estetycznych i środowiskowych. Mówi o tym następująco:

Zawsze wiedziałam, że chcę kręcić filmy tutaj, w mojej rodzinnej społeczności. Są tu miejsca bliskie zarówno mnie, jak i mojej producentce Tammy Naponse. Obie czujemy głęboko piękno ziemi, którą znamy, której doświadczamy i którą przemierzamy na piechotę. Chciałyśmy się wszystkim tym podzielić z publicznością²⁰.

W zdjęciach do filmu ważne było zarówno osiągnięcie efektu naturalizmu, jak i walory estetyczne: opracowanie szczegółowego schematu kolorystycznego, pokazanie subtelnych tranzycji barw w miarę rozwijania się historii w czasie. Wiele rozmów na planie dotyczyło zastosowania określonych kolorów i niezbędnej ilości światła do każdego ujęcia. Równie istotna okazała się sfera audialna, w której chodziło zwłaszcza o osiągnięcie równowagi pomiędzy dźwiękiem a ciszą. Ponieważ film powstawał na wiosnę, w jego realizacji wykorzystano wrażenia audialne związane z topniejącą pokrywą śnieżną, skrzypienie śniegu pod wpływem kroków, spadające z nagich gałęzi krople wody, stłumienie tych dźwięków, ale też odbijanie się ich głośnym echem. Zgodnie ze słowami reżyserki cisza była ważna w filmie już na etapie projektowania scenariusza. Rolę głównej bohaterki zaplanowano w ten sposób, że musiała ona być w stanie zrozumieć i pogodzić się zarówno z ciszą, jak i z naturalnymi dźwiękami Matki Ziemi. Osiągnięciu tego efektu sprzyjała współpraca z projektantem dźwięku Steve'em Munro, który nagrywał dźwięki na żywo, a potem dodawał do nich *foley*, starając się wiernie przełożyć tekst scenariusza na język filmu. Obojgu twórcom chodziło nie tylko o to, by jak najbardziej autentycznie odtworzyć naturalny świat, ale i o to, by pozwolić mu żyć na ekranie.

Tym, co udało się zawrzeć w filmie, jest połączenie topofilii typowej dla perspektywy mieszkańca, który odczuwa emocje w stosunku do miejsca swojego zamieszkania, z perspektywą kobiety. Widać to także w montażu, za który odpowiedzialna była Teresa de Luca. Naponse celowo powierzyła tę pracę kobiecie, uważając, że lepiej zrozumie ona sens fabuły niż mężczyzna. Tempo filmu w zamierzeniu miało oddawać rytm życia głównej bohaterki

²⁰ A. Heeney, *Interview...*, op. cit.

w rezerwacie i rytm jej kroków, kiedy spaceruje po ziemi. Symboliczną wymowę miała przy tym cykliczność pór roku. Transformacja świata przyrody koresponduje bowiem ze zmianą stylu życia Mary. Po długiej zimie w końcu następuje wiosna, krajobraz zaczyna się zmieniać; bohaterka przechodzi podobną transformację – po okresie znużenia i zubożenia odzyskuje vitalność i siłę. Zmianę życiowej postawy kobiety, jej bunt i wzrastanie w siłę starano się w filmie oddać między innymi zmianą tempa montażu, działając tak, aby widzowie empatycznie mogli doświadczać wraz z bohaterką zarówno chwil spokoju, jak i brutalnej przemocy²¹. W ten sposób udało się wykreować na ekranie dynamiczną kobietą postać, która, mimo że momentami wciąż wydaje się bezbronna, w rzeczywistości jest świadoma własnej siły i wie, że sama może znaleźć wyjście z najtrudniejszej sytuacji.

Potencjał krytyczny krajobrazu i praktyki oporu

Równie istotne, co problematyka feministyczna, wydają się w *Falls Around Her* kwestie polityczne i oddolnie zaprogramowane w społecznościach indygennych praktyki oporu względem wszelkich przejawów neokolonializmu, zwłaszcza tych związanych z wykorzystaniem przez państwo osadnicze rdzennego krajobrazu. Jak zauważyła Alex Heeney: „Darlene Naponse dostrzega silną paralelę między toksycznym związkiem osobistym a kolonialnym podejściem do użytkowania ziemi w Kanadzie: obie strony biorą i biorą, a końca nie widać. Ta paralela leży u podstaw jej nowego filmu”²². W innym miejscu zaś pisała:

Przy minimalnej ilości dialogów Naponse i Cardinal dają nam złożony portret kobiety, która [...] potrafi urzekać na scenie, odnawiać swój dom oraz bronić się. Pozwalając nam doświadczać wraz z Mary piękna ziemi i jej uzdrawiających możliwości, film staje się cichym wołaniem o powstrzymanie dalszego niszczenia naturalnego krajobrazu. Zatrucie i dewastacja środowiska są tu traktowane jako oczywiste przestępstwo²³.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

²³ A. Heeney, *The top 20 acquisition titles at TIFF 18. Falls Around Her*. Recenzja dla „Seventh Row” z dn. 21.08.2019, <https://seventh-row.com/2018/09/16/tiff-18-acquisitions/> (dostęp 1.08.2024).

Walka z własną traumą oraz reintegracja z rodzinną społecznością aktywizują Mary, skłaniając ją do politycznego zaangażowania w ochronę ziemi przed skutkami agresywnego przemysłu wydobywczego. W tym wątku zawiera się bardziej uniwersalna krytyka idei własności i tendencji typowych dla zachodniej cywilizacji, w której przez wieki ludzi i ziemię traktowano jako zasoby przeznaczone do eksploatacji w imię zysku ekonomicznego.

Ponad stuletnia intensywna industrializacja, jaka miała miejsce między innymi na rdzennych terenach Anishnawbek, doprowadziła do poważnego kryzysu ekologicznego. Odpady pokopalniane przez lata wypłukiwano do okolicznych potoków i jezior, co skutkowało zanieczyszczeniami, zwłaszcza niebezpiecznym skażeniem wody związkami arsenu. Sytuacja ta do dziś wpływa na tradycyjne sposoby życia lokalnej społeczności i jest przez nią postrzegana jako dalszy ciąg procesów wywłaszczania i kolonizacji rdzennych terytoriów. Trzeba bowiem zaznaczyć, że chodzi tu nie tylko o prawo do życia w czystym środowisku, ale o sposób rozumienia tego, czym jest ziemia i woda w kulturach Pierwszych Narodów. O ile zachodnia tradycja wytworzyła ideologię wody opartą na inżynierii i zorganizowanych procesach jej technologicznego uzdatniania i dystrybucji, fundamentem wiedzy lokalnej rdzennych społeczności jest głęboki szacunek do Matki Ziemi, czego wyrazem jest kult wody traktowanej jako jej krwiobieg. W pierwszym przypadku celem jest zorganizowany nadzór nad wodą pitną, zaangażowanie w rozwój infrastruktury i monitorowania systemów wodnych za pomocą próbek wody, regulowania jej odprowadzania etc., w drugim – pielęgnowanie relacji z wodą jako elementem natury, która daje życie i jako taka jest obiektem celebracji za pośrednictwem tradycyjnych praktyk i ceremonii²⁴.

Konsumpcyjne i technologiczne podejście do wody postrzeganej jako rodzaj towaru i zasobu jeszcze bardziej alienuje od niej społeczności Pierwszych Narodów. Lokalni aktywiści świadomi tych problemów często organizują akcje protestacyjne skierowane przeciwko działalności konsorcjów górniczych. Celem aktywistów jest również zwrócenie uwagi rządu federalnego Kanady na problemy rdzennej ludności. Jedną z takich sytuacji widzimy w filmie. Mary nie tylko zapoznaje się z historią industrializacji i jej lokalnymi skutkami, ale także bierze aktywny udział w pikiecie, w której reprezentacja Rezu

²⁴ Zob. C. Rios-Nadeau, *Honouring Water: Remediating an Anthropocentric Worldview*, Sudbury 2020, s. 1.

manifestuje przeciwko opresyjnym praktykom górniczej kampanii, głosząc hasła: „This is our home!”, „Our home in native land”, „Stop killing, stop mining”, sprzeciwiając się dalszej eksploatacji zasobów oraz lekceważeniu opinii rad plemiennych. Równocześnie film przypomina o szczególnym znaczeniu wody dla lokalnej wspólnoty. Zbliżenia wody szemrzącej w wartkich potokach oraz zdjęcia podwodne, w których widzimy sączące się pomiędzy osadami krystaliczne krople, stanowią przestrozę przed dalszym zanieczyszczaniem środowiska, a jednocześnie aluzyjnie nawiązują do sakralizacji wody w kulturze Anishinaabe.

To właśnie woda jest podwaliną kluczowej w historii narodu lokalnej narracji o wielkiej migracji i osadnictwie wzdłuż brzegów Wielkich Jezior, determinowanej proroctwem o „osiedleniu się ludu w miejscu, gdzie rośnie żywność na wodzie”²⁵. Zgodnie z tą przepowiednią, członkowie plemienia są szczególnie odpowiedzialni za czystość wody. Tradycyjnie rolę strażniczek pełniły kobiety ze względu na ich związek z wodą jako nosicielką życia. To one odpowiadały za zachowanie wody w nieskażonej postaci dla przyszłych pokoleń. Potwierdzając rolę swojego głosu, którym przemawiają w imieniu wody, urządzały one ceremonie „spacerów wodnych” (*Water Walks*). Jak pisze Celina Rios-Nadeau: „Akt *Water Walks* jest obrzędem polegającym na oddawaniu czci ubóstwianej wodzie poprzez modlitwę, pieśń i ofiarowanie darów, aby okazać szacunek tej, która podtrzymuje życie i zamienić czynność wykorzystywania na ofiarowanie”²⁶. Partycypacja i odpowiedzialność wspólnotowa wydają się naturalnymi obowiązkami każdego Anishinaabe. Są one także wpisane w zawarty w 2022 roku pomiędzy Kanadą, narodem Anishinabek i Pierwszymi Narodami akt porozumienia (*Anishinabek Nation Governance Agreement Act*), w którym stwierdza się, że: „Żyjąc tutaj, na Matce Ziemi, Anishinaabe otrzymali dary: ogień, wodę, ziemię i wiatr, i muszą się nimi opiekować”²⁷. Podpisany po trzech dekadach usilnych starań dokument potwierdza prawo rdzennej ludności do suwerenności i samorządności,

²⁵ Ibidem, s. 4.

²⁶ Ibidem, s. 5.

²⁷ *Anishinabek Nation Governance Agreement Act*, <https://www.governancevote.ca/royal-assent-bill-s-10-anga-act/> (dostęp 1.08.2024).

stanowiąc ważny krok w dążeniach narodu Anishinabek do zmiany obowiązującej od przeszło stu lat kompromitującej *Ustawy o Indianach* (*Indian Act*²⁸).

Konkluzje

Edward Casey pisał przed laty: „To, kim jesteśmy, zależy od tego, gdzie jesteśmy”²⁹. Myśl ta niezwykle dosłownie odzwierciedla się w twórczości Darlene Naponse, dla której ziemia i krajobraz to kluczowe motywy, służące ekranowej ekspozycji rdzennej tożsamości. W jej filmie z całą mocą ukazuje się to, co określa się jako sens miejsca. Na pytanie, jakiego rodzaju doświadczenia są zakodowane w krajobrazie filmowym, można odpowiedzieć jednym zdaniem: cała codzienność Mary jest związana z byciem w krajobrazie, który zarazem jest dla bohaterki byciem z powrotem w domu. Ów powrót odbywa się jednak w filmie na własnych, suwerennych zasadach i oznacza konieczność redefinicji tradycyjnie pojmowanych społecznych ról. W tym procesie kluczowe jest pojęcie transformacji, która dotyczy samej kobiety i jest związana zarówno z jej osobistym wzrastaniem i zdobywaniem siły do walki o własną niezależność, jak i z miejscem, które podlega zmianom zgodnie z regułami współczesnego świata, ale też domaga się szacunku. Co istotne, powrót do domu Anishinaabe nie jest dla Naponse wyrazem pragnienia powrotu do krajobrazu prekolonialnego, romantyzowania relacji z ziemią traktowaną jako przestrzeń nienaruszona, święta i wertykalna. Reżyserka wpisuje ją raczej w problematykę hybrydowości doświadczenia natywnego, warunkujących go napięć globalne – lokalne. Jej bohaterka łączy to, co rdzenne, z habitusem ekonomiczno-kulturowym typowym dla człowieka Zachodu. Pozostając

²⁸ *Indian Act* z 1876 roku to zasadniczy akt prawny wykorzystywany przez rząd federalny do zarządzania statusem Indian, lokalnymi rządami Pierwszych Narodów i terenami rezerwatów. Określa również zobowiązania rządu wobec społeczności Pierwszych Narodów. Ustawa w swojej pierwotnej wersji obejmowała szereg przepisów kolonialnych, które miały na celu wyeliminowanie kultury indygennej na rzecz asymilacji ze społeczeństwem eurokanadyjskim. Wprowadzane w niej od połowy XX wieku zmiany koncentrowały się głównie na usunięciu dyskryminujących sekcji. Ogółem dokument ten był fundamentem procesów kolonizacyjnych i przyczyną traumy kolejnych pokoleń ludności rdzennej, z jego pomocą dopuszczano się aktów łamania praw człowieka oraz doprowadzano do konfliktów społeczno-kulturowych. Zob. *The Canadian Encyclopedia*, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/indian-act> (dostęp 1.08.2024).

²⁹ E.S. Casey, *Getting Back into Place, Second Edition: Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, Bloomington 2009, s. X.

kobietą metropolii, reprezentuje zarazem najgłębszy poziom psychologicznego zaangażowania w relacje ze swoją ziemią, będącą czymś w rodzaju „mapy duszy”, co potwierdza definiowanie współczesnej tożsamości na zasadzie współistnienia w różnych przestrzeniach mentalnych i koegzystencji heterogenicznych wartości kulturowych. Film niesie ponadto przesłanie mówiące o tym, że wiedza zachodnia i wiedza lokalna nie stanowią przeciwieństw, a przekonanie wspólnot natywnych o równowadze relacji z miejscem jako warunku godnej egzystencji musi stanowić kanon współczesnego myślenia ekologicznego.

Opowiadanie własnych natywnych historii za pośrednictwem medium, jakim jest film, trwa w Kanadzie od przeszło półwiecza. W tym sensie *Falls Around Her* wpisuje się w dość długą już historię reprezentacji, sięgającą 1968 roku, kiedy to członkowie Pierwszych Narodów po raz pierwszy otrzymali propozycję zrealizowania własnych projektów filmowych (warto wspomnieć, że stało się to możliwe dzięki powołaniu do życia instytucji filmowej Indian Film Crew³⁰). Od tego czasu ponawiane są pytania o rolę i siłę sprawczą uwidoczniowanych na ekranie rdzennych miejsc; o to, w jakim sensie krajobrazy filmowe „działają” oraz jaka potencjalnie może być ich siła sprawcza w podejmowaniu aktywności skierowanych przeciwko politycznej i kulturowej dominacji, przemocy i uciskowi. Platformy wiertnicze, linie transformatorowe i rurociągi przecinają święty krajobraz, który ulega radykalnej zmianie. W perspektywie postkolonialnej, o czym szerzej pisała między innymi Kerstin Knopf³¹, na nowo aktualne stają się wyrażane często przez reżyserów pytania: czyje jest terytorium, kto ma do niego prawo i kto ma wziąć odpowiedzialność za zniszczone środowisko, zatrute źródła wody i skażenie gleby? Tłem wspomnianych dylematów jest spór polityczny i rosnąca świadomość rdzennych ludów oraz ich walka z nierównościami prawa kanadyjskiego. Siła reprezentacji filmowych tych zagadnień polega na stworzeniu miejsca dla głęboko osobistych wizji, alternatywnych punktów widzenia, które wymykają się standardowym kategoryzacjom, a których motywacją często jest pragnienie pokonania traumy, odzyskania własnej historii i włączenia jej do obecnego życia. W ten sposób

³⁰ Zob. K. Loska, *Z punktu widzenia ludności rdzennej – film jako narzędzie dekolonizacji w Kanadzie*, „Kwartalnik Filmowy” 2021, nr 116, s. 174.

³¹ Zob. K. Knopf, *Decolonizing the Lens of Power: Indigenous Films in North America*, Amsterdam–New York 2008.

otwierają się nowe sposoby wyobrażenia krajobrazów, które przez ponad sto lat były miejscem imperialnych projekcji. Możliwe staje się także to, o czym pisał Krzysztof Loska, czyli: „dekonstruowanie stereotypów na temat własnego narodu, które dominowały w mediach głównego nurtu”³², a przykłady takie jak *Falls Around Her* pokazują, w jaki sposób film może stać się narzędziem walki politycznej o prawa mniejszości³³.

Na koniec chciałabym się odnieść do indygennego feminizmu jako z jednej strony dyskursu wyraźnie obecnego na ekranie w ramach zamierzonej strategii artystycznej, z drugiej strony – niezwykle moim zdaniem inspirującego w analizie filmu. Jak pisze Green, kluczowe jest dla niego połączenie doświadczenia indygennego i postkolonialnego z feministycznym. U jego źródeł stoją zatem jako zasadnicze kwestie kolonializmu i patriarchy oraz przemocy³⁴. W przedstawieniu zdeterminowania kobiet w walce o samostanowienie, w ich wzajemnym wsparciu i solidarności w dążeniu do przeciwwstawienia się wszystkim tym, którzy zagrażają rdzennemu krajobrazowi, wyraża się refleksja, że nikt nie może traktować ani ziemi, ani ludzi jako swojej własności, a podstawą każdej relacji muszą być wolność i szacunek. Co ważne, gotowość podjęcia przez bohaterki filmu walki w imię tych wartości nie oznacza w tym przypadku zgody na stosowanie przemocy. Działają one w myśl poglądu bell hooks, według której ideologia wspólnotowej opresji może zostać przezwyciężona dopiero wówczas, gdy jej podstawa, czyli przemoc, zostanie całkowicie wyeliminowana. „Z perspektywy feministycznej walki z przemocą jest szczególnie ważne, by była ona postrzegana jako element większego ruchu na rzecz zakończenia przemocy”³⁵ – pisze hooks. Ukazane w filmie Naponse strategie oporu nie polegają na stosowaniu agresji; kobiety w obronie własnej działają sprytem, a w walce z urzędnikami stanowymi i przedstawicielami korporacji przemysłowych ich bronią są ironia i dowcip.

Przedstawione wątki nie wyczerpują oczywiście tego, co do refleksji nad krajobrazami wnosi indygeny feminizm. Warto na koniec wspomnieć może o jeszcze jednym istotnym aspekcie. Teoria ta – jako narzędzie analizy tekstów kultury – wyczuła na tropienie transformacji i przemian

³² K. Loska, op. cit., s. 173.

³³ Zob. ibidem, s. 175.

³⁴ Zob. J. Green, op. cit., s. 4.

³⁵ b. hooks, op. cit., s. 190.

społeczno-kulturowych, pozwala krytycznie odnieść się do przekazów znanych z kultury popularnej, odkrywać i demaskować praktyki neokolonialne, neorasistowskie czy patriarchalne, oraz uświadamia, że niezbędnym elementem dalszych procesów emancypacji jest dzisiaj między innymi skorzystanie z szerokich możliwości reprezentowania lokalnych problemów na swój własny sposób.

Bibliografia

- Artwich Anna, *Różne marginesy*, „Przestrzenie Teorii” 2023, nr 39, s. 287-297.
- Berleant Arnold, *Environmental Aesthetics*, [w:] *The Encyclopedia of Aesthetics*, ed. M. Kelly, Oxford University Press, Oxford 1998.
- Casey Edward S., *Getting Back into Place, Second Edition: Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, Indiana University Press, Bloomington 2009.
- Dowler Lorraine, Carubia Josephine, Szczygiel Bonj, *Introduction*, [w:] *Gender and Landscape. Renegotiating morality and spaces*, ed. L. Dowler, J. Carubia, B. Szczygiel, Routledge, London–New York 2005.
- Green Joyce, *Taking More Account of Indigenous Feminism. An Introduction*, [w:] *Making Space for Indigenous Feminism*, ed. J. Green, Fernwood Publishing, Halifax–Winnipeg 2017.
- hooks bell, *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*, tłum. E. Majewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2022.
- Knopf Kerstin, *Decolonizing the Lens of Power: Indigenous Films in North America*, Editions Rodopi, Amsterdam–New York 2008.
- Loska Krzysztof, *Z punktu widzenia ludności rdzennej – film jako narzędzie dekolonizacji w Kanadzie*, „Kwartalnik Filmowy” 2021, nr 116, s. 171-189.
- Monk Janice, *Approaches to the Study of Women and Landscape*, „Environmental Review” 1984, nr 8 (1), s. 23-33.
- Rios-Nadeau Celina, *Honouring Water: Remediating an Anthropocentric Worldview*, Laurentian University, Sudbury 2020.
- Rose Gillian, *Feminism and Geography. The Limits of Geographical Knowledge*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993.
- Wilkożewska Krystyna, *Problem eko-estetyki*, „Diametros” 2006, nr 9, s. 136-142.

Źródła internetowe

- Anishinabek Nation Governance Agreement Act, <https://www.governancevote.ca/royal-assent-bill-s-10-anga-act> (dostęp 1.08.2024).
- Crouse Richard, *Falls around her. 3 ½ stars. Cardinal's performance dominates the film*. Recenzja dla „Globe and Mail” z dn. 4.03.2021, <https://richardcrouse.ca/falls-around-her-3-%C2%BD-stars-cardinals-performance-dominates-the-film> (dostęp 1.08.2024).

- Heeney Alex, *Interview: Falls Around Her centres a complex, middle-aged, Indigenous woman*, „Seventh Row” 9.09.2018, <https://seventh-row.com/2018/09/09/falls-around-her> (dostęp 1.08.2024).
- Heeney Alex, *The top 20 acquisition titles at TIFF 18. Falls Around Her*. Recenzja z dn. 21.08.2019, „Seventh Row”, <https://seventh-row.com/2018/09/16/tiff-18-acquisitions> (dostęp 1.08.2024).
- Howell Peter, *Indigenous actress Tantoo Cardinal shows her talents in two good movies opening Friday*. Recenzja dla „Toronto Star” z dn. 28.03.2019, https://www.thestar.com/entertainment/movies/indigenous-actress-tantoo-cardinal-shows-her-talents-in-two-good-movies-opening-friday/article_8f9b70e2-80e7-5afa-baa1-b9e733 (dostęp 1.08.2024).
- Schneller Johanna, *Tantoo Cardinal's long-delayed starring role is one of Falls Around Her's strengths*, recenzja dla „Globe and Mail” z dn. 28.03.2019, <https://www.theglobeandmail.com/arts/film/reviews/article-review-tantoo-cardinals-long-delayed-starring-role-is-one-of-falls> (dostęp 1.08.2024).
- The Canadian Encyclopedia*, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/indian-act> (dostęp 1.08.2024).

Anishinaabe – jej dom. Krajobraz filmowy w perspektywie indygennej feminizmu

Celem artykułu jest rekonstrukcja najważniejszych założeń indygennej feminizmu według koncepcji Joyce Green i Janice Monk, ich zastosowanie do klasycznych studiów nad krajobrazem oraz próba sformułowania postulatów badawczych dotyczących możliwości badania w tej perspektywie kina kobiet aborygeńskich na przykładzie filmów kanadyjskiej reżyserki Darlene Naponse. Punktem wyjścia jest założenie, że kobiece i rdzenne doświadczenia krajobrazu mają swoją specyfikę kulturową, a kino tworzone przez reżyserki reprezentujące Pierwsze Narody jest rozumiane zarówno jako medium reprezentacji, jak i forma ekspresji kulturowej, przejaw praktyk zaangażowania i aktywizmu w przestrzeni społecznej. Najważniejsze problemy, które skupia w sobie filmowy krajobraz, to kwestie tożsamości, kolonializmu, rasy, struktur patriarchalnych, polityki i ekologii. Artykuł ma na celu udzielenie odpowiedzi na następujące pytania: 1. Jakie doświadczenia kobiet są przekazywane przez filmowe krajobrazy? 2. Jaka jest rola i siła rdzennych krajobrazów filmowych w lokalnym i globalnym obiegu.

Słowa kluczowe: indygeny feminizm, kino rdzenne, krajobraz filmowy, kino kanadyjskie

Anishinaabe – her Home. The Cinematic Landscape in the Perspective of Indigenous Feminism

The subject of the article is the reconstruction of the most important assumptions of Indigenous feminism on the basis of Joyce Green's concept, following Janice Monk, their application to the ground of classical reflection on the landscape in a gendered context,

and, finally, an attempt to formulate research postulates on the possibility of studying the cinema of aboriginal women in this perspective on the example of the films by Canadian director Darlene Naponse. The starting point is the assumption that female and Indigenous experiences of the landscape have their own cultural specificity, and that the cinema created by female directors representing the First Nations is understood as much as a medium of representation as a form of cultural expression, as a manifestation of practices of engagement and activism in social space. The most important issues that this cinematic landscape accumulates are the ones of identity, colonialism, race, patriarchal structures, politics and ecology. The article aims to answer the following questions: (1) What kinds of women's experiences are mediated by cinematic landscapes? (2) What is the role and power of Indigenous film landscapes in local and global circulation.

Keywords: Indigenous feminism, Indigenous Cinema, cinematic landscape, Canadian cinema

Data przesłania tekstu: 22.10.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 24.01.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 28.01.2025

SARDYNIA – WYSPA KONTRASTÓW. ROLA PEJZAŻU W WYBRANYCH FILMACH KINEMATOGRAFII WŁOSKIEJ

EWA BASZAK-GLEBOW

Uniwersytet Wrocławski
University of Wrocław
e-mail: ewa.baszak@uwr.edu.pl
ORCID: 0000-0003-3812-1281

Sardynia, druga co do wielkości włoska wyspa, chociażby ze względu na swój bogaty krajobraz, stanowi idealne miejsce do kręcenia filmów. W tym południowym regionie Włoch odnajdziemy szereg wspaniałych pejzaży nadmorskich: krystalicznie czyste morze w Cala Goloritzè, urwiste skały, kurorty Costa Smeralda, dziewicze plaże Zatoki Orosei oraz pejzaże górskie: mroczny masyw gór Gennargentu, tereny pastersko-rolnicze czy pustkowia centralnej części wyspy – Barbagii – na tle surowych nuragów, czyli wież ciszy. Nieważne, czy reżyserzy decydują się na pejzaż górski, czy nadmorski, stanowi on formę ekspresji, którą kino sardyńskie reprodukuje i wciela w swój system sensotwórczy.

Pejzaż filmowy pełni tu funkcję zasadniczą, bez niego opowiadane historie nie byłyby tak wiarygodne. Mimo że mowa o malowniczej wyspie, trudno mówić w kinie sardyńskim o pejzażu śródziemnomorskim pełniącym rolę dekoracji, jak w wielu filmach Europy Południowej, które zazwyczaj bardziej są, niż znaczą¹. Jest wręcz przeciwnie: krajobraz filmowy w analizowanych dziełach odgrywa istotną rolę, stając się nierozdzielalnym tłem działań bohaterów. I choć w wielu filmach jest to pejzaż wyobrażony², stereotypowy, to z pewnością

¹ Zob. B. Kita, *Pejzaż za oknem. Europejskie widokówki filmowe – wprowadzenie*, [w:] *Filmowe pejzaże Europy*, red. B. Kita, M. Kempna-Pieniążek, Katowice 2017, s. 12.

² Pejzaż wyobrażony rozumiem za Joanną Aleksandrowicz, która analizując kraj Basków i Andaluzję w kinie hiszpańskim, twierdzi, że stanowi on „kulturowy konstrukt związany z uwarunkowaniami społeczno-politycznymi oraz stereotypami”. Zob. J. Aleksandrowicz, *Pejzaże wyobrażone. Kraj Basków i Andaluzja w kinie hiszpańskim*, [w:] *Filmowe pejzaże Europy*, op. cit., s. 153.

krajobraz wyspy wytwarza specyficzny nastrój dla opowiadanych historii. Natomiast reżyserzy sardyńscy, począwszy od lat 90., starają się dekonstruować stereotypowe wyobrażenia o wyspie, wprowadzając chociażby różne typy pejzaży filmowych (górski, nadmorski, rolniczo-pasterski lub mieszany), stanowiące współczesne znaki ich tożsamości regionalnej. W niniejszym artykule zostaną przedstawione filmy, które na stałe zapisały się w historii kina sardyńskiego, począwszy od końca lat 50. do czasów obecnych³. Wspólnym mianownikiem tych filmów jest miejsce akcji, czyli Sardynia. Sardyńskie krajobrazy dobrze nadawały się do przekształcenia w Dzikie Zachód (*Far West Sardo*) zamieszkaną przez pasterzy, bandytów, rybaków i kobiety w czerni. Dlatego przy omawianiu funkcji pejzażu filmowego należy wspomnieć też o funkcjonującym od lat 90. ruchu kinematograficznym na Sardynii, kiedy to wraz z pojawieniem się nowej grupy reżyserów, urodzonych i wychowanych na wyspie, kino starało się obalać te uproszczone obrazy myślowe i rozpoczął się zupełnie nowy rozdział w historii filmu tego małego regionu włoskiego. „W ten sposób narodziło się kino sardyńskie (*cinema sardo*), w odróżnieniu od ogólnego kina o Sardynii (*cinema sulla Sardegna*)”⁴ – twierdzi sardyński filmoznawca Antioco Floris. Tym samym zmienił się sposób reprezentacji pejzażu filmowego, a lokalny krajobraz zaczął stanowić stały element kina sardyńskiego, będąc częścią tożsamości rodzimej twórczości. Widać jednak znaczące różnice w sposobach jego przedstawienia przez reżyserów Włochów, reżyserów Sardyńczyków oraz twórców europejskich⁵.

³ Chciałabym podziękować dr Myriam Mereu z Uniwersytetu w Cagliari za wszelkie wskazówki pomocne przy pisaniu niniejszego artykułu oraz udostępnione opracowania naukowe, które stały się w nim podstawą metodologiczną. Desidero ringraziare la dott.ssa Myriam Mereu dell'Università di Cagliari per avermi guidato nella stesura dell'articolo e per gli studi scientifici messi a disposizione, che hanno fornito la base metodologica di questo testo.

⁴ A. Floris, *L'isola che non c'era. Cinema sardo vecchio e nuovo dal folklore alla modernità*, „Bianco e nero” 2014, nr 75, s. 50. Tłumaczenie własne. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty z języka włoskiego w tłumaczeniu autorki artykułu.

⁵ W niniejszym artykule skupię się na filmach reżyserów włoskich oraz sardyńskich. Pomijam reżyserów z innych krajów, choć warto wspomnieć chociażby o produkcjach europejskich (nie włoskich), które wykorzystują sardyński krajobraz nadmorski do opowiedzenia historii o kryzysie zamożnych par, szukających ukojenia na Sardynii, wynajmujących wille na peryferiach malowniczych miast, z dala od ludzi, z morzem w tle, gdzie przeżywają swoje

Barbara Kita we wstępie do monografii wieloautorskiej *Filmowe pejzaże Europy* definiuje pejzaż jako sferę widzenia, relację między konkretną częścią przestrzeni a osobą, która w jakiś sposób postrzega tę przestrzeń, kreując tym samym przestrzeń kulturową. To właśnie człowiek za kamerą nadaje znaczenie pejzażowi, który widzi odbiorca⁶. Kita nawiązuje do definicji krajobrazu z 1755 roku autorstwa Samuela Johnsona: krajobraz to jednocześnie obiekt i jego reprezentacja. Nie ma bowiem nieuprzedzonego oka, a jak dodaje autorka: „Stwierdzenie to dotyczy zwłaszcza oka filmowca, artysty przystępującego do kamery, tworu kultury, sztucznie wyposażonego w konstrukcję optyczną, której należy się nauczyć. Taki widok – widok filmowy – zawsze jest już pejzażem w konsekwencji ingerencji ludzkiej optyki wzmocnionej przez obiektyw”⁷.

Tym samym ważne jest zróżnicowanie samego kina sardyńskiego, istotne w kontekście omawianego problemu badawczego. Antioco Floris dokonuje podziału kina sardyńskiego na *vecchio* (stare) i *nuovo* (nowe). Autor wyjaśnia, że to pierwsze jest związane z heterostereotypami, czyli z wyobrażeniami reżyserów włoskich na temat Sardynii. Natomiast reżyserzy sardyńscy używają w filmach autostereotypów, czyli wyobrażeń o własnej grupie społecznej⁸. Oko reżysera włoskiego (lecz nie sardyńskiego) decydowało się głównie na ukazywanie w filmach górskich pejzaży, na których tle przedstawiane były osobiste i dramatyczne historie pasterzy, elementy folklorystyczne (sagry, święta patronów), ale również dominowały obrazy wyspy jako miejsca magicznego, dzikiego, zatrzymanego w czasie. Filmy te często opowiadały o zjawisku bandytyzmu. Jeśli natomiast reżyserzy w ogóle decydowali się na wybranie jako miejsca akcji wybrzeża, to głównie widzimy Sardinie jako bezludną i bezimienną wyspę, stanowiącą tło dla lekkich komedii (*Travolti da un insolito destino*, reż. Lina Wertmüller, 1974)⁹. Gdybyśmy wiedzę o Sardynii czerpali tylko z filmów powstałych do lat 90., myślelibyśmy, że wszystkie mieszkanki są

wewnętrzne dramaty (*Czego naprawdę chcemy*, reż. Ulrike Kofler, 2020; *Cicha ziemia*, reż. Aga Woszczańska, 2020).

⁶ Zob. B. Kita, *Pejzaż za oknem*, op. cit., s. 7-9.

⁷ Ibidem, s. 10.

⁸ A. Floris, op. cit., s. 50.

⁹ Wyjątek stanowi włosko-francuski dramat *Czerwona pustynia (Il deserto rosso)*, reż. Michelangelo Antonioni, 1964), w którym pejzaż sardyński „znaczy” i odzwierciedla stan emocjonalny bohaterki.

kobietami w czerni¹⁰, spacerującymi tylko po polnych drogach, mieszkającymi tylko w górach, bez dostępu do morza, a Sardyńczycy to głównie pasterze i bandyci żyjący wśród stada owiec¹¹ (*We władzy ojca* [*Padre, padrone*], reż. Vittorio i Paolo Taviani, 1977).

Surowe pustkowia, górskie kaniony i Dzikie Zachód

Jednym z ulubionych wątków poruszanych przez reżyserów w filmach sardyńskich jest zjawisko bandytyzmu i związane z nim wydarzenia kryminalne, które miały miejsce na wyspie w latach 50. Bandytyzm sięga końca XIX wieku, kiedy to po zjednoczeniu Włoch na kontynencie zmiany wzbogacały kraj, a na Sardynii wciąż panowała bieda. Pasterze stali się wyrobnikami lub po prostu tracili swoją dotychczasową pracę. W momencie ustanowienia dekretów o ziemi pojawił się bandytyzm, skierowany przeciwko narzuconym wyspie nowym niesprawiedliwym prawom. Był on odpowiedzią na zmiany, które dotknęły Sardynię i na które jej mieszkańcy nie byli przygotowani. W mediach narodowych pojawiły się informacje o wyspie jako terenie niebezpiecznym, dostępnym tylko dla bandytów¹². W latach 60. Vittorio de Seta wyreżyserował *Bandytów z Orgosolo* (*Banditi a Orgosolo*, 1961) na tle dzikiego terenu Barbagii, by opowiedzieć o okrutnym kodeksie *barbaricino*, opartym głównie na bezwzględnej zemście¹³. Świat w *Bandytach z Orgosolo* przedstawiony jest przede wszystkim za pomocą długich ujęć kręconych wśród natury. Bohaterem filmu

¹⁰ Na temat kobiet sardyńskich w kinie zob. więcej: E. Baszak, *The traditional figures of women in Sardinian cinema*, „Dziennikarstwo i Media” 2019, nr 11, s. 7-17.

¹¹ Więcej o historii kina sardyńskiego zob. G. Olla, *Dai Lumière a Sonetaula. 109 anni di film documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna*, Cagliari 2008 oraz E. Baszak, *Kinematografia i literatura sardyńska a tożsamość regionalna. Od Grazii Deleddy do Salvatore Mereu*, Wrocław 2022.

¹² Zob. S. Cattogno, *La Sardegna nel cinema italiano 1970-2000*, Milano 2017, s. 26.

¹³ Antonio Pigliaru stworzył spis zasad postępowania obowiązujących przez tysiąclecia i będących imperatywem, któremu podlegali wszyscy, co regulowało porządek i tworzyło normy społecznego współistnienia na Sardynii. Zwyczaje związane z mechanizmem zemsty, przekazywane na Sardynii ustnie, spisane zaś w publikacji Pigliaru, zostają przekształcone w kodeks składający się z 23 artykułów, napisanych w rygorystycznym języku prawnym. Przykładowo art. 1 mówi: „Przestępstwo musi zostać pomszczone, nie jest człowiekiem honoru ten, który unika zemsty”. Zgodnie z nim, dla społeczności sardyńskiej zemsta stanowiła podstawę „systemu prawnego”, który choć nie został zapisany w żadnym kodeksie, był obecny w tradycyjnych zwyczajach. Zob. więcej w: A. Pigliaru, *Il banditismo in Sardegna. Il codice della vendetta barbaricina*, Milano 1975.

jest Michele Cossu. Jest on świadkiem kradzieży świń przez trzech bandytów, którzy za kryjówkę wybrali sobie szałas mężczyzny. W międzyczasie na terenie pastwiska pojawiają się karabinierzy, rabusie uciekają, a jeden z policjantów zostaje zabity. Prerażony Michele ucieka wraz z owcami i młodszym bratem z miejsca zbrodni na śródgórskie połoniny, ale to on zostaje oskarżony o kradzież świń i współudział w śmierci policjanta. W czasie ucieczki po pozbawionych wody pustkowiach jego owce osiągają skraj wyczerpania i umierają z głodu. Ucieczka odbywa się na tle surowego krajobrazu, co potęguje przerażenie bohatera. Michele, utraciwszy dorobek swojego życia, postanawia ukraść stado innemu pasterzowi, zachowując się w taki sam sposób jak bandyci¹⁴. Paradoksalnie, pomimo ucieczki bohaterów, rytm filmu jest wolny. Na myśl przychodzą słowa P. Adamsa Sitneya: „powolny rytm filmu wpływa na to, że krajobraz wydaje się nam jeszcze bardziej obecny, istotny, eksponowany”¹⁵. Poczucie rozciągłości pejzażu wzmacniają techniki filmowe. Długie ujęcia i szerokie plany nie tyle służą do tego, żeby pokazać krajobraz Barbagii, ile ukazują z góry perspektywę spojrzenia Michele, który wybrał Barbagię na kryjówkę i teren ucieczki przed policją. Powód pozornego zbliżenia kamery służy oddaniu rosnącego niepokoju bohatera: wydawało się, że bandyci najpierw przechodzili przez pole, ale potem weszli do szałasów. W kolejnym długim ujęciu bandyci przyglądają się z góry rozmowie bohatera z karabinierami. Okradziony pasterz wykrzykuje w jego stronę: „Gdziekolwiek się ukryjesz, znajdę cię, nędzniku, złodzieju, bandyto!”. Te słowa pokazują niefortunną sytuację Sardyńczyków, których droga do stania się bandytami zaczyna się od biedy, niesprawiedliwości, kradzieży i morderstw¹⁶. Tadeusz Miczka pisze, że de Seta: „kręcił zdjęcia w naturalnych, autentycznych warunkach [...]. Kadry komponował z natury, nie pozbawiał ich surowości. Wolno filmował spalony słońcem pejzaż. Nie ubarwiał świata przedstawionego sztucznymi efektami plastycznymi ani muzycznymi”¹⁷.

¹⁴ Zob. E. Baszak, *Kinematografia i literatura sardyńska a tożsamość regionalna*, op. cit., s. 147.

¹⁵ Cyt. za: B. Kita, *Z dala od innych... Pejzaż w drodze*, [w:] *Filmowe pejzaże Ameryk*, red. B. Kita, M. Kempna-Pieniążek, Katowice 2020, s. 260.

¹⁶ Szczegółową analizę filmu *Bandyci z Orgosolo*, historię jego powstania oraz zbiór notatek Vittoria de Sety przedstawia Antiocho Floris w książce: *Banditi a Orgosolo. Il film di Vittorio de Seta*, Soveria Mannelli 2019.

¹⁷ T. Miczka, *Kino włoskie*, Gdańsk 2010, s. 298.

Ta wędrówka od nędzy do morderstwa jest mozolną podróżą bohatera przez góry: w ciszy, bez dialogów, gdzie słychać jedynie dźwięki natury, zwierząt i wiatru. Bohater i jego brat wędrują przy silnym wietrze, w deszczu lub w uporczywym upale. Głucha pustka czy wewnętrzna cisza sprzyjają wejrzeniu w głąb siebie, ale również zdefiniowaniu tożsamości jednostki.

Jednym z najbardziej popularnych filmów o sardyńskich bandytach jest *Pelle di bandito* (reż. Piero Livi, 1969). Jest to historia inspirowana życiem groźnego sardyńskiego przestępcy Graziana Mesiny¹⁸. Bohater ucieka z więzienia, by ukryć się przed organami ścigania w Supramonte – górskim paśmie położonym w środkowo-wschodniej Sardynii, wypełnionym głębokimi kanionami. Jest poszukiwany przez policję, lecz po pewnym czasie zaczyna wykazywać niechęć do bandyckiego stylu życia, skądinąd zmuszającego go do samotności, więc oddaje się w ręce policji. Supramonte symbolizuje niedostępne miejsce, gdzie ukrywają się bandyci, a państwo, choć w ogromnej przewadze liczebnej i dysponujące lepszymi środkami, nie może tam dotrzeć. „Oni boją się przyjąć” – mówi Graziano o policji. Bandyta ma świadomość, że w Supramonte jest panem: „Nie zabiorą mnie z tej ziemi, tu się urodziłem i zostanę tu tak długo, jak zechcę... Szukajcie, szukajcie, nigdy mnie nie znajdziecie! Graziano zna każdy zakątek tych wapiennych gór”. Co ważne, w strzelaninie w końcowej części filmu ginie Hiszpan, jedyny z bandyckiego gangu, który nie pochodzi z Barbagii. Jak twierdzi Salvatore Cattogno, jest to celowy zabieg reżysera, ukazujący niemożność wejścia w pełną symbiozę z sardyńskim terytorium przez Innego¹⁹. Widoki obszarów śródlądowych są nieliczne, ale efektowne. Czuć, że kraina jest równie piękna, co opuszczona. Znaczącą rolę w filmie odgrywa wiatr, tak ważny dla sardyńskiej ziemi, oddający jej naturę oraz stan ducha bohatera.

¹⁸ Graziano Mesina (ur. 1942 w Orgosolo) ukrywał się w szałasie w Barbagii przez półtora roku, po czym oddał się w ręce policji. Do dziś pozostaje najbardziej niebezpiecznym bandytą w historii Sardynii. Innym popularnym filmem inspirowanym życiem Mesiny jest *Barbagia (la società del malessere)* (*The Tough and the Mighty*, reż. Carlo Lizzani, 1969). Główną rolę w filmie zagrał Terrence Hill. O sardyńskich bandytach opowiada publikacja autorstwa Giovanniego Ricci *La Sardegna dei sequestri. Dalle gesta di Graziano Mesina al rapimento del piccolo Farouk Kassam, dal sequestro di Fabrizio di Andre e Dori Ghezzi al caso Soffiantini*, Roma 2016.

¹⁹ Zob. więcej: S. Cattogno, *La Sardegna nel cinema italiano: 1970-2000*, Milano 2017, rozdz. II.

Filmowcy często wybierali dzikie scenerie i w stylu westernowym kręcili obrazy opowiadające historie o złych bandytach. Większość z tych filmów powstała na podstawie powieści sardyńskiej noblistki Grazii Deledy. Do najbardziej znanych powojennych filmów opartych na jej twórczości należą: *Le vie del peccato* (reż. Giorgio Pastina, 1946), *L'edera* (reż. Augusto Genina, 1950), *Amore rosso* (reż. Aldo Vergano, 1952) i *Zakazane* (*Proibito*, reż. Mario Monicelli, 1954)²⁰. Ich akcja rozgrywa się na początku XX wieku, na dzikich górskich obszarach sardyńskich wsi czy na półpustynnych terenach, gdzie roślinność jest sporadyczna i są to głównie opuncje figowe (rodzaj kaktusa). Oczywiście nie ma tu dużych ośrodków miejskich, tylko małe wioski z gospodami, tawernami i małymi sklepami, z których jedynie część ma telefony. Mieszkańcy to często ubodzy ludzie, m.in. pasterze, chłopci lub myśliwi, żyjący w skromnych domach. Na tle tego krajobrazu można dostrzec typowe zwierzęta spacerujące po sardyńskiej ziemi: konie, osły, kozy i owce. W tle rozgrywają się konflikty między prawem państwowym a prawem zwyczajowym, niepisanym, ale często przeważającym nad tym pierwszym; mowa o wspomnianym już kodeksie *barbaricino*. Nie ulega wątpliwości, że w swoich dziełach włoscy filmowcy interesowali się przede wszystkim mitycznymi i egzotycznymi elementami sardyńskiego świata, zwyczajami i tradycjami mieszkańców, ukazaniem prostej, ale głębokiej religijności tych ludzi i ich życia w harmonii z otaczającą przyrodą, ich południowym temperamentem i surowymi wyspiarsko-górskimi warunkami życia, które doskonale nadały się na krajobraz dla włoskich westernów. Mario Monicelli, reżyser filmu *Zakazane*, stwierdził, że zarówno krajobraz sardyński, jak i historie obecne w powieściach Grazii Deledy idealnie nadają się do filmów o bandytach²¹.

Mimo że w drugiej połowie lat 60. sytuacja społeczna na wyspie uległa poprawie, narodowe media publiczne wciąż podkreślały wątek bandycki. Dla włoskich reżyserów gorzysty obszar zwany Barbagią wydawał się dość

²⁰ D. Manca, *Introduzione*, [w:] idem, *Sento tutta la modernità della vita. Attualità di Grazia Deledda a 150 anni dalla nascita*, t. I, Nuoro–Cagliari 2022, s. 18.

²¹ Dobrym przykładem powiązania pejzażu ze stereotypową wizją Sardynii jest film *Giarrettiera Colt* (reż. Gian Rocco, 1968), gdzie miejscowość San Salvatore di Sinis na Sardynii pełniła rolę Dzikiego Zachodu. Podobną funkcję odgrywał pejzaż w filmie *Sierra Maestra* Ansana Giannarelliego z 1969 roku. Dzika sceneria Sardynii „odegrała” rolę Ameryki Łacińskiej. Zob. G. Olla, *Dai Lumièra a Sonetaula. 109 anni di film documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna*, Cagliari 2010, s. 62.

odległy od współczesnego świata. Barbagia to bowiem najwyżej położony region wyspy, z pasmem gór Gennargentu i szczytem Supramonte. Wyspa kojarzona była z przemocą i problemami społecznymi, był to region, w którym można było skryć się przed wymierzeniem kary i do którego zsyłano za karę (np. funkcjonariuszy administracyjnych). Wątek zesłania policjanta z Mediolanu do Barbagii podkreślono m.in. w komedii *Viuuulentemente mia* Carla Vanziny (1982). Jeden z funkcjonariuszy musi „za karę” odbyć służbę na Sardynii, właśnie w Barbagii. Gdy przełożony mu to oznajmia, bohater krzyczy: „Proszę, nie! Tylko nie wysyłajcie mnie do Barbagii. Przynajmniej do Porto Cervo lub Porto Rotondo!”. Tym samym pojawia się inna wizja wyspy – wymarzonych wakacji, elitarnej turystyki Costa Smeralda z bogatymi ośrodkami nadmorskimi wspomnianymi przez bohatera.

Bezludna wyspa, wybrzeże Costa Smeralda i wakacje dla wybranych

Costa Smeralda to 50-kilometrowy pas wybrzeża wzdłuż północno-wschodniej części wyspy. Swoją dzwiczną nazwę, oznaczającą Szmaragdowe Wybrzeże, zawdzięcza kolorowi morza. Stworzenie tej luksusowej części wyspy do celów turystycznych Sardyńczycy zawdzięczają księciu Karimowi Aga Khanowi IV (lub obwiniają go o to). Księżę poznał ten zakątek łądu na początku lat 60. Zafascynowało go, ale jednocześnie uderzyło głębokie opustoszenie terenów, na których znaleźć można było tylko rdzenną ludność. Postanowił zatem zainwestować w ten obszar i stworzyć swego rodzaju raj dla elitarnej turystyki. Do lat 60. był to zupełnie niezagospodarowany pod kątem turystycznym zakątek Sardynii²². Od tego czasu Costa Smeralda uznawana jest za symbol luksusu, ale i przemyślanej, gustownej architektury. Głównymi turystycznymi ośrodkami na wybrzeżu są Porto Cervo i Porto Rotondo – miejscowości, które wymienił bohater filmu *Viuuulentemente mia* jako przeciwwagę dla surowej i niebezpiecznej Barbagii. Po „otwarcu” Costa Smeralda reżyserów zaczyna interesować krajobraz nadmorski, jednak wciąż nie cieszy się on taką popularnością jak Barbagia. Salvatore Cattogno zauważa, że „filmy te wykorzystują pejzaż wybrzeża Sardynii wyłącznie jako rodzaj pustego naczynia, które ma być wypełnione mniej lub bardziej zabawnymi historiami”²³. Dobrym przykładem jest film o znaczącym tytule *Porwani zrzędzeniem losu przez wody*

²² Więcej o powstaniu Costa Smeralda zob. C. Cunaccia, *Costa Smeralda*, New York 2022.

²³ S. Cattogno, op. cit., rozdz. III: *La costa sarda come paesaggio simbolico*, s. 78.

lazurowego sierpniowego morza (*Travolti da un insolito destino in un azzurro mare d'agosto*) Liny Wertmüller (1974) oraz jego remake *Rejs w nieznane* (*Swept Away*, reż. Guy Ritchie, 2002), z Madonną w roli głównej. Widz w tym filmie nie jest informowany, że raj przed nim to Sardinia; jest za to konfrontowany z pięknym krajobrazem, który nie zostaje dokładnie zlokalizowany w basenie Morza Śródziemnego. Sardyńskie wybrzeże (kręcone w Cala Lunie w Zatoce Orosei) reprezentuje bezludną wyspę. Krajobraz służy bohaterom do odkrycia pierwotnych instynktów. Pragnienia dwójki bohaterów z dwóch różnych klas społecznych, którzy rozbijają się u brzegu nieznanej wyspy, zostają odkryte na nowo, a wszystkie tabu współczesnego społeczeństwa – tymczasowo obalone. Cattogno dodaje, że ten dziewiczy pejzaż nadmorski w filmie ma nawet moc obalania relacji między klasami społecznymi²⁴.

Pejzaże sardyńskie stanowią również tło dla lekkich komedii, takich jak *Una piccola impresa meridionale* (*A Small Southern Enterprise*, reż. Rocco Papaleo, 2013). Film został nakręcony w Tharros na Sardinii, natomiast jest w nim mowa o Puglii, innym południowym regionie Włoch. W tego typu komediach pejzaże śródziemnomorskie odgrywają rolę dekoracyjną i nie ma w nich wzmianki o Sardinii. Popularnym filmem ukazującym turystyczny boom na Costa Smeralda jest *Le coppie* (reż. Mario Monicelli, Alberto Sordi, Vittorio de Sica, 1970). Jest to film nowelowy, opowiadający trzy historie. Na potrzeby niniejszego artykułu warto zwrócić uwagę na część wyreżyserowaną przez Alberta Sordiego, zatytułowaną „La camera”. Elitarni goście, panoramiczne widoki na zatokę z okien luksusowych hoteli, krystalicznie czyste morze, wspaniałe widoki, wyspiarska roślinność: mirt, dąb korkowy, dzikie oliwki, oleandry. Pomysł Sordiego, aby umieścić małżeństwo z niższych sfer społecznych w miejscu, które umacniało się jako dom elitarniej turystyki, jest bardzo trafnym wyborem. Od samego początku bohaterowie są obserwowani od stóp do głów, a kiedy decydują się założyć swoje najmodniejsze ubrania, aby wtopić się w społeczność bogatych, osiągają jedynie odwrotny efekt. Para nie zdaje sobie sprawy z tego, że elitarna turystyka tworzy kryteria „włączenia – wykluczenia”, które obejmują nie tylko różnice w statusie ekonomicznym, ale także określone kategorie gustu, według których księżniczka spacerująca boso po hotelu w prostym jedwabnym szlafroku idealnie pasuje do Szmaragdowego Wybrzeża. Costa Smeralda jest zatem domem elitarniej

²⁴ Zob. ibidem, s. 78-81.

turystyki, w którym znajdziemy arystokratyczną socjetę, stojącą się, podobnie jak krajobraz, prawdziwą atrakcją²⁵.

Próby zerwania z pejzażem wyobrażonym

Pejzaże sardyńskie w historii kina sardyńskiego, jak już zaznaczałam, to przede wszystkim górskie tereny Barbagii i w mniejszym stopniu nadmorskie kurorty Costa Smeralda. Natomiast reżyserzy sardyńscy, urodzeni na wyspie i wychowani w duchu jej kultury, którzy pojawili się na scenie filmowej dopiero w latach 90., zabierają widzów do miejskiej rzeczywistości. Antonello Grimaldi kręci w Sassari oraz w malowniczej Bosie film *Un delitto impossibile* (*An Impossible Crime*, 2001), żeby rozwiązać zagadkę śmierci sędziego z Sassari. Enrico Pau opowie historię bokserów w stolicy regionu, Cagliari, w *Pesi leggeri* (2002). Przeniesienie spojrzenia na miejskie realia wyspy oznacza otwarcie na nowoczesność lub przynajmniej na połączenie tradycji z nowoczesnością. Miejskie pejzaże nie pasowały do wcześniejszej, ustalonej przez włoskich reżyserów stereotypowej wizji Sardynii, czyli Barbagii i Costa Smeralda. Wspólnym wątkiem łączącym filmy z ostatnich dwóch dekad jest właśnie chęć opisanie „nowej” Sardynii, a przynajmniej takiej, która różni się od tego, jak zawsze ją sobie wyobrażano. W końcu pojawiają się takie tematy jak: obecność morza i jego znaczenie dla Sardyńczyków, powrót z emigracji, relacja z wymiarem sprawiedliwości, dokładniejsze wydobycie pojęć tożsamościowych ważnych dla kultury sardyńskiej. Jak już wspomniano, filmowo zostają odkryte największe miasta na Sardynii: Sassari i Cagliari, ale oczywiście reżyserzy nie zapominają o Barbagii we współczesnej odsłonie (*Assandira*, reż. Salvatore Mereu, 2020). Film opowiada historię syna i ojca, którzy wspólnymi siłami próbują stworzyć gospodarstwo agroturystyczne na tle rolniczo-pasterskiego pejzażu. W filmie gospodarstwo agroturystyczne nie jest wizualną atrakcją, a ustalonym elementem narracji. Barbagia jest najprawdopodobniej uważana za strażnika tradycji, nawet w oczach rodzimych filmowców. Nowa Fala Sardyńska proponuje ukazanie wszystkich pejzaży Sardynii, nie tylko jako letniego kurortu czy ziemi pasterzy, ale też jako krainy kontrastów, z wieloma historiami do opowiedzenia, nawet jeśli te historie są często smutne²⁶.

²⁵ Zob. ibidem, s. 88-91.

²⁶ Zob. ibidem, s. 45-47.

Dla reżyserów Nowej Fali Sardyńskiej²⁷ morze nie stanowi jedynie tła filmu, a ma wymiar symboliczny i dotyczy przede wszystkim zerwania z heterostereotypami na temat Sardynii, której obraz przez lata był pielęgnowany jako przykład wyspy niedostępnej, dzięki i naznaczonej piętnem bandytyzmu oraz vendetty. Sandro Bernardi pisze, że krajobraz jest nie tylko samodzielnym bytem, który należy poddać analizie, ale również przedmiotem doświadczania w geografii, a żeby go zrozumieć, należy przeanalizować kulturę danego regionu oraz sposób zagospodarowania krajobrazu w ciągu lat²⁸. Natomiast Myriam Mereu twierdzi, że reżyserzy do lat 90. sugerowali niemal całkowite usunięcie krajobrazu nadmorskiego z pamięci zbiorowej²⁹. Być może dlatego w nowym kinie sardyńskim twórcy decydują się na jego obecność. Morze jest elementem krajobrazu, który ma silną więź z postaciami kobiecymi: w filmach rozgrywających się na Sardynii to głównie młode kobiety i dziewczęta patrzą na morze, tak jak osiemnastoletnia bohaterka filmu *...con amore, Fabia* (reż. Maria Teresa Camoglio, 1993) oraz mała Alicja z krótkometrażowego filmu Petera Marciasa (*Sono Alice*, 2005)³⁰. Marzeniem Fabii, bohaterki pierwszego filmu, jest wyprowadzka z Sardynii, aby zrealizować rzeźbiarskie pasje. Kilka scen w filmie zostało zrealizowanych nad morzem. Fabia samotnie jedzie na wybrzeże na motorowerze. Kadr ukazuje ją przy brzegu, gdy bohaterka obserwuje ogrom morskiej przestrzeni. Morze nie reprezentuje miejsca wypoczynku, ale rozmówcę, z którym dziewczyna po cichu dialoguje i marzy o wolności. Stanowi ono bardziej przestrzeń poetycką niż narracyjną³¹. Natomiast w krótkometrażowym filmie Petera Marciasa jest synonimem straty dla młodej bohaterki, Alice. Siedzi ona na skałach i na próżno czeka na powrót ojca, prawdopodobnie zaginionego podczas wyprawy na ryby. Szum

²⁷ Zob. M. Mereu, *La rappresentazione del mare*, [w:] *Know the sea to live the sea. Conoscere il mare per vivere il mare*, Atti del Convegno, Cagliari–Cittadella dei Musei, Aula Coroneo, 7-9 marzo 2019, s. 436.

²⁸ Zob. S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia 2010, s. 16.

²⁹ Myriam Mereu analizuje kilka filmów Sardyńskiej Nowej Fali, w których krajobraz nadmorski jest obecny i nie stanowi jedynie dekoracyjnego tła, lecz pełny jest symbolicznych znaczeń. Zob. M. Mereu, op. cit., s. 435-456.

³⁰ Zob. ibidem, s. 439.

³¹ Zob. S. Bernardi, op. cit., s. 62.

fal pozostaje w tle nawet wtedy, gdy morza nie widać, świadcząc o bliskiej więzi morskiego żywiołu i tęsknego spojrzenia Alice³².

W niektórych filmach sardyńskich reżyserów morze jest nie tylko przestrzenią fizyczną, lecz także przyjmuje rolę bohatera. Spotkanie z nim wywołuje bardzo silne emocje u postaci, zarówno dorosłych, jak i dzieci. Tak dzieje się w filmach Salvatore Mereu. W 2003 roku reżyser nakręcił krótkometrażówkę *Mare (Morze)*, która następnie stała się częścią jego pełnometrażowego debiutu *Ballo a tre passi (Three-Step Dance, 2003)*. Morze pełni wiele funkcji na poziomie dramaturgicznym oraz stanowi element fabuły wypełniony symbolami³³. Zobaczyć morze – oto marzenie młodych bohaterów filmu. Kilkuletni i kilkunastoletni chłopcy nigdy nie opuścili swojej wioski w centrum Sardynii. Podczas podróży na wybrzeże pytają: „jak wygląda morze”? Uważają je za coś zagadkowego, zakładając, że morze to wielki staw wypełniony białym piaskiem. W końcu docierają do morza i przyglądają się mu niepewnie, zachowując dystans. Jedyne z nich, który posiada strój kąpielowy (wciąż z metką), w nadmiarze emocji zaczyna płakać i wskakuje do wody. Na koniec tej części czterech chłopców bawi się na brzegu, a ich krzyki zlewają się z szumem fal i wiatru. Piąty chłopiec przygląda się całej scenie z nostalgicznym błyskiem w oku, tak jakby całe życie tęsknił za czymś, czego nigdy nie widział. Po krótkiej przygodzie nad morzem bohaterowie wracają do swojego pasterskiego środowiska.

Drugim momentem, kiedy widzowi ukazane zostanie morze, jest ten, gdy na ekranie pojawia się plaża pełna turystów w epizodzie „L'estate (Lato)”. Mereu decyduje się na płynne przejście ujęć z centralnej pasterskiej części wyspy na morze. W jednej chwili mamy do czynienia z górskim krajobrazem Barbagii, gdy Michele wypasa owce, a po chwili przenosimy się do scenerii plażowej, gdzie bohater dostarcza towary spożywcze do jednego z barów, podczas gdy na plaży odpoczywają turyści. W filmach Salvatore Mereu morze nie tylko jest nowo odkrytym miejscem, lecz także wyraża silne emocje postaci oraz jest świadkiem ich dojrzewania. Dzieci w różnym wieku, które dopiero co zobaczyły wielką wodę, czują, że zaszła w ich życiu ogromna zmiana, poruszająca ich wyobraźnię emocjonalną. Kontrast krajobrazów jest celowy i wynika z dążenia do ukazania różnych twarzy Sardynii.

³² Zob. M. Mereu, op. cit., s. 439.

³³ Zob. ibidem, s. 437.

Po latach konstruowania stereotypowego krajobrazu, głównie centralnej Barbagii, kojarzonej z przemocą i bandytyzmem, oraz tworzenia wizerunku bezludnego łądu przez spojrzenie reżyserów „spoza wyspy”, rodowici Sardyńczycy próbują zerwać z pejzażem wyobrażonym. W swoich filmach pokazują pejzaże miejskie i nadmorskie, choć występują tam również krajobrazy górskie i środowisko rolniczo-pasterskie. Niewątpliwie pejzaże filmowe są znakami czy symbolami kultury sardyńskiej. Nowa Fala Sardyńska w kinie przejawia silne cechy tożsamości regionalnej, a co za tym idzie, podkreśla miejsce akcji filmów i stara się walczyć z pejzażami stereotypowymi, utrwalonymi w kinie do lat 90. Filmy reżyserów sardyńskich świadczą o ich umiejętności patrzenia i opowiadania o krajobrazie, który wykracza poza identyfikację z regionalnymi cechami przypisywanymi wyspie.

Bibliografia

- Aleksandrowicz Joanna, *Pejzaże wyobrażone. Kraj Basków i Andaluzja w kinie hiszpańskim*, [w:] *Filmowe pejzaże Europy*, red. B. Kita, M. Kempna-Pieniążek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017.
- Baszak Ewa, *The traditional figures of women in Sardinian cinema*, „Dziennikarstwo i Media” 2019, nr 11, s. 17-27.
- Baszak Ewa, *Kinematografia i literatura sardyńska a tożsamość regionalna. Od Grazii Deleddy do Salvatore Mereu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2022.
- Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2010.
- Cattogno Salvatore, *La Sardegna nel cinema italiano 1970-2000*, Il Mio Libro, Milano 2017.
- Cunaccia Cesare, *Costa Smeralda*, Assouline, New York 2022.
- Floris Antioco, *Banditi a Orgosolo. Il film di Vittorio de Seta*, Rubettino, Soveria Mannelli 2019.
- Floris Antioco, *L'isola che non c'era. Cinema sardo vecchio e nuovo dal folklore alla modernità*, „Bianco e nero” 2014, nr 75, s. 47-64.
- Kita Barbara, *Pejzaż za oknem. Europejskie widokówki filmowe – wprowadzenie*, [w:] *Filmowe pejzaże Europy*, red. B. Kita, M. Kempna-Pieniążek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017.
- Kita Barbara, *Z dala od innych... Pejzaż w drodze*, [w:] *Filmowe pejzaże Ameryk*, red. B. Kita, M. Kempna-Pieniążek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2020.
- Manca Dino, *Introduzione*, [w:] idem, *Sento tutta la modernità della vita. Attualità di Grazia Deledda a 150 anni dalla nascita*, t. I, ISRE – AIPSA, Nuoro–Cagliari 2020.
- Mereu Myriam, *La rappresentazione del mare*, [w:] *Know the sea to live the sea. Conoscere il mare per vivere il mare, Atti del Convegno*, ed. R. Martorelli, Cagliari–Cittadella dei Musei, Aula Coroneo, 7-9 marzo 2019, Editore U.P. Morlacchi.
- Miczka Tadeusz, *Kino włoskie, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010.

Olla Gianni, *Dai Lumière a Sonetaula. 109 anni di film documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna*, CUEC, Cagliari 2008.

Pigliaru Antonio, *Il banditismo in Sardegna. Il codice della vendetta barbaricina*, Il Maestrale, Milano 1975.

Ricci Giovanni, *La Sardegna dei sequestri. Dalle gesta di Graziano Mesina al rapimento del piccolo Farouk Kassam, dal sequestro di Fabrizio di Andre e Dori Ghezzi al caso Soffiantini*, Newton Compton Editori, Roma 2016.

Sardynia – wyspa kontrastów. Rola pejzażu w wybranych filmach kinematografii włoskiej

Lokalny krajobraz stanowi ważny element kina sardyńskiego. Bez względu na to, czy reżyserzy decydują się na pejzaż górski czy nadmorski, stanowi on rodzaj ekspresji, którą kino sardyńskie reprodukuje i wciela w swój system wypowiedzenia. Pejzaż filmowy pełni tu funkcję zasadniczą, bez niego opowiadane historie nie byłyby tak wiarygodne. Mimo że mowa o pejzażu wyspiarskim, trudno mówić w kinie sardyńskim o pejzażu śródziemnomorskim pełniącym rolę dekoracji. Wręcz przeciwnie, krajobraz filmowy w analizowanych filmach odgrywa istotną rolę, stając się nierozdzielalnym tłem działań bohaterów. I choć w wielu filmach reżyserów włoskich (lecz nie sardyńskich) jest to pejzaż wyobrażony, to z pewnością pejzaż sardyński wytwarza odpowiedni nastrój dla opowiadanych historii. Reżyserzy sardyńscy starają się dekonstruować stereotypowe wyobrażenia o wyspie, wprowadzając chociażby różne typy pejzaży filmowych (górski, nadmorski, rolniczo-pasterski lub mieszany), stanowiące współczesne znaki ich tożsamości regionalnej. W filmach kręconych na Sardynii do lat 80., wyspa była zwykle przedstawiana przez utarte stereotypowe klisze, z nuragami i wielowiekową roślinnością – była krainą, w której czas zdawał się stać w miejscu. Dzika natura dobrze nadawała się do przekształcenia w *Dziki Zachód (Far West Sardo)* zamieszkany przez pasterzy, bandytów, rybaków i kobiety w czerni. Dopiero w latach 90., wraz z pojawieniem się nowej grupy reżyserów urodzonych i wychowanych na Sardynii, kino starało się obalać te uproszczone obrazy myślowe i rozpoczął się zupełnie nowy rozdział w historii kina tego małego włoskiego regionu.

Słowa kluczowe: pejzaż filmowy, Sardynia, kino sardyńskie, Barbagia, Costa Smeralda

Sardinia – an Island of Contrasts. The Role of Landscape in Selected Italian Films

The local landscape is an important element of Sardinian cinema. It does not matter whether the directors opt for a mountainous or coastal landscape, it represents a type of expression that Sardinian cinema reproduces and incorporates into its system of denunciation. The cinematic landscape has an essential function here; without it, the stories told would not be as credible. Despite the fact that we are talking about an insular landscape, in Sardinian cinema, it is difficult to speak of the Mediterranean landscape acting as a mere decoration. On the contrary, the cinematic landscape in the analyzed films plays an important role, becoming an inseparable background for the actions of the characters. And although

in many films by Italian (but not Sardinian) directors it is an imaginary landscape, the Sardinian landscape certainly creates the right ambience for the stories being told. Sardinian directors, on the other hand, try to deconstruct the stereotypical images of the island by introducing, for example, different types of cinematic landscapes (mountainous, coastal, agricultural-pastoral or mixed), which are contemporary signs of their regional identity. In films shot in Sardinia up until the 1980s, the island was usually depicted through the usual stereotypical clichés, with nuraghes and centuries-old vegetation, a land where time seemed to stand still. The wilderness was well suited to being transformed into a Wild West (Far West Sardo) inhabited by shepherds, outlaws, fishermen and women in black. It was not until the 1990s, with the emergence of a new group of directors born and raised in Sardinia, that cinema sought to overturn these simplistic mental images and a whole new chapter in the cinema history of this small Italian region began.

Keywords: landscape, Sardinia, Sardinian cinema, Barbagia, Costa Smeralda

Data przesłania tekstu: 1.11.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 16.01.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 12.03.2025

PEJZAŻ KOMPONOWANY. KILKA UWAG O *BARRYM LYNDONIE* (1975) STANLEYA KUBRICKA

KRZYSZTOF KOZŁOWSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Adam Mickiewicz University, Poznań
krzysztof.kozlowski@amu.edu.pl
ORCID 0000-0002-2736-044X

Nie jest pewne, czy Kubrick, filmując posiadłość Lyndonów, Castle Hackton (za realny obiekt posłużył mu Castle Howard), miał w pamięci słynny obraz *Wivenhoe Park* Johna Constable'a z 1816 roku. Wiele na to wskazuje, ale podobieństwa między obiema sytuacjami percepcyjnymi, które dają się zaobserwować, mogą też wynikać z szeroko rozumianych zasad psychologii percepcji¹. Ostatnie wytłumaczenie nie wychodzi jednak poza ogólniki i gubi to, co w tym wypadku najważniejsze. Otóż – jak przyznawał Ernst H. Gombrich – „malarstwo Constable'a ma z pewnością więcej wspólnego z fotografią niż prace kubisty czy średniowiecznego mistrza”². Z niezwykłą precyzją, chciałoby się dodać, ujmuje i odzwierciedla proporcje istniejące w realnym świecie. Nie jest wszakże iluzją tegoż świata. Co najwyżej go przypomina, w czym Constable, jak wiadomo, upatrywał celu malarstwa. Asumpt do sformułowania tego poglądu dało mu obejrzenie londyńskiej dioramy³, która zrobiła na nim duże

¹ Zob. Ch. Mikunda, *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*, Wien 2002, s. 25 i nast.; J.J. Gibson, *Die Wahrnehmung der visuellen Welt*, aus dem Amerikanischen übertragen von V. Schumann, Weinheim–Basel 1973, s. 276 i nast.; E.B. Goldstein, *Wahrnehmungspsychologie. Der Grundkurs*, aus dem Amerikanischen übersetzt von G. Plata, deutsche Ausgabe hrsg. von H. Irtel, Würzburg 2008, s. 185–213.

² E.H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, tłum. J. Zarański, Warszawa 1981, s. 41.

³ Zob. ibidem, s. 43; D. Hockney, M. Gayford, *Historia obrazów. Od ściany jaskini do ekranu komputera*, tłum. E. Hornowska, Poznań 2017, s. 311–313.

wrażenie, jakkolwiek ze względu na konstytutywny dla niej element „łudzenia” odmówił jej miana sztuki⁴.

Niewykluczone, że dziś angielski malarz użyłby innego słowa. Tak przypuszczał Gombrich i jego zdaniem brzmiałoby ono „sugerować”, jako że bardziej niż do pamięci odwołuje się do percepcji. „Malarz – pisał austriacki historyk sztuki – nie może skopiować natury zalanej słońcem murawy, ale może ją zasugerować. Sposób, w jaki to robi, w każdym konkretnym przypadku pozostaje wyłącznie jego tajemnicą [...]”⁵. I odcyfrowanie tej tajemnicy wymaga nie lada wysiłku analitycznego. Wytworzony odbiorca musi przeprowadzić cały szereg eksperymentów wizualnych, by dostrzec niejedną nieoczywistość w tym, co na pozór wydaje się proste.

Fotograf nie transkrybuje przecież natury – zdjęcie nie jest samą naturą, a bez mozolnego wysiłku nie można oddać nawet najmniejszego jej fragmentu, by natychmiast nie zgubić najbardziej podstawowych niuansów wyglądnów rzeczy i trójwymiarowej głębi. Podobnie jak malarz, musi on eksperymentować i szukać właściwych schematów obrazowania, wybierać najlepsze sytuacje percepcyjne, które oddadzą jego zamysły twórcze. Można by zatem powiedzieć, że miejsce, do którego Constable doprowadził swe poszukiwania, stanowiło punkt wyjścia dla pracy podjętej przez Kubricka. Nie jest to równoznaczne ze stwierdzeniem, że fotografia filmowa zastąpiła malarstwo lub że wchłonęła w siebie wszystkie jego zalety i osiągnięcia. Byłoby to niczym nieuzasadnioną

⁴ Zob. D. Hockney, M. Gayford, op. cit., s. 311. W tym kontekście łatwiej zrozumieć, dlaczego po latach Gombrich żałował, że w tytule angielskiego wydania swojej książki *Art and Illusion* wybrał słowo „złudzenie”. W rozmowie z Didierem Eribonem tak wspominał genezę tegoż wyboru: „Cykl wykładów [który stanowił podstawę dla książki – K.K.] nazwałem *Świat widzialny a język sztuki*. To był rodzaj lingwistyki obrazu. Ów pierwotny tytuł powinien pozostać także tytułem tej książki. Uważałem go za dobry, ale wydawca się uparł, bo zdawał mu się zbyt długi. Chciał mieć krótszy, w którym powinno występować słowo »sztuka«. Tak więc wypisałem sobie na kartce papieru długą listę kombinacji słownych – [m.in. – K.K.] *Sztuka i natura, Sztuka i widzenie* – i poprosiłem mego przyjaciela [Karla R. – K.K.] Poppera o radę; zaproponował mi tytuł *Sztuka i złudzenie*. I to jest ten tytuł, którym w konsekwencji opatrzyliśmy tekst. Później często tego żałowałem. Gdyż ludzie wychodzili z założenia, że chodzi mi tylko o to, iż sztuka wytwarza iluzję. Takie jest życie – nikt nie czyta podtytułu książki: *O psychologii przedstawienia obrazowego*”. E.H. Gombrich, *Die Kunst, Bilder zum Sprechen zu bringen. Ein Gespräch mit Didier Eribon*, aus dem Französischen übersetzt von J. Kalka, vom Autor durchgesehen und erweiterte Ausgabe, Stuttgart 1993, s. 83-84.

⁵ E.H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie...*, op. cit., s. 43.

przesadą. Prawda jest prostsza: zmieniły się technika wizualizacji i sposoby „sugerowania”. Zmiana ta nie polegała jednak na pójściu w stronę „języka pikturalnych symboli”⁶, co stanowiłoby dla medium filmu, opartego na zasadzie „ostrości – nieostrości”, artystyczny i techniczny regres, lecz starała się zachować wszystkie aspekty konkretnych wyglądów rzeczy, tak troskliwie wypracowywanych w historii europejskiego malarstwa, poczynając od form i modelunku kolorystycznego tych rzeczy, ich najsłabszych odcieni, a kończąc na trudnym do uchwycenia wrażeniu całości.

Stąd też widoki Castle Hackton w *Barrym Lyndonie* są starannie zakomponowane, za każdym razem odmiennie zwaloryzowane, utrzymane w innych proporcjach i tonacjach barwnych, ściśle zależnych od rozwoju akcji. Te ostatnie dobrze wpisują się w zaproponowane przez Jana Białostockiego pojęcie *modusu*, które odróżniał on od pojęcia stylu charakterystycznego dla danego artysty:

O ile jeden artysta nie może, chyba że stara się oszukać krytykę, tworzyć w obcym sobie osobiście lub swej epoce stylu, dlatego że cechy stylowe, które dla nas mogą być wyraźnie widoczne z dużej perspektywy historycznej, przez niego samego mogą być wręcz nieuświadamiane (i na ogół tak bywa), o tyle ten sam artysta może pracować w różnych *modi*. W jednej pracowni i w wyobraźni jednego twórcy powstawać mogą dzieła noszące wprawdzie znamiona jednego stylu, lecz utrzymane w różnych tonacjach⁷.

⁶ Ibidem, s. 287. Gombrich, chcąc się przekonać, jak daleko sięgały eksperymenty samego Constable’a, poprosił „[...] jedenastoletnią dziewczynkę o skopiowanie akwarelami reprodukcji *Wivenhoe Park* [...]”. Jej kopia – kontynuował – okazała się skrupulatnym wycieceniem najważniejszych wątków obrazowych, tych zwłaszcza, które interesują dzieci – narysowała więc krowy, drzewa, łabędzie na stawie, płot oraz dom za stawem. Nie uwzględniła lub zlekceważyła przekształcenia, jakim te rodzaje przedmiotów ulegają przy zmianie kąta patrzenia, oświetlenia lub oddalenia. Stąd dom jest znacznie większy niż na obrazie Constable’a, łabędzie zaś – wręcz olbrzymie. Łódź i most, w kartograficznym ujęciu z góry, zostały pozbawione cech charakterystycznych. Widoczne są pnie wszystkich drzew, płot zaś biegnie równolegle z dolną krawędzią rysunku, po czym zakręca w niezwyklej przypadkowej wyskalowanego modelu i widoku perspektywicznego. Każdy przedmiot ma własny kolor lokalny, staw jest niebieski, łąka – zielona, a ich odcienie wynikają raczej z niecierpliwości i nieuwagi niż intencji małej malarki”. Ibidem.

⁷ J. Białostocki, *Styl i modus w sztukach plastycznych*, [w:] idem, *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa 1966, s. 81. W dalszym toku wywodu autor wyjaśnia, że „francuska teoria sztuki XVII i XVIII w. szła za muzyczną teorią tonacji” i że koncepcję starożytnych tonacji muzycznych „[...] wprowadził w swym słynnym

W pojedynczym filmie fabularnym możliwość zmiany tonacji barwnej jest oczywiście dużo większa niż w malarstwie, ponieważ ta nie jest ograniczona do jednego kadru ani nie musi pozostawać w jednej i tej samej stylistyce. Wielość kadrów nie pociąga tu za sobą zmiany stylu, swoistego charakteru pisma filmowego. Charakter ten pozostaje rozpoznawalny ze sceny na scenę, a także w innych dziełach tego samego twórcy. Innowację stanowić może co najwyżej wykorzystanie muzyki w funkcji uzupełniającej bądź też kontrpunktującej obraz. Wyjaśnia ona wówczas intencję wykorzystywanego pejzażu i wskazuje na jego ukryte znaczenie, jak to się dzieje na przykład w scenie, w której hrabina Lyndon (Marisa Berenson), udawszy się na spacer ze swym synem wicehrabią Bullingdonem (Leon Vitali) i wielbnyim Samuelem Runtem (Murray Melvin), odkrywa potajemną schadzkę męża.

Scena zaczyna się widokiem Castle Hackton (u. 512)⁸. Jest pogodny słoneczny dzień. Kłębiaste białe chmury wiszą nisko nad rezydencją Lyndonów. Świergot ptaków i odgłosy natury zdają się zaprzeczać wcześniejszej scenie, zakończonej zbliżeniem smutnej twarzy głównej bohaterki (u. 511). Następne ujęcie po widoku Castle Hackton zostają wzbogacone przyjemnym powiewem wiatru, który porusza gałęzie drzew i pokłada na wodzie przybrzeżne trzciny (u. 513). Widoczne w kadrze postaci delektują się ciszą i trwają w milczeniu. Przyjazną przechadzkę przerywa niemal od razu zoom kamery na Barry'ego (Ryan O'Neal), który po drugiej stronie rzeki tkwi zatracony w pocałunku ze służącą (u. 514). Ten sam szum wiatru, ten sam świergot ptaków, to samo (nie)przyjemne popołudnie. Inna okazuje się już atmosfera zdarzeń, co niezawodnie podkreśla wejście muzyki w ujęciu 515. Jest to ten sam utwór muzyczny, który można było usłyszeć zaraz po zawarciu małżeństwa przez Barry'ego z lady Lyndon, a mianowicie fragment III części *Koncertu wiolonczelowego e-moll* Antonia Vivaldiego⁹. Nim także zostanie umuzyczniona scena pojednania się małżonków, w której to Barry zwyczajowym słowem „przepraszam”

liście Nicolas Poussin, pisząc do swego paryskiego przyjaciela i mecenasa Paul[a] Fréart de Chantelou” (ibidem, s. 86). Notabene nie był to jego oryginalny pomysł, jako że inspirację zaczerpnął „z traktatu *Istituzioni harmoniche* Giuseppe Zarlin[a]” (ibidem).

⁸ Numerację ujęć podaję za protokołem filmu. Zob. K. Kozłowski, *Stanley Kubrick. Filmowa polifonia sztuk*, Warszawa 2018, s. 441-451 (446).

⁹ Dla ścisłości należy dodać, że „w rzeczywistości nie jest to utwór słynnego włoskiego kompozytora, lecz aranżacja Vincenta d'Indy i Paula Bazalaire'a. Prawdziwe jest tylko to, iż u podstawy tejże aranżacji legła *Sonata nr 5 e-moll* (RV 40) Antonia Vivaldiego”. Ibidem, s. 264.

spróbuje zadośćuczynić swej żonie za liczne zdrady. Ostatnie ujęcie tej sceny wypełni jeszcze muzyka Vivaldiego (u. 527)¹⁰. Nie występuje ona tu w funkcji kontrapunktującej, lecz wzmacnia pozorny blask melancholijnie prezentującego się Castle Hackton. Złote, zmatowione światło popołudnia nie zapowiada nowego początku, jest raczej wyrazem chwilowego bezruchu, zamrożenia tego, co nieodwracalne.

Wykorzystywany przez Kubricka i Johna Alcott'a tak różnorodnie widok Castle Hackton – i to wciąż w tej samej sytuacji percepcyjnej znanej z obrazu Constable'a – sprawia, że kadr ten przekształca się w całym *Barrym Lyndonie* w niezwykle ważny lejtmotyw wizualny i funkcjonuje jak muzyczna wariacja na jeden temat. Nie trzeba specjalistycznego wykształcenia, by zrozumieć, że przepływ obrazów filmowych zagęszcza się teraz w sposób szczególnie i pozwala uchwycić bądź to pointę sceny lub sekwencji, bądź to wizualną kadencję określonego biegu zdarzeń.

Trafność tego przypuszczenia potwierdzają następne przywołania Castle Hackton. Oto bowiem ósme urodziny Bryana (David Morley) pointuje obraz rezydencji Lyndonów nocą, któremu po raz pierwszy w całym filmie towarzyszą radosne kompozycje w dur, tj. fragmenty *Fünf Deutsche mit Coda und sieben Trios* (D 90) Franza Schuberta¹¹. Wypełnia ona już początek sekwencji (u. 547 i nast.); wchodzi wraz z nową scenerią, ale dynamiki nabiera ponownie w chwili, gdy małżonkowie prowadzą ciągniony przez baranki powozik z synem (u. 553). Ten sam pojazd i ten sam zaprzęg, który później stanie się jego karawanem (u. 687). Wcześniej jednak, nim odbędzie się pogrzeb jedynego syna Barry'ego, pojawi się widok Castle Hackton skąpany w świetle wieczoru, z mgłą unoszącą się nad wodą i posępnym nawoływaniem ptaka (u. 668). Narrator powie wówczas: „Wezwano lekarzy, lecz byli bezsilni z podstępny i niepokonanym wrogiem”. Wieczór, gdy tylko lekarze orzekli, że „stan chłopca jest tragiczny”, nie przyniósł już nadziei; był niczym dzwon wybijający godzinę rozstania. Rozpacz po stracie syna wtrąciła lady Lyndon w dewocję, a Barry'ego w pijaństwo. Jedno i drugie było jak spełnienie czarnego snu. Nie tak bardzo niespodziewanego jednak, skoro zapowiadał go

¹⁰ Zob. ibidem, s. 446.

¹¹ Zob. ibidem, s. 262. Po raz drugi kompozycje te „[...] towarzyszą awansowi społecznemu głównego bohatera, który podejmując starania o tytuł, staje się gospodarzem uczt dla arystokratów [...]”. Ibidem, s. 263.

widok Castle Hackton okrytego mgłą, choć pojawił się on jeszcze przed wypadkiem Bryana, zaraz po bójce z Bullingdonem i opuszczeniu małżonków przez „przyjaciół” (u. 636).

To nieustanne oscylowanie między skondensowanym obrazem filmowym (tj. lejtmotywicznie potraktowanym widokiem Castle Hackton) a dalszym biegiem akcji było jej świadomym intensyfikowaniem i metaforyzowaniem. Doniosłość tego zabiegu widać najlepiej w drugim epilogu filmu (u. 777-786). Ponieważ Barry został zmuszony przez Bullingdona do opuszczenia Anglii na stałe, lady Lyndon żyje ze swoim synem w rodowej rezydencji Castle Hackton. Podpisuje weksle, które podsuwa jej zapobiegliwa rodzina. Za chwilę zatwierdzi polecenie wypłaty renty dla swego męża, Redmonda Barry’ego. Scena rozgrywa się w milczeniu, towarzyszy jej tylko *Trio fortepianowe Es-dur* op. 100 Franza Schuberta – utwór, który podmalowywał ich pierwsze spotkanie w belgijskim Spa. Wówczas były to dwukrotnie powtarzane takty początkowe (t. 1-66, 1-20, 1-57, 84-97), teraz taktów tych jest już zaledwie 41, resztę zaś stanowi ponura koda (t. 187-212). Brzmi ona jak zamknięcie wieka trumny. Nie ma już ani miłości, ani rodziny. Przy czym koniec historii Lyndonów równy jest końcowi epoki. Inaczej niż w zakończeniu powieści Williama Makepeace’a Thackeraya, który kazał głównemu bohaterowi doprowadzić swe wspomnienia aż do roku 1811¹² – tutaj jest rok 1789.

Film Kubricka nie był satyrą na powieść łotrzykowską. Intencja angielskiego pisarza została zatem skorygowana. Zmienił się nadto *modus* wypowiedzi artystycznej. Kubrick świadomie wybrał elegię. I tym razem na początku sceny pojawił się ważny lejtmotyw: widok Castle Hackton (u. 777) pod ciężkimi deszczowymi chmurami i przy nastrajającej powagą kolorystyce, z akcentem wysokich zwieńczonych fioletem trzcin. To czas pokuty i oczekiwania, a przede wszystkim – smutku. Tonacja obrazu waloryzuje początkowy sens muzyki, która w Spa zdawała się zapowiadać uroki wspólnego życia. O tym, że były to tylko złudzenia, lady Lyndon wie z całą pewnością dopiero

¹² Swoje pamiętniki Barry Lyndon spisywał w londyńskim więzieniu Fleet Prison (Więzienie Floty), w którym zakończył życie z powodu *delirium tremens* i które oficjalnie zburzono w 1846 roku (nb. wydana w 1844 roku powieść już informuje o tym fakcie). Zob. W.M. Thackeray, *Barry Lyndon*, tłum. P. Kuś, Zakrzewo 2017, s. 429. Akcja powieści rozciąga się na lata ok. 1760-1811, czyli trwa dłużej niż półwiecze. Zob. Th.A. Nelson, *Kubrick. Inside a Film Artist's Maze*, Bloomington 2002, s. 167.

dzisiaj. Nie daje jej to jednak pocieszenia, nadal jest zrozpaczona. Cierpi tak, jak cierpiała dotąd¹³.

Wizualnym leitmotywem Castle Hackton Kubrick spiął – jak klamrą – ważne odcinki akcji. To, że wykorzystał w tej funkcji widok natury ze starannie wkomponowaną w nią budowlą, było z pewnością rezultatem sięgnięcia w filmie po materię historyczną, ale wynikało też ze zrozumienia zmian, jakim podlegał w XVIII wieku krajobraz, a w szczególności angielska sztuka ogrodowa. Wszak od czasów Williama Kenta – którego Horace Walpole wychwalał w swym *Essay on Modern Gardens*, pisząc, że „Mahomet wyobraził sobie jedno Elizjum, Kent stworzył ich wiele”¹⁴ – Anglia i na tym polu była niekwestionowaną potęgą. Gombrich zobaczył w Kencie twórcę „parku krajobrazowego” jako idealnego tła „dla swych palladiańskich willi”¹⁵. Przede wszystkim jednak kogoś, kto – jak wielu innych angielskich architektów – inspirował się malarstwem pejzażowym Claude’a Lorraina¹⁶.

Z kolei Valentin Hammerschmidt i Joachim Wilke, omawiając historię angielskich ogrodów, byli zdania, że jest ona

[...] historią nieustannie zmieniającego się stosunku człowieka do przyrody. W ogrodzie odradza się ludzka tęsknota za rajem, ale daje też znać bojaźń człowieka przed naturą i jego życzenie, by nad nią zapanować. Ogród jest więc nie tyle światem w pomniejszeniu, ile wyrazem ludzkiego obrazu natury, obrazu, w którym każdorazowo odsłania się samoświadomość człowieka. Innymi słowy, to, co on sam rozumie przez pojęcie natury.

¹³ Thackeray dał temu wyraz w swej powieści: „Nie zgodziła się na spotkanie z synem [tj. wicehrabią Bullingdonem – K.K.] i gotowa była paść w ramiona Barry’ego, którego wciąż uwielbiała. Nie dała jednak rady, bo jej męża zaczęto po incydencie [awantura w pijalni wód – K.K.] wozić od więzienia do więzienia [...]”. W.M. Thackeray, op. cit., s. 429.

¹⁴ Cyt. za: E. Panofsky, *Ideowe poprzedniczki chłodnicy Rolls-Royce’a*, tłum. M. Murdzeńska, [w:] *Studia z historii sztuki*, wybrał, oprac. i opatrzył posłowiem J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 344.

¹⁵ E.H. Gombrich, *O sztuce*, tłum. M. Dolińska et al., Warszawa 1997, s. 461.

¹⁶ Ibidem. „[...] Lorrain – pisał Gombrich – jako pierwszy otworzył ludziom oczy na wysublimowane piękno przyrody i przez blisko wiek po jego śmierci podróżnicy zwykli oceniać rzeczywisty krajobraz według standardów malarza. Jeżeli pejzaż przypominał wizje artysty, uważali, że jest piękny i urządzali tam piknik. Zamożni Anglicy posunęli się jeszcze dalej, wzorując ogrody w swych posiadłościach na obrazach Lorraina. W ten sposób duża część przepięknego angielskiego krajobrazu powinna nosić podpis francuskiego malarza, który osiadł we Włoszech i realizował program Carraccich”. Ibidem, s. 397.

Choć dla dzisiejszych ludzi jest to rzecz oczywista, postrzeganie krajobrazu w kategoriach estetycznych i delektowanie się nim to względnie nowy fenomen. Natura rozważana jako coś wolnego od myślenia pragmatycznego musiała zostać dopiero odkryta¹⁷.

Nic dziwnego zatem, że w filmie *Barry Lyndon* Kubrick postanowił pójść tą samą drogą. Wykorzystał w nim zaprojektowane w I połowie XVIII wieku tereny „posiadłości Stourhead w hrabstwie Wiltshire”¹⁸; z mostem, panteonem, świątynią Flory i znajdującą się powyżej na wzgórzu świątynią Apollina. Ograniczył się do trzech obiektów. W scenie rozmowy Barry’ego z matką (Marie Kean), odbywającej się na kamiennym moście (u. 560-565), dwa razy pojawia się w tle wzorowany na Villi Rotonda panteon i mniej efektowna świątynia Flory. Kompozycja kadrów Kubricka jest nastawiona na wyeksponowanie urody krajobrazu¹⁹, w sposobie filmowania wyraża się statyczność, która dyskretnie przypomina historyczny szkic *A View of Stour Head in the Country of Wiltshire the Seat of Henry Hoare Esq. [The Lake and Pantheon]* François Vivares’a (1709-1780) z 1777 roku oraz wcześniejszą o rok od tegoż szkicu akwarelę *View of the Pantheon from across the Lake in Stourhead* Coplestone’a Warre’a Bampfylde’a (1720-1791). Szczególnie to pierwsze przedstawienie pozostaje w oczywistej relacji do wizualnego rozwiązania Kubricka. I tu, i tam na pierwszym planie znajduje się palladiański most.

Ten sposób fotografowania będzie charakterystyczny dla całego filmu. Kubrick pokaże obiekty architektoniczne od ich najbardziej reprezentacyjnej strony. Nie będzie szukał nietypowych kątów widzenia kamery, lecz wykorzysta symetrię i zasady proporcji, by z rozmysłem umieścić na obrazie rzeczy i ludzi. Nie ulega wątpliwości, że wzorcowa pozostawała dlań sytuacja percepcyjna, którą z całą wyrazistością ukazuje *Wivenhoe Park*, i że rzemiosło oraz twórczy duch Constable’a patronowały Kubrickowi w każdym ujęciu. Podobnie jak angielski malarz, Kubrick mógłby powiedzieć, że „wielką wadą dzisiejszych czasów jest brawura, zrobienie czegoś przekraczającego granice

¹⁷ V. Hammerschmidt, J. Wilke, *Die Entdeckung der Landschaft. Englische Gärten des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1990, s. 9. Tłumaczenie własne.

¹⁸ E.H. Gombrich, *O sztuce*, op. cit., s. 461.

¹⁹ „Malowidła” wprojektowane przez architektów w ogrody i parki były częścią strategii twórczych. Zadanie obserwatora stanowiło odnalezienie właściwego punktu widzenia, z którego mógł ocenić perfekcję kompozycji. Zob. Ch. Mikunda, op. cit., s. 94-95.

prawdy”²⁰. Interesowały go rzeczy, które mógł zobaczyć naocznie i których waloryzacja gwarantowała trwałe rozwiązania formalne. Sztuka filmowa, lubił mawiać, powinna stać potęgą obrazu: „[...] odczuwam pewien rodzaj głębokiego rozczarowania za każdym razem, gdy film nie przedstawia na ekranie niczego pięknego ani interesującego wizualnie”²¹.

Całe jego *œuvre* było realizacją tej zasady, co w żadnym razie nie prowadziło do wniosku, że unikał on rozwiązań nowatorskich. Szukanie „formy bardziej pojemnej”, i to w ujęciu *stricte* awangardowym, nie było mu całkiem obce. Widać to zwłaszcza w odniesieniu do sposobu, w jaki potraktował zagadnienie pejzażu komponowanego. Genezę tegoż pejzażu wyjaśnił tyleż zwięźle, co trafnie Jerzy Stempowski. W napisanej po francusku *Ziemi berneńskiej* wywodził:

Pierwsze włoskie parki, dzieło inżynierów i architektów, podsunęły im myśl o plastyczności natury, jej uległości wobec ręki artysty. Wreszcie to właśnie w tej epoce rozpowszechniła się znajomość starożytnych poetów bukolicznych, zwłaszcza Wergiliusza i Owidiusza, którzy opiewali naturę łagodną i uczłowieczoną. Owidiusz ukazał drzewa, które płaczą i niosą pociechę, wygłaszają przepowiednie lub ukrywają pod korą żywe istoty skazane na pokutę za grzechy miłości. [...]

[...] w trakcie tych przemian narodziła się jedna z wielkich idei baroku – koncepcja ukształtowania naturalnego pejzażu na nowo. W przeobrażonym krajobrazie natura miała być posłuszna wyobraźni artysty, naśladować sztukę, przemawiać do ludzi umownym językiem symboli i alegorii²².

I nieco dalej:

Malarstwo pejzażowe XVI i XVII wieku pozostawiło nam przeważnie krajobrazy urojone. Artyści pilnie studiowali naturalne elementy krajobrazu: budowle, wody, drzewa, rośliny itp., następnie łączyli je tak, aby stworzyć całość nasuwającą wyobrażenie pogody, wspaniałości lub też samotności, lub smutku. Zasadę, jaką ogrodnicy stąd wysnuli, można by tak streścić: posługiwać się

²⁰ E.H. Gombrich, *O sztuce*, op. cit., s. 495.

²¹ S. Kubrick, *Rozmowy*, red. G.D. Phillips, tłum. M. Berowski, Warszawa 2014, s. 120.

²² J. Stempowski, *Ziemia berneńska*, tłum. i oprac. A.S. Kowalczyk, Warszawa 1990, s. 40.

malowniczymi elementami istniejącymi w naturze dla stworzenia całości nowych i sugestywnych²³.

Niezależnie od całego bogactwa skojarzeń i jawnie przywołanych tropów w komentarzu Stempowskiego ważne dla dalszych rozważań są trzy rzeczy: 1. „koncepcja ukształtowania naturalnego pejzażu na nowo”, 2. „krajobrazy urojone” i 3. idea, by „posługiwać się malowniczymi elementami istniejącymi w naturze dla stworzenia całości nowych i sugestywnych”. Pierwszy i trzeci postulat wydają się prawie tożsame. Odróżnia je aspekt sugestywności. W wypadku Kubricka miał on znaczenie decydujące, gdyż właśnie sugestywność była tym, co stało w tle wypróbowywanych przezeń zabiegów twórczych. Dla ich zilustrowania wystarczy się odwołać do trzech reprezentatywnych przykładów.

Pierwszy z nich dotyczy przekomponowywania krajobrazu, który wiąże się z podróżą. Scena rozgrywa się zaraz po ślubie Redmonda z lady Lyndon. Składa się z pięciu ujęć. Pierwsze z nich (u. 501) ukazuje dwa powozy w planie totalnym. Wyjaśnienie, kto się w nich znajduje, przynoszą ujęcia trzecie i piąte. Czwarte koresponduje z drugim i pozwala zajrzeć do wnętrza powozów. Z przodu podróżuje Barry Lyndon ze swą nowo poślubioną żoną, z tyłu Runt i syn hrabiny z pierwszego małżeństwa, wicehrabia Bullingdon. W tej chwili nie ma znaczenia, o czym się tutaj rozmawia, ani to, kto – jak powie pasierb – jest „oportunistą”, a kto cierpi, „patrzac, jak rodzicielka się ośmiesza”... Z punktu widzenia pejzażu liczy się tylko jedno: przekomponowanie krajobrazu. I tak w ujęciach drugim i czwartym pojawia się ten sam odcinek drogi, sfilmowany został jedynie na innej wysokości, ale w trzecim i piątym zmienia się całkowicie widok za oknem obu powozów. Małżeństwu Lyndonów towarzyszy szarość pól i krople deszczu na szybach, wicehrabiemu i duchownemu zaś zieloność pól i soczysta bujność traw. Fakt, że na zewnątrz są to dwa zupełnie odrębne, przeciwstawne miejsca, nie budzi najmniejszych wątpliwości i wywołuje mocny kontrast. Ale nikomu to nie przeszkadza, zwłaszcza widzowi, bo nie tym zaprzątnięta jest jego uwaga. Można by nawet dodać: tak samo jest mu to obojętne, jak woźnicom i podróżnym obojętne są owce, które w ujęciu czwartym wyraźnie blokują przejazd. W każdym innym filmie kostiumowym konieczne byłoby zatrzymanie się. Tutaj jest inaczej. Powozy jadą dalej. Owce były fantomem, dodatkiem, ozdobą krajobrazu; realnie ani

²³ Ibidem, s. 41.

fikcyjnie nie istnieją, nie mogą na nic wpłynąć. Odrealniają całą scenę, tak jak odrealniło ją arbitralne przeniesienie czerwonej draperii z pierwszego powozu do drugiego. To chyba coś rzeczywistego, ale któż by się o to kłopotał. Znów da się to potraktować jako wyposażenie sceny, bez jakiegokolwiek funkcji semantycznej i referencji.

Drugi przykład jest nie mniej spektakularny, choć wymaga od widza nieco więcej czujności, bo akcja toczy się nader wolno. Uatrakcylnia ją odjazd powozu w takt instrumentalnego fragmentu marsza nr 14 (*Odo da lunge armonioso suono*) z II aktu opery *Idomeneo* Wolfganga Amadeusza Mozarta. Mowa o scenie, w której Redmond Barry, nim zacznie występować w roli zawodowego hazardzisty, w przebraniu kawalera Balibariego (Patrick Magee) opuszcza Prusy. Jest ona dłuższa o jedno ujęcie od omówionej powyżej. Przekomponowanie pejzażu dotyczy tu głównie waloryzacji światła oświetlającego park otaczający rezydencję zajmowaną przez protektora i opiekuna młodego szpiega, który prowadził dotąd podwójną grę. Przebieg akcji prostszy już być nie może. Powóz czeka przed portykiem rezydencji kawalera, gotów do odjazdu. Brakuje tylko „intruza”, który ogrzał w karty księcia Tybingi i którego zamierzają się pozbyć kapitan Potzdorf (Hardy Krüger) i jego wuj, naczelnik tajnej policji. Balibari, *resp.* Barry, wychodzi na zewnątrz. W pełnym słońcu, którego chwilę wcześniej nie było, acz – gwoili ścisłości – należałoby powiedzieć: „było”, tyle że za domem i świeciło w innym kierunku. Teraz oświetla ono portyk i wpada do holu; jest jaskrawe, jak bywa latem. Powóz jeszcze nie odjechał – stoi tam, gdzie stał. Ujęcia trzecie, czwarte i piąte rozgrywają się bez słońca. To pojawia się na koniec sceny, w ujęciu szóstym, by jako składnik ramy domknąć zdarzenie. Znów jednak inaczej oświetla plan. Widoczne jest bardziej z przodu, na portyku, i przyozdabia park. Przekomponowanie światła było więc celowe. Miało działać sugestywniej, z większą intensywnością²⁴.

Trzecie przekomponowanie naturalnego krajobrazu, jeśli trzymać się porządku niechronologicznego w rozwoju akcji filmowej, odnosi się do scen, w których Redmond uwodzi lady Lyndon. Nie są to sceny, w których występują opisane wyżej „niezgodności”; ich specyfika wyraża się w łączeniu pejzażu z postaciami ludzkimi. Kubrick tak inscenizuje poszczególne kadry, by stało się jasne, że chodzi tu właśnie o wpisanie postaci ludzkich w znaczący,

²⁴ Nawiasem mówiąc, Kubrick bardzo chętnie korzysta z tego rodzaju przekomponowania w całym filmie. Zob. K. Kozłowski, op. cit., s. 139 i nast.

zgodny tonacyjnie i nastrojowo krajobraz. Nic dziwnego, że jest on tożsamy z ogrodami i parkami albo też z wyróżniającymi się i pasującymi obiektami architektonicznymi. Kubricka zainspirowały zapewne obrazy Thomasa Gainsborough. Rozpoznawalne są dwa malowidła tego malarza: *The Hon. Mrs. Thomas Graham* (ok. 1775/1777) i *Portrait of Mrs Mary Graham* (lub *The Honourable Mrs Graham* (1777)). Przeważa w nich doskonałe zrównoważenie portretu i przypisanego doń naturalnego tła. Żaden z tych elementów nie funkcjonuje osobno. W *Barrym Lyndonie* już od pierwszego ujęcia prezentowana jest w ten sposób lady Lyndon. Zjawia się ona w ogrodzie wraz z całym „orszakiem”, tj. towarzyszącą jej rodziną i domownikami²⁵. Potem, kiedy odchodzi od karcianego stolika, by zaczerpnąć powietrza, kryje się w podcieniu. Jest głęboka noc, kolor jej sukni i kapelusza z piórami doskonale koresponduje ze światłem księżyca, które oświetla kolumny i kamienne płyty tarasu. Lady Lyndon wygląda, jak gdyby występowała na scenie operowej. Domysł ten potwierdza się w następnych dwóch ujęciach, kiedy przybliży się do niej Redmond, a scena kończy się ich pocałunkiem. Aranżacja i wymowa całości są wizualnie w pełni zrozumiałe: krajobraz to aktywny uczestnik zdarzenia.

Widać to jeszcze bardziej w kolejnych ujęciach. Jezioro, po którym pływają łodziami lady Lyndon i Redmond Barry, otoczone jest zmyślnie drzewami i architekturą ogrodową. Kompozycje kadrów wyróżniają się starannością dopracowania szczegółów. Podziały poziome i pionowe, linie, małe i duże formy architektoniczne oraz kolorystyka znów przywodzą na pamięć najprawdziwszą scenę, bez mała Händlowski teatr na wodzie z *Music for the Royal Fireworks* (HWV 351). Scena zarysowuje się też w następnym ujęciu, na spacerze zakochanych po tarasowych ogrodach, które opadają ku wodzie i rzece (?). Kubrick tak zestraja ze sobą wszystkie elementy ujarzmionej ręką człowieka natury, żeby nic nie wypadło nazbyt dziko, romantycznie. Lady Lyndon i klasycyzujący pejzaż widziany na ekranie to jedno i to samo. Jako

²⁵ Jak pisała Alina Kowalczykowa, „pejzaż uważano za swoisty rodzaj malarstwa opisowego [...]. Toteż pejzaż wtedy tylko zyskiwał uznanie klasyków, gdy niejako zaprzeczał swojej naturze, schodząc do roli tła dla rozgrywającej się akcji. [...] Słynny malarz A.D. Ingres twierdził, iż »tylko malarze historii są w stanie stworzyć piękny pejzaż«”. A. Kowalczykowa, *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982, s. 11.

kobieta jest jego częścią, a on współgra z rytmem jej afektów, zarazem powściągniętych i przeżywanych.

Każdy z przywołanych przykładów ujawnia ten sam zamysł twórczy, ale w szczególności trzeci z nich oparty jest na żelaznych regułach XVIII-wiecznego klasycyzmu, które ostatecznie dadzą się wywieść z poprzednich stuleci. Dwie z tych reguł, liczba i waga, były w XVII wieku „[...] zasadą muzyki jako obrazu porządku uczynionego ręką Boga, Boga, który – jak pisał Hans Heinrich Eggebrecht w monografii o Heinrichu Schützu – pozostawał celem wszystkich nauk i sztuk”²⁶. W XVIII wieku ich funkcjonowanie sprzęgnięto z mechaniką nieba wyłożoną przez Isaaca Newtona w *Matematycznych zasadach filozofii naturalnej* (1687)²⁷. Geometria uległa tu „uczasowieniu”, a kategorie czasu i przestrzeni, jako absoluty realnego świata, przekształciły się w „geometryczną scenę”²⁸, na której rozstrzygają się ludzkie losy. Jak wyjaśnia Michał Heller, „zasadniczy zrząd *Principiów* sprowadza się do tego, by tę scenę wypełnić procesami fizycznymi i ich dynamiką. W dynamice Newton poszukuje argumentów, które by uzasadniły trafność odczytywania struktury sceny”²⁹. Miał więc rację Edmund T. Whittaker, uwypuklając znaczenie tego nowego obrazu świata i sugerując generowane przezeń implikacje dla ówczesnej sztuki:

Ziemia i ciała niebieskie są [...] (zdaniem Newtona) umieszczone w nieruchomym pojemniku o nieograniczonej rozciągłości, pojemniku, który istnieje i zawsze istniał niezależnie od tego, czy był obserwowany przez postrzegające umysły, czy też nie, i niezależnie od tego, czy cokolwiek i gdziekolwiek w nim się znajduje. Jest on jak gdyby sceną wszystkiego, co się wydarza w świecie fizycznym. W każdej chwili, każde ciało materialne jest gdzieś w nim umieszczone i ma możliwość przenoszenia się z jednego miejsca do drugiego. Rozmiary tego pojemnika są nieskończone, jego charakter jednorodny, jego budowa ciągła, a geometria euklidesowa³⁰.

²⁶ H.H. Eggebrecht, *Heinrich Schütz. Musicus poeticus*, Wilhelmshaven 1984, s. 39.

²⁷ I. Newton, *Matematyczne zasady filozofii naturalnej*, tłum. S. Brzezowski, Kraków 2018.

²⁸ M. Heller, *Bóg i geometria. Gdy przestrzeń była Bogiem*, Kraków 2015, s. 275.

²⁹ Ibidem, s. 277.

³⁰ E.T. Whittaker, *Od Euklidesa do Einsteina*, tłum. J. Mączyński, Warszawa 1965, s. 19.

Kubrick, trudząc się nad adaptacją powieści Thackeraya, której akcja rozgrywała się już w czasach wojny siedmioletniej (1756-1763), nieomylnie rozpoznał te zależności. Z całą pewnością odpowiadał mu ówczesny, sceniczny charakter przestrzeni i czasu, tym bardziej że zamiłowanie do reguł klasycystycznej estetyki ujawniało się w całej jego twórczości. *Barry Lyndon* nie był przecież wyjątkiem...

Bibliografia

- Białostocki Jan, *Styl i modus w sztukach plastycznych*, [w:] idem, *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, PIW, Warszawa 1966.
- Eggebrecht Hans Heinrich, *Heinrich Schütz. Musicus poeticus*, Noetzel Florian, Wilhelmshaven 1984.
- Gibson James J., *Die Wahrnehmung der visuellen Welt*, aus dem Amerikanischen übertragen von V. Schumann, Beltz Verlag, Weinheim-Basel 1973.
- Gombrich Ernst Hans, *Die Kunst, Bilder zum Sprechen zu bringen. Ein Gespräch mit Didier Eribon*, aus dem Französischen übersetzt von J. Kalka, vom Autor durchgesehene und erweiterte Ausgabe, Klett-Cotta, Stuttgart 1993.
- Gombrich Ernst Hans, *O sztuce*, tłum. M. Dolińska et al., Arkady, Warszawa 1997.
- Gombrich Ernst Hans, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, tłum. J. Zarański, PIW, Warszawa 1981.
- Goldstein E. Bruce, *Wahrnehmungspsychologie. Der Grundkurs*, aus dem Amerikanischen übersetzt von G. Plata, deutsche Ausgabe hrsg. von H. Irtel, Spektrum Akademischer Verlag, Würzburg 2008.
- Hammerschmidt Valentin, Wilke Joachim, *Die Entdeckung der Landschaft. Englische Gärten des 18. Jahrhunderts*, Deutsche Verlags-Anstalt DVA, Stuttgart 1990.
- Heller Michał, *Bóg i geometria. Gdy przestrzeń była Bogiem*, Copernicus Center Press, Kraków 2015.
- Hockney David, Gayford Martin, *Historia obrazów. Od ściany jaskini do ekranu komputera*, tłum. E. Hornowska, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2017.
- Kowalczykowa Alina, *Pejzaż romantyczny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.
- Kozłowski Krzysztof, *Stanley Kubrick. Filmowa polifonia sztuk*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018.
- Kubrick Stanley, *Rozmowy*, red. G.D. Phillips, tłum. M. Berowski, Axis Mundi, Warszawa 2014.
- Mikunda Christian, *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*, facultas, Wien 2002.
- Nelson Thomas Allen, *Kubrick. Inside a Film Artist's Maze*, Indiana University Press, Bloomington 2002.
- Newton Isaac, *Matematyczne zasady filozofii naturalnej*, tłum. S. Brzezowski, Copernicus Center Press, Kraków 2018.

- Panofsky Erwin, *Ideowe poprzedniczek chłodnicy Rolls-Royce'a*, tłum. M. Murdzeńska, [w:] *Studia z historii sztuki*, wybrał, oprac. i opatrzył posłowiem J. Białostocki, PIW, Warszawa 1971.
- Stempowski Jerzy, *Ziemia berneńska*, tłum. i oprac. A.S. Kowalczyk, Czytelnik, Warszawa 1990.
- Thackeray William Makepeace, *Barry Lyndon*, tłum. P. Kuś, Wydawnictwo Replika, Zakrzewo 2017.
- Whittaker Edmund T., *Od Euklidesa do Einsteina*, tłum. J. Mączyński, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1965.

Pejzaż komponowany. Kilka uwag o Barrym Lyndonie (1975) Stanleya Kubricka

W XVII i XVIII wieku Europę ogarnęła pasja ogrodów i parków. Malarze wypełniali nimi własne płótna. *Wivenhoe Park* (1816) Johna Constable'a jest jednym z najdoskonalszych przykładów tej praktyki artystycznej. W artykule wskazuje się na to, że Kubrick, filmując posiadłość Lyndonów, Castle Hackton (Castle Howard), świadomie odtwarzał podobną sytuację percepcyjną. W sensie fotograficznym zaczynał swą pracę tam, gdzie Constable ją zakończył. Ale malarski schemat obrazowania *Wivenhoe Park* stał się dlań zarazem zachętą do dalszych eksperymentów wizualnych, które doprowadziły go do koncepcji filmowego pejzażu komponowanego. Artykuł przynosi omówienie trzech reprezentatywnych przykładów takiego pejzażu. Każdy z nich odnosi się do innego aspektu fabuły i oparty jest na regułach XVIII-wiecznego klasycyzmu. Stosowanie tych reguł nie było jednak zastrzeżone dla *Barry'ego Lyndona*, widoczne jest też w innych filmach Kubricka.

Słowa kluczowe: ogrody i parki, odkrycie krajobrazu, sytuacja percepcyjna, *Wivenhoe Park*, Castle Hackton (Castle Howard), schemat obrazowania, idea komponowania pejzażu, klasycyzm, W.M. Thackeray

The Orchestrated Landscape. Some Notes on Stanley Kubrick's Barry Lyndon (1975)

Europe in the 17th and 18th centuries was beset by a passion for gardens and parks, which painters reproduced to fill their canvases with abandon. John Constable's *Wivenhoe Park* (1816) is one of the finest examples of this artistic practice. This article argues that Kubrick was consciously recreating a similar perceptual context when filming the Lyndon estate, Castle Hackton (Castle Howard). In photographic terms, Kubrick began his work where Constable left off. Moreover, the painterly scheme of images relating to *Wivenhoe Park* became for him at the same time an incentive for further visual experimentation, which led him to the concept of an orchestrated cinematic landscape. Further, a discussion of three representative examples of such a landscape is introduced – each relating to a different aspect of the plot and based on the rules of 18th century classicism. The application of these rules, however, was by no means exclusive to *Barry Lyndon*, but also manifest in Kubrick's other films.

Keywords: gardens and parks, landscape discovery, perceptual context, *Wivenhoe Park*, Castle Hackton (Castle Howard), imagery scheme, notion of landscape orchestration, classicism, W.M. Thackeray

Data przesłania tekstu: 22.10.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 14.01.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 19.02.2025

KONSTRUOWANIE KRAJOBRAZU W *WILDLIFE FILMS* Z PRZEŁOMU XIX I XX WIEKU. STRATEGIE FABULARYZOWANIA I SYMULACJI

MARTA STAŃCZYK

Uniwersytet Jagielloński
Jagiellonian University
marta1.stanczyk@uj.edu.pl
ORCID 0000-0002-1698-7845

Kino na bardzo wczesnym etapie wykształciło sposoby manipulowania tym, co naturalne, w tym także krajobrazem, łącząc się z innymi zinstytucjonalizowanymi sposobami jego narratywizacji – powszechnymi w muzeach historii naturalnej, a także ogrodach zoologicznych czy na wystawach światowych. Na początku XX wieku filmy wykorzystywały zwierzęta po to, by nadać krajobrazom autentyczności, symbolicznie je legitymizować, ale i wprowadzić potencjał atrakcji, a następnie narratywizacji – poprzez obecność nie-ludzi kino zamieniało zatem krajobrazy w pejzaże. Dodatkowym skutkiem takiego sposobu myślenia było wzmacnianie antropocentryzmu i imperializmu w podejściu do nie-ludzkiego i niezachodniego świata. Jest to szczególnie wyraźne w tak zwanych *wildlife films*¹, często ukazujących ekspedycje oraz polowania w odległych, nie do końca jeszcze rozpoznanych i „ucywilizowanych” krainach. Filmy te uwypuklały napięcie między tym, co naturalne, a tym, co kulturowe, nie tylko ukazując naturę przefiltrowaną przez działalność człowieka i jego światopogląd, ale także bezpośrednio preparując tzw. dziką przyrodę. Pojawiały się filmy, które realizowano w prawdziwych lokacjach, ale inscenizowano je i wpisywano w określone schematy dramaturgiczne i fabularne; pojawiały się również filmy, które tworzyły scenerie umowne, ale zyskujące na autentyczności dzięki angażowaniu zwierząt pochodzących

¹ Kategorię tę tłumaczy się jako „filmy przyrodnicze”, jednak w tekście będę posługiwać się sformułowaniem oryginalnym z literatury anglojęzycznej oraz opisowym tłumaczeniem „filmy o dzikiej przyrodzie”, ponieważ polski oficjalny przekład nie uwzględnia kluczowego komponentu związanego z tzw. egzotyką.

z danych terenów. Te dwie strategie określam, odpowiednio, jako fabularyzowanie oraz symulowanie krajobrazu.

Kulturowym aksjomatem jest dychotomia natury i kultury. Ta druga utożsamiana jest z człowiekiem i jego działalnością, a zatem w antropocentrycznym światopoglądzie wartościowana jest pozytywnie, pejoratywne znaczenia niesie z kolei to, co naturalne, albo to, co z naturalnym zostało – właśnie na płaszczyźnie kultury – utożsamione, czyli wszelkiego rodzaju inność. Skojarzenie z tym, co naturalne, jest też narzędziem hegemonii kulturowej, w której grupy dominujące budują swoją tożsamość i wyższość w opozycji. Odbieranie zwierzętom świadomości umożliwiało ustawienie ich poniżej człowieka w łańcuchu pokarmowym. Na tej samej zasadzie nietknięty przez cywilizację krajobraz był zagrożeniem, a więc nierzadko stanowił przestrzeń eksploracji i testowania możliwości przez (białego) człowieka. Natura sama w sobie jest figurą dyskursywną lub tworem kulturowym. Donna Haraway w tekście *Manifest gatunków stowarzyszonych* przełamała tę opozycję binarną i jej ideologiczne konotacje, uwydatniając splot tego, co ludzkie i nie-ludzkie: „Ciało i znaczące, ciała i słowa, opowieści i światy: wszystkie zostają ze sobą połączone w obrębie naturokultur”². Ta logika składa się z dwóch poziomów. Na pierwszym dostrzega się wzajemne wpływy i połączenia, na drugim zaś wykorzystuje się tę relacyjność, aby zbudować płaszczyznę spotkań międzygatunkowych i ukazać posthumanistyczną wrażliwość, „wyczuloną na specyfikę ludzkiego zamieszkiwania ziemi”³. Filmy i zjawiska, które poddam analizie w niniejszym artykule, nie są osadzone w posthumanistycznym paradygmacie zakreślonym przez Haraway, jednak analiza zarówno ich treści, jak i sposobu powstania uwypukla wpływ człowieka na naturę oraz wpływ kina na konstruowanie jej obrazu. Chciałabym wprowadzić *wildlife films* w dyskurs, który pokaże ich uwikłania i związaną z nimi przemocowość, bowiem w produkcjach tego typu, nawet jeśli skupiano się na naturze, nie przestawała ona pełnić jedynie roli tła dla człowieka.

² D. Haraway, *Manifest gatunków stowarzyszonych*, tłum. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Poznań 2012, s. 256.

³ Ibidem, s. 258.

Suplementacja natury

Według Alexandra Wilsona *wildlife films* „dokumentują kulturę, która próbuje się pogodzić z [...] »końcem natury«⁴. Powstawały one w pierwszych dekadach istnienia kinematografii, wiążąc się z procesem wypieniania natury z życia modernizujących się społeczeństw. Akira Mizuta Lippit zauważa, że „Nowoczesność może być definiowana przez zanik dzikiej przyrody w ludzkich siedliskach oraz wyłanianie się jej w ludzkiej autorefleksji: w filozofii, psychoanalizie czy mediach technologicznych, takich jak telefon, film, radio”⁵. Zanim ta refleksja wkroczyła do kina, była rozwijana w estetyce, co rekapitułuje Piotr Schollenberger, przywołując publikację Joachima Rittera *Krajobraz. O postawie estetycznej w nowoczesnym społeczeństwie* z 1963 roku:

W swej diagnozie dotyczącej narodzin nowego kontaktu z naturą, który będzie od tej pory znamionował nowoczesność, twierdzi on, podobnie zresztą jak Georg Simmel, że wiążą się one ściśle z wykształceniem postawy teoretycznej względem świata. Zdaniem Rittera narodziny idei krajobrazu, odnajdującej swój wyraz w twórczości artystycznej, mają charakter kompensacyjny: wraz z postępującą naukową obiektywizacją rzeczywistości to ogląd estetyczny ma zapewnić utraconą zdolność obejmowania jednym spojrzeniem świata jako całości – „pełni natury”. [...] Krajobraz kształtowany jest metonimicznie: pewien określony wycinek odnoszony jest do pewnej całości, pojętej jako ustanowiona w tym kadrze jedność, zyskując tym samym pewną autonomię⁶.

W kulturze amerykańskiej krajobraz wyraźnie staje się elementem budowania tożsamości zarówno narodu, jak i jednostki⁷. Dzikie, która daje

⁴ A. Wilson, *The Culture of Nature: North American Landscape from Disney to Exxon Valdez*, Toronto 2019 [ebook].

⁵ A.M. Lippit, *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*, Minneapolis–London 2000, s. 2-3.

⁶ P. Schollenberger, *Odosobnienie. Próby dekonstrukcji krajobrazu*, „Widok” 2014, nr 8, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/8-powrot-krajobrazu/odosobnienie.-proby-dekonstrukcji-krajobrazu> (dostęp 29.06.2024).

⁷ Symptomatyczny wydaje mi się pod tym względem serial *American Crime Story: Impeachment* (2021), trzecia odsłona antologii Ryana Murphy’ego, poświęcona skandalom seksualnym w Białym Domu i innym wydarzeniom prowadzącym do przerwania prezydentury Billa Clintona. W jednym z odcinków prezydent wręcza swojej kochance, Monice Lewinsky, egzemplarz książki Henry’ego Davida Thoreu, który był znany nie tylko z poglądów istotnych dla Partii Demokratycznej, reprezentowanej przez Clintona, ale przede wszystkim

możliwości, stawia wyzwania i której okiełznanie staje się elementem mitu założycielskiego, była eksplorowana w literaturze, fotografiach, chronofotografiach Muybridge'a, a w końcu i w kinie. Łączy się to zdecydowanie nie tylko z samym przedstawianiem natury jako pejzażu, ale również zwierząt. John Berger w eseju *Why Look at Animals?* definiuje współczesność przez przerwanie więzi ze zwierzętami i zastąpienie jej relacją patrzenia⁸, którą będzie rozwijać kinowy *apparatus*.

Kontekstem pomocnym w zrozumieniu *wildlife films* i ich pola dyskursywnego są zyskujące na popularności na przełomie XIX i XX wieku dioramy⁹, które zaczęły być ważną częścią muzeów historii naturalnej. Diorama to rodzaj wystawy, w której wypchane zwierzęta są umiejscowione w scenerii rekonstruującej ich rdzenne środowisko¹⁰. W 1793 roku otwarto Muzeum Historii Naturalnej w Paryżu, a na początku XIX wieku pojawiły się w nim ekspozyty taksydermiczne z inicjatywy Louisa Dufresne'a¹¹. Dioramy zyskiwały na popularności także w innych krajach w całym XIX wieku, m.in. w Stanach Zjednoczonych i Anglii. „Napięcie między tradycyjnymi środkami przedstawiania, jak rzeźba czy obraz, a pragnieniem odtworzenia natury w jak najwierniejszy sposób charakteryzowało zainteresowanie konsumpcją wizualną w epoce wiktoriańskiej”¹². Stąd też w tym stuleciu rozwijała się procedura taksydermii, z której poza wspomnianym Dufresne'em zasłynęli Martha Maxwell czy Carl Akeley. Rozbudowywali koncepcję dioramy w muzeach

jako przedstawiciel XIX-wiecznego naturalizmu. Trwałość mitu bliskości z naturą opisuje chociażby Elizabeth Henry w analizie filmu Wernera Herzoga *Grizzly Man* (2005). Zob. E. Henry, *The Screaming Silence: Constructions of Nature in Werner Herzog's Grizzly Man*, [w:] *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*, ed. P. Willoquet-Maricondi, Charlottesville–London 2010.

⁸ Zob. J. Berger, *Why Look at Animals?*, London 2009.

⁹ Co interesujące, Louis Daguerre, zanim wynalazł technikę dagerotypii, eksplorował różne formy uchwylenia rzeczywistości czy mimetyczności – zaczynał jako panoramista, by w końcu zainteresować się dioramami. Pokazuje to powiązania między nimi a późniejszymi technikami rejestrowania rzeczywistości – fotografią i kinem.

¹⁰ Bryan B. Rasmussen uważa, że stanowiły podstawę do budowania środowiskowej wrażliwości, zbliżając ludzi do nie-ludzi (a także, dodałabym, unaoczniając ich cielesność, a zatem i ranliwość). Zob. M.P. Gindhart, *Biogeography, Autobiography, and Wildlife Protection*, „Antennae” 2019, nr 49, s. 88.

¹¹ Zob. G. Aloï, *Dioramas: Realism and Decorum*, „Antennae” 2019, nr 49, s. 94.

¹² Zob. ibidem, s. 98.

historii naturalnej i podobnych instytucjach, wyrażając „nowe pragnienie, żeby zobaczyć, posiąść i podporządkować sobie świat natury”¹³, a w tym celu łączono rekonstruowane krajobrazy naturalne z preparowanymi zwierzęcymi eksponatami. Ciekawy tego przykład opisała Maria P. Gindhart, mianowicie pawilon w sekcji Togo-Kamerun na Międzynarodowej Wystawie Kolonialnej w Paryżu (1931), który miał promować turystykę myśliwską w Afryce, a dodatkowo upamiętniać życie Émile’a Bruneau de Laborie (zginął w czasie polowania, pozyskując okazy do umieszczenia na wystawie):

Jak w 1934 roku komentował tę ekspozycję asystent w Narodowym Muzeum Historii Naturalnej, Paul Rode: „prezentacja wypchanych zwierząt w dioramach to postęp porównywalny z przejściem od starych menażerii do ogrodów zoologicznych”. Przez umieszczenie zwierząt – żywych w przypadku zoo i martwych w dioramach – w scenerii przypominającej ich naturalne środowisko, chciano stworzyć pełniejsze poczucie dzikiej przyrody¹⁴.

Konstruowanie dioram pełniło różne funkcje. Podstawową (i oficjalną) pobudką były cele naukowe i dydaktyczne, zgodnie z którymi dochodziło do ontologizacji muzealnej dioramy jako fragmentu prawdziwego środowiska. Współczesny ich twórca, Aaron Delehanty, podkreśla wagę replikowania ekosystemu, pogłębionych badań, ale i niezostawiania śladów („farba nie może wyglądać jak farba”¹⁵). To wraz z selekcją elementów kojarzyć się może z filmową narracją klasyczną z jej stylistyczną przezroczystością, ekonomią narracyjną i predylekcją do iluzji. Osoby artystycznie zajmujące się dioramami piszą wręcz o immersji – „przenoszeniu do innego miejsca i czasu”¹⁶. Na tym nie wyczerpują się podobieństwa z medium kina, bowiem dioramy przedstawiają sceny poddające się narratywizacji, fragmenty „biografii zwierzęcia”¹⁷, takie jak odpoczynek u wodopoju, polowanie czy zajmowanie się samicy młodymi. Giovanni Aloï pisze również o *decorum*, czyli sposobach wpisywania się scen w oczyszczoną z dzikości¹⁸ wizję międzygatunkowych

¹³ Ibidem, s. 95.

¹⁴ M.P. Gindhart, op. cit., s. 85.

¹⁵ A. Delehanty, *Six Philosophies for a Habitat Diorama Artist*, „Antennae” 2019, nr 49, s. 45.

¹⁶ Ibidem, s. 43.

¹⁷ Zob. A. Delehanty, op. cit., s. 42.

¹⁸ Zob. G. Aloï, op. cit., s. 106.

interakcji i antropomorfizacji – w ten sposób krajobraz ze zwierzętami ma służyć opowiedzeniu o człowieku, jego właściwościach i wartościach. Aloï podkreśla również, że performowanie obiektywności ustaliło pewien sposób (re)prezentowania środowiska¹⁹, a z kinem wiąże się również często dyskurs normatywizujący, posługiwanie się kliszami przedstawiania i powielanie ustanowionych społecznie hierarchii. Widać to doskonale na przykładzie *wildlife films*, kontynuujących XIX-wieczną tradycję przedstawiania „historii naturalnej”.

Tresowanie natury

Wildlife films powstawały na przełomie XIX i XX wieku w różnych krajach²⁰ i wpisywały się w dyskursy muzeów historii naturalnej także w sposób niezwykle bezpośredni, poprzez współpracę z muzealnikami i taksydermistami, otrzymywanie dofinansowania na ekspedycje, a niekiedy stanowiły wręcz dokumentację zainicjowanej przez instytucję naukową wyprawy. Nazwa jest deskryptywna – *wildlife films* to tendencja w kinematografii zapoczątkowana w kinie niemym²¹, skupiająca się na przedstawianiu dzikiej przyrody, czyli miejsc nietkniętych wpływem (białego) człowieka. Inaczej określano je jako *nature films*, czyli filmy o naturze, jednak epitet „dziki” dookreśla kolonizującą perspektywę tych produkcji, którą wyrażały swoiste podgatunki (filmy o safari, filmy o polowaniach, filmy o ekspedycjach, przygodowe trawelogi) oraz główne krajobrazy: Afryka, Arktyka i Antarktyda. Produkcje tego typu cieszyły się popularnością jeszcze w latach 20., jednak na przełomie pierwszej i drugiej dekady XX wieku były szczególnie wpływowe, powstając często jako skutek dużych ekspedycji i czerpiąc z ich

¹⁹ Zob. ibidem, s. 94.

²⁰ Ujednolicam w tym artykule *wildlife films* jako gatunek transnarodowy, jednak oczywiście można im się przyjrzeć z perspektywy lokalnej czy narodowej, łącząc choćby z historią kolonialną czy obiegami wyświetlania filmów użytkowych. Przykładowo *Afrykańskie polowanie Paula J. Raineya* (*Paul J. Rainey's African Hunt*, 1912) był wyświetlany na pokazie specjalnym w pałacu Buckingham, wykorzystywał również sukces spółki Charlesa Urbana, łączącego z powodzeniem naukowość i rozrywkę. Slogan jego spółki na początku XX wieku brzmiał: „We Put the World before You”.

²¹ Dla tej epoki też charakterystyczna, bo chociaż niektórzy badacze wskazują jej trwałość, to jednak po przełomie dźwiękowym kategoria ta nie funkcjonowała jako określenie konkretnej formuły.

rozgłosu, podczas gdy w latach 20. rozpowszechniały się już głosy przeciwnie zabijaniu zwierząt (przykładowo *Polowanie na hipopotama* [*Chasse a l'hippopotame en Haute-Gambie*, 1917] był w katalogu opatrzone podpisem informującym, że polowania przyczyniły się do znaczącego zmniejszenia populacji tych zwierząt i że w końcu człowiek zabija cały gatunek). Widać w ich konstrukcji rozwój narracyjny i gatunkowy – od Gunningowskich widoków i aktualności, po romantyczną szkołę dokumentów Flaherty'ego, od rejestrowania ekspedycji naukowych, po *animal pictures* i filmy etnograficzne. Można by było wspomnieć zapewne o przechodzeniu od nauki i edukacji do rozrywki, jednak – co wydaje mi się interesujące – to napięcie istniało w niemych *wildlife films* od początku.

Produkcje te oparte są na podwójnym fundamencie. Po pierwsze, wykorzystują dyskurs autentyfikujący. Często podkreślana jest integralność członków ekipy filmowej lub ekspedycji, ich doświadczenie i konfrontacja z dziką przyrodą, bycie w określonym plenerze, dokumentowanie ekspedycji czy sama legitymizacja przez wsparcie instytucji naukowych. Nie chodziło tylko o wierne oddanie natury, ale także o „polowanie z kamerą”. Gregg Mitman wspomina o retoryce wokół fotografów natury, którzy opisywani są jako dzielni podróżnicy, nierzadko czyhający na zwierzę niczym myśliwi²²; podobne refleksje kojarzące fotografa z myśliwym pojawiły się w książce Jonathana Burta²³. Dowodem dostrzegania tej analogii przez ówczesnych fotografów i filmowców są już nawet filmy myśliwskie *Afrykańskie polowanie na dużą zwierzynę z bronią i kamerą* (*Hunting Big Games in Africa with Gun and Camera*, 1922) i *Arktyczne polowanie na dużą zwierzynę z bronią i kamerą* (*Hunting Big Games in the Arctic with Gun and Camera*, 1925, oba H.A. Snow, Sidney Snow), inspirowane takimi zresztą artykułami jak *Hunting Big Game with Lasso and Camera* Guya H. Sculla z 1911 roku. Kluczową rolę w *wildlife films* odgrywa element śmierci – Derek Bousé uznaje zaaranżowanie przez Muybridge'a zabicia bawoła w 1884 roku za fundament kojarzenia autentyczności tych filmów ze scenami zabijania, a zarazem moment odróżnienia się *wildlife films* od dokumentów²⁴. Jonathan Burt pisał o „estetyce

²² Zob. G. Mitman, *Reel Nature: America's Romance with Wildlife on Film*, Seattle–London 1999, s. 13–14.

²³ Zob. J. Burt, *Animals in Film*, London 2002, s. 99–103.

²⁴ Zob. D. Bousé, *Wildlife Films*, Philadelphia 2000, s. 42.

żywotności” – rodzaju relacji ludzi i nie-ludzi, który opiera się na aktywnym współegzystowaniu, w którym życie jednej istoty zależy od interakcji z inną²⁵.

Po drugie, *wildlife films* nie funkcjonowałyby bez dramatyzacji. Widać ją na wielu poziomach, choćby już przez sam wybór „egzotyki” i narracji opisujących wyczyny ludzkiego ducha, ale także elementy sensacyjne, inscenizację szczególnie atrakcyjnych scen czy zastosowane środki ekspresji. „Dwie minuty czy dwie godziny, zwiastun czy rozbudowane studium historii naturalnej, nienarracyjny montaż czy rozbudowane fabuły – filmy i telewizja o dzikiej przyrodzie przedstawiają naturę w zbliżeniu, przyspieszoną, zestroszoną z muzyką, z podkreślonymi momentami ekscytującymi i wyciętymi tymi rzekomo nudnymi”²⁶ – w związku z tym autentyzm i dramatyzm są tutaj zespolone lub funkcjonują na spektrum, rozmaicie rozkładając akcenty w konkretnych produkcjach. To, co łączy je wszystkie, to kompozytowe traktowanie natury, wkomponowywanie jej w to, co sztuczne – ważniejsza od natury staje się „naturalność”, nie mimetyzm, a prawdopodobieństwo. W wywiadzie z Adamem Robińskim Łukasz Zaremba, badacz zajmujący się kulturą wizualną, mówił: „Spośród kilkunastu dostępnych definicji krajobrazu wybierasz tę, która odróżnia krajobraz od niezdobytej, pierwotnej, być może wyłącznie mitycznej dzikości, której nikt nie oglądał, w obraz się zatem zmienić nie mogła. Chodzi zatem raczej o »dzikość« niż dzikość”, na co jego rozmówca odpowiada: „[...] jeśli poszukiwałem dzikości, to po pierwsze ze świadomością, że muszę ją sobie na własne potrzeby wytworzyć. [...] przyrodę trzeba wyreżyserować”²⁷. Bousé w swojej książce używa trafnego określenia, pisząc o *wildlife films*: „Ceci n’est pas une Documentaire” („To nie jest film dokumentalny”)²⁸ w odwołaniu do znanego obrazu surrealistycznego René Magritte’a. W produkcjach, którym się przyjrzę, negowanie natury i manifestowanie prawdy są ze sobą spojone. Tak jak można powiedzieć, że wszystko

²⁵ Zob. J. Burt, *The Aesthetic of Livingness*, „Antennae” 2008, nr 5, s. 9. W kinie jest wiele przykładów wprowadzania szokującego efektu rzeczywistości przez zabijanie zwierząt – zaczynając od *Porażenia słonia prądem* (*Electrocuting an Elephant*, Edwin S. Porter, 1903), przez *Regułę gry* (*La Règle du jeu*, Jean Renoir, 1939), aż po „sadamodernistyczne” filmy Michaela Hanekego czy Lisandra Alonsa.

²⁶ D. Bousé, op. cit., s. 2-3.

²⁷ A. Robiński, *Dzikość zmaistrowana*, rozm. Ł. Zaremba, „Dwutygodnik” 2017, nr 225, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7519-dzikosc-zmajstrowana.html> (dostęp 29.06.2024).

²⁸ D. Bousé, op. cit., s. 20.

w filmach, czy to fabularnych, czy dokumentalnych, jest formą reprezentacji, tak *wildlife films* kuszą poczuciem prezentacji, osadzając to na dwóch komponentach: pejzażu i wpisaniem w niego zwierzęciu nie-ludzkiemu. Krajobraz więcej-niż-ludzki w filmie to „marzenie o bezpośredniości lub konieczność budowania reprezentacji”²⁹.

Czy lew kłamie?

O ile Bousé skupił się na Muybridge’u, o tyle dla Mitmana istotnym przypadkiem były dzieła traktujące o ekspedycji byłego prezydenta Theodore’a Roosevelta do Wschodniej Afryki (1909-1911). Wyprawa była ufundowana przede wszystkim przez przemysłowca-filantropa Andrew Carnegie’ego, ale, co istotne, sponsorowało ją Smithsonian Institution, ponieważ miała na celu pozyskiwanie egzemplarzy flory i fauny do ekspozycji w Narodowym Muzeum w Waszyngtonie (dzisiaj: Narodowe Muzeum Historii Naturalnej). Dlatego członkami grupy byli zarówno taksydermiści (Edmund Heller, James L. Clark), jak i myśliwi (którym przewodził R.J. Cunninghame). Na stronie muzeum można przeczytać, że do naukowców ze Smithsonian trafiło 11397 zwierząt (23151 wszystkich okazów, wliczając w to owady czy rośliny), których skatalogowanie zajęło kolejne osiem lat³⁰. Budziło to sprzeciw społeczny. Niektórzy podważali czyste intencje Roosevelta, który twierdził, że zabija zwierzęta tylko w celach naukowych i dla wyżywienia (pisał o tym w *African Game Trails*), ale i w ogóle muzeów, które hasła ochrony zwierząt realizowały przez zabijanie ich i zamienianie w eksponaty. Krytykowano ekspedycję i finansującą ją instytucję za okrucieństwo i mordowanie dla zabawy, co wzmacniane było przez obecność w pewnej części wyprawy brytyjskiego fotografa i operatora Cherry’ego Keartona – historia naturalna próbowała zaistnieć w kulturze, wykorzystując kino, jednak, jak się okazało, publiczność miała swoje wymagania co do „akcji”. Kearton, który zasłynął ze zdjęć natury, uwiecznił w filmie dokumentalnym *Roosevelt w Afryce* (*Roosevelt in Africa*, 1910) wiele plenerów, lokalną zwierzynę, ale przede wszystkim skupił się na elementach etnograficznych. Filmowi brakowało w oczach publiczności i „egzotyki”, i dramatyzmu – nie

²⁹ A. Robiński, op. cit.

³⁰ Zob. https://web.archive.org/web/20130412070215/http://www.mnh.si.edu/onehundred-years/expeditions/SI-Roosevelt_Expedition.html (dostęp 29.06.2024).

było żadnych zdjęć faktycznego polowania, nie udało się też sfilmować lwów w naturalnym środowisku (umieszczono w tym miejscu fotos).

Powód niepowodzenia dzieła był jeszcze jeden – przed powrotem z ekspedycji i dystrybucją filmu powstał inny film o tym wydarzeniu: *Polowanie na wielką zwierzynę w Afryce* (*Hunting Big Game in Africa*, 1909, Francis Boggs). William Selig wyprodukował w Selig Polyscope Company dzieło, które odwoływało się do wydarzeń opisywanych w prasie, stworzył ich kreację, jednak film dystrybuował jako dokument z ekspedycji³¹. Film był realizowany w studiu w Chicago, przy wykorzystaniu zwierząt, które Selig zaczął nabywać do swojej spółki (w kolejnej dekadzie założył zoo w Los Angeles i zaczął specjalizować się w *animal pictures*), a ponieważ Roosevelt nie zgodził się na występ, zatrudniono aktorów. Obraz uwypuklał to, co sensacyjne – do tego stopnia, że w tym filmie pojawiło się ujęcie polowania na lwa. Było to ujęcie oczywiście zainscenizowane – wykupiono starego lwa z cyrku i rzeczywiście go zabito – co jednak zupełnie wystarczyło, żeby zniwelować poczucie sztuczności i dodać dramatyzmu, a film odniósł większy sukces niż *Roosevelt w Afryce*³². Mitman lokuje w tym zestawieniu szereg napięć: „Jak bardzo filmowiec może poświęcić autentyzm na rzecz rozrywki? Do jakiego stopnia rekonstrukcje mogą zapewniać ważne dla opowieści sceny, które są jednak niełatwe do uchwycenia w plenerze? Czy implicytny kontrakt z widzami jest zerwany, jeśli filmowiec łączy sekwencje prawdziwie dzikich zwierząt z sekwencjami zrealizowanymi w warunkach łatwiejszych do kontroli: zoo, klatce czy studiu filmowym [...]?”³³. W ten sposób wyróżniają się dwie strategię, zależne od lokacji – można je nazwać fabularyzacją krajobrazu oraz symulacją krajobrazu. W pierwszej zdjęcia w odległych środowiskach dopasowują się do wyobrażeń o lokalnych gatunkach i schematach przedstawiania relacji

³¹ W tym samym roku ukazała się też książka Marshalla Everetta *Roosevelt's Thrilling Experiences in the Wilds of Africa Hunting Big Game*. Everett (jego prawdziwe imię to Henry Neil) był dziennikarzem i publikował książki o sensacjonalistycznym wymiarze – poza wyprawą Roosevelta pisał choćby o pożarze w Iroquois Theater, zatonięciu Titanica, trzęsieniu ziemi w San Francisco czy odkryciu bieguna północnego.

³² Ironia polegała na tym, że nie-ludscy performerzy w *wildlife films* często osadzani byli w środowisku naturalnym (czy takowe symulującym), jednak od urodzenia znali jedynie swoje klatki i wybiegi w ogrodach zoologicznych.

³³ G. Mitman, op. cit., s. xiii.

międzygatunkowych, w drugiej zaś zdjęcia realizowane w studiu lub jego pobliżu są urzeczywistniane przez śmierć zwierzęcia³⁴.

Strategie symulacji i fabularyzacji

Selig nie był oczywiście pierwszym, który dokonał symulacji krajobrazu. Strategię tę spopularyzował producent i pionier duńskiego przemysłu filmowego Ole Olsen. W *Polowaniu na niedźwiedzia polarnego* (*Isbjørnejagten*, 1907) zdjęcia nakręcono na kopenhaskiej wyspie Amager, a nie za kołem podbiegunowym, nieszczęsnym niedźwiedziem było z kolei zwierzę sprowadzone z hamburskiego zoo, zastrzelone przed kamerą. Co istotne z punktu widzenia analogii filmowców i myśliwych, dzieło to przedstawia myśliwych (w tym samego Olsena), ale w rzeczywistości zabili je ukryci poza polem widzenia zawodowi strzelcy. Film okazał się na tyle dużym sukcesem, że szybko zrealizowano *Polowanie na lwy* (*Løvejagten*, Viggo Larsen, 1907) – tym razem wykorzystano inną duńską wyspę, Elleore, a także przestrzenie kopenhaskiego zoo, by udawać Afrykę. W filmie pojawiają się ujęcia różnych zwierząt: strusia, zebry, hipopotama. Dość bliskie ujęcia, ujmowane kamerą ustawioną pod kątem i z góry, odcinają zwierzęta od przestrzeni, nie mają też żadnego sensu w kontekście środowiska życia konkretnych gatunków (widać po prostu wydeptany fragment suchej ziemi), za to przeplatane są ujęciami myśliwych siedzących w chaszczach. W pewnym momencie biorą w ręce jakąś niewielką małpę (wygląda jak makak królewski, który co prawda nie występuje w Afryce, ale nie wiem, czy to stanowiłoby duży problem dla twórców), w innej scenie bawią się z szympansem. Całość nie jest szczególnie realistyczna, ale wtedy zaczyna się polowanie – dwójka myśliwych jest prowadzona przez czarnego mężczyznę, kładą się w lesie, budzi ich jednak lew atakujący zwierzęta, do którego oddają strzały. Przestrzeń nie jest spójna, mężczyźni znajdują się w lesie, a lew w otwartej przestrzeni. W dodatku w pysku ma martwą kozę, a następnie skacze na konia, który jednak również wydaje się już martwy – trudno stwierdzić, czy w ogóle lew zabił te zwierzęta. Kiedy lew zostaje zastrzelony, myśliwy nad nim dumnie pozuje. Nad brzegiem morza. Wtedy pojawia się

³⁴ O tym w kontekście sceny polowania w *Regule gry* pisała Vivian Sobchack. Zob. *The Charge of the Real: Embodied Knowledge and Cinematic Consciousness*, [w:] eadem, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley–Los Angeles–London 2004, s. 283–285.

drugi lew, którego zabija drugi myśliwy i też nad nim pozuje³⁵ – w miejscu, gdzie wbito kilka dracenowatych roślin, których ostre liście mają przypominać florę sawanny. Nie widać prawie żadnego wysiłku włożonego w spreparowanie afrykańskiego krajobrazu – sama obecność zwierząt kojarzonych z tym kontynentem, a następnie ich śmierć denotowały Afrykę³⁶.

Filmy przedstawiające ekspedycje afrykańskie, arktyczne i antarktyczne napotkały problem ekipy Roosevelta, a mianowicie – zrealizowany materiał, nierzadko niezwykle kosztowny, nie był atrakcyjny dla filmowców. Tutaj rozwiązaniem była strategia fabularyzacji. Elizabeth Leane i Stephen Nicol analizowali pod tym względem filmy rejestrujące ekspedycje na Antarktydę. W filmach, którym duet badawczy się przyglądał – Charlesa Pontinga na temat drugiej wyprawy Roberta F. Scotta (1910-1913)³⁷ i Franka Hurleya o wyprawie Ernesta Shackletona (1914-1917) – producenci i twórcy mieli świadomość, że

³⁵ Wiąże się to z tradycją fotografii myśliwskiej, ale też z poetyką kina atrakcji i figurą monstracyjną (opisywaną przez André Gaudreaulta w *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema*, Toronto 2009) – w *Polowaniu na lwy* mężczyźni zaczynają skórować lwa, zarzucają to jednak szybko, by włożyć mu dłoń do paszczy i przyłożyć ją do łapy. W ten sposób pokazują widzom rozmiar lwa, ale też jego śmierć. W następnym ujęciu czarny służący wciąga skórę, a następnie razem podnoszą ją, wskazując na głowę zwierzęcia. Stanowi to odpowiednik ujęć typowych dla filmów egzekucyjnych z tego czasu (zob. *Egzekucja Marii, królowej Szkotów* [The Execution of Mary Stewart, Alfred Clark, 1895]).

³⁶ O wiele późniejszym przykładem jest *Trader Horn* (W.S. Van Dyke, 1931) – studio MGM wysłało drugą ekipę filmową do Meksyku (żeby uniknąć kontroli Society for the Prevention of Cruelty to Animals), gdzie zainscenizowano sceny pożarcia antylopy przez lwy i hieny przez lamparta. Ponownie widać tutaj umowność pejzażu, która staje się jednak drugorzędna, a raczej jej prawdziwość zostaje symulowana za pośrednictwem śmierci zwierząt. Ta decyzja produkcyjna wynika z rozczarowania wytwórni materiałem zrealizowanym w Afryce. Materiał ten był nie tyle fabularyzowany, ile po prostu fabularny, a olbrzymie przedsięwzięcie produkcyjne (wielomiesięczne fotograficzne safari w strefie równikowej) miało dostarczyć atrakcyjnych ujęć dla publiczności (przełom lat 20. i 30. XX wieku to czas nowych zainteresowań etnograficznych, co pokazywał film *Tabu* [Tabu: A Story of the South Seas, F.W. Murnau, 1931] czy produkcje Meriana C. Coopera i Ernsta Schoedsacka, jak *Chang* [Chang: A Drama of the Wilderness, 1927] lub *King Kong* [1933]). Okazało się jednak, że konwencja i publiczność wymagają więcej dramatyzmu lub po prostu makabrycznych scen.

³⁷ Pierwszy film *With Captain Scott, R.N. to the South Pole* został zmontowany i dystrybuowany przez Gaumont jeszcze w trakcie trwania ekspedycji – pierwsza część w 1911, a druga w 1912 roku. Po klęsce wyprawy Scotta zostały przemontowane i połączone jako *The Undying Story of Captain Scott* (1913). Nadal cieszyły się popularnością, chociaż ich odbiór osłabiło uprzedzenie Scotta przez Amundsena, a także sama niekompletność filmu (Ponting nie brał udziału w całej ekspedycji). Po latach operator wrócił do materiału – w 1924 roku wypuścił

samo pokazywanie odległych, niezdobytch łądów nie jest wystarczające. Komercyjny sukces zapewniają sceny ze zwierzętami, a te nie były łatwe do zrealizowania, wystarczająco atrakcyjne lub akceptowalne przez publiczność³⁸. Takie zwierzęta jak pingwiny interesowały widzów, ekspedycje zabierały ze sobą także psy, które ze względu na ich udomowienie również budziły sympatię, jednak problem polegał na tym, że nierzadko członkowie wypraw w pewnym momencie musieli traktować je jako pożywienie, a żadnych z tych zwierząt nie postrzegano jako zagrożenia (warto nadmienić, że sceny z lwami stanowiły stały element cyrkowych spektakli, które umocniły trend ukazywania walki z nimi i podporządkowania ich człowiekowi³⁹). W związku z tym na nagraniach nie pojawiały się sceny pełnych męstwa starć z naturą, a same polowania również bywały rzadkim komponentem: „Ironiczny humor był prawdopodobnie bardziej autentyczną odpowiedzią na dziwną bezsilność antarktycznej przyrody niż triumfująca masakra”⁴⁰. Dlatego Ponting opowiadał o pingwinach jak o tradycyjnej rodzinie (w udźwiękowionej wersji swojego filmu), pokazywał zabawne interakcje z członkami wyprawy, rezygnując z krwawych scen (jak opisywane w dziennikach zaatakowanie pingwinów przez psy czy zagrożenie kuców przez atak orki oceanicznej, ale i polowania ludzi)⁴¹. Szczególnie interesującym przykładem wydaje mi się jednak to, co zrobił Frank Hurley w *South* (1919). W jego przypadku dostęp do zwierząt był jeszcze mniejszy niż w przypadku Pontinga, ponieważ statek na długo utknął w lodzie – podobnie jak on skupił się na psach, które były zindywidualizowane

wydłużoną wersję jako *The Great White Silence*, a w 1933 roku dodał do niej jeszcze muzykę i komentarz z offu, wypuszczając jako *90° South*.

³⁸ Zob. E. Leane, S. Nicol, *Filming the Frozen South: Animals in Early Antarctic Exploration Films*, [w:] *Screening Nature: Cinema beyond the Human*, ed. A. Pick, G. Narraway, New York–Oxford 2013, s. 127–128.

³⁹ Podobnie zresztą było w przypadku innych dużych kotów, co dobrze pokazuje film *Chang* – jego akcja toczy się w syjamskiej dżungli i koncentruje się na konfrontowaniu się rodziny z różnymi zwierzętami. Głównymi przeciwnikami stają się słonie, ale ukazane jest ich podporządkowanie i współpraca (jakkolwiek problematyczna), jednak wcześniej rodzina Kru zмага się z lampartem i tygrysami, które są jawnie kryminalizowane w napisach. Pierwszy zostaje przedstawiony jako zabójca, a drugi jako „bully of the Jungle”. Jedynie one zostają zabite za pomocą broni palnej, co nie tylko zostaje usprawiedliwione, ale także celebrowane przez ujęcia martwych zwierząt.

⁴⁰ Cyt. za: E. Leane, S. Nicol, op. cit., s. 129.

⁴¹ Zob. ibidem, s. 133–134.

(m.in. miały imiona) i mimo braku materiału nie pokazywał polowania na pingwiny i inne gatunki antarktyczne, a tym bardziej zabijania i jedzenia psów pod koniec wyprawy⁴²; postanowił jednak wrócić po potrzebny materiał za koło podbiegunowe. Na Georgii Południowej zrealizował ujęcia licznych zwierząt (albatrosy, foki, pingwiny itd.), często w pararodzinnych sytuacjach, antropomorfizując je w napisach i przeplatając nimi ujęcia statku z faktycznej wyprawy. Istotniejsze od celów dokumentacyjnych było uatrakcyjnienie materiału pierwotnego za pomocą zwierząt. W ten sposób – podobnie jak we wcześniejszych przykładach, które reprezentują strategię symulacji – powstała kompozytowa przestrzeń dzięki przyrodzie. Rozdźwięk nie jest może aż tak duży, jak w przypadku choćby opisanego wcześniej *Polowania na lwy*, jednak pokazuje swobodę w negocjowaniu, co w kinie jest krajobrazem, czyli co stanowi wizję pewnego miejsca. *Wildlife films* prezentują „miejsca, którym patronuje *genius deloci*”⁴³.

W historii kina z pewnością częściej stosowana była strategia fabularyzacji, prawdopodobnie ze względu na wzrost kompetencji odbiorców, ale także zwiększanie się wrażliwości na dobrostan zwierząt. Akceptację takiego stanu rzeczy wyraźnie potwierdza przykład filmu *Nanuk z Północy* (*Nanook of the North*, 1922) Roberta J. Flaherty’ego – dzieło przełomowe dla kina dokumentalnego, ale od razu legitymizujące wyraźną inscenizację i kreowanie rzeczywistości, by była bardziej atrakcyjna. Tutaj były to choćby polowania wykorzystujące przestarzałe już techniki, by zachować pamięć o nich, ale także wykorzystać większą bezpośredniość starcia ludzi i nie-ludzi. Czasami wprost porównywano twórców *wildlife films* do poszukiwaczy doświadczeń granicznych na krańcach cywilizacji – taka narracja towarzyszyła Martinowi i Osie Johnson, którzy byli tego świadomi i dbali o to, by przygoda i sensacja w ich filmach nie poddawała się nudzie faktów (np. *Jungle Adventures*, 1919, *Simba: King of the Beasts*, 1928). Jak pisze Mitman w kontekście hollywoodzkich filmów z lat 20. XX wieku, „sztuczność przeważała nad naturą – spektakl śmierci i egzotyki przekroczył to, co dramatyzm »prawdziwej« natury może zaoferować”⁴⁴. Kino przełomu wieków, inkorporując strategię symulacji i fabularyzacji krajobrazu, pokazuje, że pragnienie powrotu do natury zostało

⁴² Zob. ibidem, s. 136.

⁴³ P. Schollenberger, op. cit.

⁴⁴ G. Mitman, op. cit., s. 58.

wypaczone przez antropocentryzm i wiążący się z nim kolonializm czy szowinizm gatunkowy – narracje filmowe wprowadzają dystans i umieszczają odbiorców w wypreparowanych pejzażach. Są to społeczne konstrukty realizowane kosztem zwierząt i zastanych w lokacjach ekosystemów.

Bibliografia

- Aloi Giovanni, *Dioramas: Realism and Decorum*, „Antennae” 2019, nr 49, s. 38-48.
- Bousé Derek, *Wildlife Films*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2000.
- Berger John, *Why Look at Animals?*, Penguin Group, London 2009.
- Burt Jonathan, *Animals in Film*, Reaktion Books, London 2002.
- Burt Jonathan, *The Aesthetic of Livingness*, „Antennae” 2008, nr 5, s. 4-12.
- Delehanty Aaron, *Six Philosophies for a Habitat Diorama Artist*, „Antennae” 2019, nr 49, s. 38-48.
- Gaudreault André, *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema*, University of Toronto Press, Toronto 2009.
- Gindhart Maria P., *Biogeography, Autobiography, and Wildlife Protection*, „Antennae” 2019, nr 49, s. 78-92.
- Haraway Donna, *Manifest gatunków stowarzyszonych*, tłum. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.
- Henry Elizabeth, *The Screaming Silence: Constructions of Nature in Werner Herzog's Grizzly Man*, [w:] *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*, ed. P. Willoquet-Maricondi, University of Virginia Press, Charlottesville–London 2010.
- Leane Elizabeth, Nicol Stephen, *Filming the Frozen South: Animals in Early Antarctic Exploration Films*, [w:] *Screening Nature: Cinema beyond the Human*, ed. A. Pick, Guinevere Narraway, Berghahn Books, New York–Oxford 2013.
- Lippit Akira Mizuta, *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2000.
- Mitman Gregg, *Reel Nature: America's Romance with Wildlife on Film*, University of Washington Press, Seattle–London 1999.
- Sobchack Vivian, *The Charge of the Real: Embodied Knowledge and Cinematic Consciousness*, [w:] eadem, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2004.
- Wilson Alexander, *The Culture of Nature: North American Landscape from Disney to Exxon Valdez*, Between the Lines, Toronto 2019 [ebook].

Źródła internetowe

- Robiński Adam, *Dzikosc zmajstrowana*, rozm. Łukasz Zaremba, „Dwutygodnik” 2017, nr 225, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7519-dzikosc-zmajstrowana.html> (dostęp 29.06.2024).

Schollenberger Piotr, *Odosobnienie. Próby dekonstrukcji krajobrazu*, „Widok” 2014, nr 8, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/8-powrot-krajobrazu/odosobnienie.-proby-dekonstrukcji-krajobrazu> (dostęp 29.06.2024).

Konstruowanie krajobrazu w *wildlife films* z przełomu XIX i XX wieku. Strategie fabularyzowania i symulacji

Tekst podejmuje temat konstrukcji krajobrazu w *wildlife films* z okresu kina niemeego. Filmy te koncentrowały się na obrazach odległych krain znajdujących się na obrzeżach zachodniej cywilizacji, eksplorowanych i podbijanych przez białych mężczyzn. Kreacja krajobrazów Afryki czy regionów polarnych w kinie opierała się na dwóch głównych strategiach. Pierwszą była strategia fabulacji, polegająca na uzupełnianiu materiałów dokumentalnych o inscenizowane sceny, elementy fabularne oraz udratyzowanie. W ramach tej strategii stosowano również technikę montażu ujęć nakręconych w różnych lokalizacjach. Drugą była strategia symulacji, która wykorzystywała studia filmowe lub pobliskie lokalizacje, nadając im pozory realizmu poprzez wprowadzenie tzw. dzikich zwierząt. W obu przypadkach śmierć zwierzęcia często cementowała poczucie autentyczności, a zarazem służyła narracjom kolonialnym i antropocentrycznym. Tekst odwołuje się do publikacji z zakresu studiów nad zwierzętami w historii sztuki (Giovanni Aloï, John Berger, Maria P. Gindhart), w filmoznawstwie (Derek Bousé, Jonathan Burt, Gregg Mitman), a przede wszystkim do tekstów dotyczących krajobrazu w estetyce (Piotr Schollenberger, Adam Robiński). Na podstawie tych źródeł rekonstruowane są warunki produkcji *wildlife films*, co ukierunkowuje ich analizę i umiejscawia je w szerszym kontekście kulturowym.

Słowa kluczowe: filmy przyrodnicze, filmy o przyrodzie, krajobrazy, fabularyzacja, symulacja, badania nad zwierzętami

Landscapes of Natureculture: Landscape's Fabulation and Simulation in wildlife films from 19th/20th c.

The text presents the issue of landscape construction in wildlife films during the silent film era. Those films focused on images of distant lands at the edges of Western civilization, explored and conquered by white men. The creation of African landscapes or polar regions in cinema employed two main strategies. First, there was the strategy of fabulation, which involved enhancing documentary recordings with staged scenes, elements of plot, intensified dramaturgy. This strategy also used the technique of compositing shots filmed in different locations. Second, there was the strategy of simulation, which used film studios or nearby locations, but gave them a sense of realism by introducing so-called wild animals. In both cases, the death of an animal often sealed the sense of authenticity, as well as colonial and anthropocentric narratives. Additionally, the text draws on publications that contribute to animal studies in the context of art history (Giovanni Aloï, John Berger, Maria P. Gindhart) and, more prominently, cinema (Derek Bousé, Jonathan Burt, Gregg Mitman), as well as texts on landscape in aesthetics (Piotr Schollenberger, Adam Robiński). Using these publications, the contexts of wildlife film production are reconstructed and selected

examples are analyzed. Based on this analysis, the author reconstructs this phenomenon in film history, situates it in a broader cultural context, and identifies the dominant strategies of landscape construction in those films.

Keywords: wildlife films, landscape, fabulation, simulation, animal studies

Data przesłania tekstu: 22.10.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 6.03.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 11.03.2025

KOSMICZNE KRAJOBRAZY. SPACE DOCUMENTARIES JAKO FILMY/SERIALE PEJZAŻOWE

MAGDALENA KEMPNA-PIENIAŻEK

Uniwersytet Śląski w Katowicach
University of Silesia in Katowice
magdalena.kempna@us.edu.pl
ORCID 0000-0002-2569-5596

W książce *Picturing the Cosmos. Hubble Space Telescope Images and the Astronomical Sublime* Elizabeth Kessler czyni istotne spostrzeżenie dotyczące zakorzenienia dostępnych dziś w mediach obrazów wszechświata w zachodnich tradycjach pejzażowych. Jednym z wyrazistych przykładów przez nią przywołanych jest Mgławica Orzeł, a konkretnie najbardziej znana jej część, Filary Stworzenia. Hubble'owskie zdjęcia tej przestrzeni badaczka zestawia między innymi z obrazem Thomasa Morana *Cliffs on the Upper Colorado River, Wyoming Territory* (1882) oraz z fotografią *South Side of Inscription Rock, New Mexico* (1873) Timothy'ego O'Sullivan. Uderzające podobieństwa w kompozycji kadru, przestrzennej orientacji obiektów¹ i skupianiu uwagi raczej na ich częściach niż na całości², a także w kolorystyce³, przyjętej skali oraz stosowaniu perspektywy z lotu ptaka⁴ sprawiają, że kosmiczne fenomeny wyglądają niczym geologiczne i meteorologiczne formacje typowe dla wyobrażeń tak zwanego Dzikiego Zachodu. W zdjęciach Teleskopu Kosmicznego Hubble'a – konkluduje Kessler – mit i ikonografia amerykańskiego pogranicza funkcjonują niczym rama, przez którą oglądane jest nowe (kosmiczne) pogranicze⁵.

¹ Zob. E.A. Kessler, *Picturing the Cosmos. Hubble Space Telescope Images and the Astronomical Sublime*, Minneapolis–London 2012, s. 29.

² Zob. ibidem, s. 33.

³ Zob. ibidem, s. 33.

⁴ Zob. ibidem, s. 39.

⁵ Zob. ibidem, s. 11.

Związki, na które zwraca uwagę badaczka, nie dotyczą tylko fotografii przedstawiających głęboki kosmos. Zdjęcia z Teleskopu Kosmicznego Hubble’a – a ostatnio także jego następcy, Teleskopu Kosmicznego Jamesa Webba – są często cytowane i imitowane w najróżniejszych przekazach medialnych, w szczególności w interesujących mnie tu *space documentaries*, czyli filmach i serialach o poznawaniu i fizycznej eksploracji kosmosu. Już pierwszy wielki sukces tego gatunku, serial *Cosmos: A Personal Voyage* (1980), ustanowił jako konwencję szczególnie sposób operowania przestrzenią. W serii tej słynny amerykański astronom, Carl Sagan, prezentował naukowe fakty oraz swoje opinie, spacerując po wybrzeżu oceanu w rejonie Big Sur w Kalifornii, a także zabierał widzów i widzki w podróż po wszechświecie za pomocą wykreowanego w studiu futurystycznego „statku wyobraźni”. W ten sposób realnie istniejące pejzaże ziemskiej natury zostały zestawione z wyobrażonymi obrazami przestrzeni kosmicznej, wykreowanymi w oparciu o dane obserwacyjne, dzięki możliwościom oferowanym przez najnowsze technologie symulacyjne. W efekcie poetyka *space docs* została zdeterminowana przez ujęcia krajobrazowe. W kolejnych latach tendencja ta miała się nasilić wraz z rozwojem zarówno nauki (pierwszy kosmiczny teleskop umieszczono na ziemskiej orbicie w 1990 roku), jak i mediów (zmieniających się pod wpływem ekspansji technologii CGI – *computer-generated imagery*).

To, że przeważającą część ujęć w *space documentaries* stanowią krajobrazy, na dodatek nawiązujące do zachodnich malarskich i fotograficznych tradycji, pozwala na podjęcie refleksji o tym, czy realizacje tego gatunku mogą być odczytywane jako filmy/seriele pejzażowe. Udzielenie odpowiedzi na to pytanie nie jest proste, ponieważ samo pojęcie filmu/serialu pejzażowego charakteryzuje się semantyczną płynnością. Podążając za definicją sformułowaną przez Emmanuela Carrère’a, w niniejszym artykule pokazuję, jakie możliwości interpretacyjne pojawiają się w momencie powiązania refleksji o *space docs* z namysłem nad charakterem filmowych i serialowych pejzaży. W szczególności interesuje mnie ścisły związek tego gatunku z kategorią kosmicznej wzniosłości. Zagadnienie to omawiam, odwołując się zarówno do *space documentaries* wyprodukowanych przez wielkie koncerny i stacje telewizyjne (BBC, PBS), jak i do filmów uznanych autorów, takich jak Werner Herzog. Poświęcenie uwagi tak zróżnicowanym przykładom pozwala na dostrzeżenie fundamentalnej roli krajobrazów w realizacjach z interesującego mnie gatunku. Ostatnia część artykułu ma charakter rekonesansu. Wychodząc od

sposprzeżeń dotyczących funkcjonowania ziemskich i pozaziemskich pejzaży w *space documentaries*, próbuję w niej pokazać wybrane obszary, w których namysł nad filmowym krajobrazem może w owocny sposób łączyć się z badaniami nad astrokulturą w takim jej rozumieniu, jakie prezentuje główny propagator tego pojęcia, Alexander C.T. Geppert.

Terraformowanie. O człowieku w (kosmicznym) pejzażu

W odróżnieniu od *space documentary*, filmu/serialu pejzażowego nie można rozpatrywać jako odrębnego gatunku⁶. Pojęcie to nie ma co prawda usystematyzowanego znaczenia ani stałej definicji⁷, ale tam, gdzie się pojawia, jest odnoszone do różnego typu realizacji (fabularnych i dokumentalnych), w których krajobraz pełni fundamentalną rolę, na przykład jako temat czy symbol⁸, i może być rozpatrywany w szerokim spektrum funkcji: od kontynuowania malarskich i poetyckich tradycji⁹, do pełnienia roli narzędzia krytyki ideologicznej¹⁰. W tym miejscu użyteczne wydaje się takie zastosowanie tego terminu, jakie zaprezentował Emmanuel Carrère, pisząc o *Fatamorganie* (1970) Wernera Herzoga jako przykładzie nurtu, „w którym kontemplacja natury oraz zintegrowanie z nią postaci pozwala mówić o zjawisku panteistycznej

⁶ Pomijając trudności w definiowaniu gatunku filmowego oraz wielość podejść do tego zagadnienia, usytuowanych w szerokim spektrum rozciągającym się od klasycznych koncepcji Ricka Altmana po słynne stwierdzenie Andrew Tudora, że „gatunek jest tym, za co wszyscy wspólnie go uważamy”, argumentem przeciw definiowaniu filmu/serialu pejzażowego jako gatunku jest kwestia uzusu językowego. Ani producenci, ani odbiorcy nie posługują się powszechnie tym terminem jako pojęciem o charakterze genologicznym. Zob. A. Tudor, *Metoda krytyczna. Autorzy i gatunki*, tłum. J. Mach, „Kino” 1976, nr 3, s. 31. Zob. także R. Altman, *Gatunki filmowe*, tłum. M. Zawadzka, Warszawa 2012.

⁷ Film/serial pejzażowy nie posiada także zestawu klarownie określonych konwencji. Fakt ten – będący głównym argumentem na rzecz nietraktowania filmu pejzażowego jako gatunku – determinuje zarazem przyjętą w niniejszym artykule perspektywę i wynikającą z niej rezygnację z szerszego omawiania kwestii genologicznych. *Space documentaries* pozostają, oczywiście, w interesującej relacji z gatunkami takimi jak film przyrodniczy (*wildlife film*) czy ponadgatunkowymi formułami takimi jak film popularnonaukowy. Jest to wątek zdecydowanie wart zgłębienia, wykraczający jednakże poza ramy niniejszego opracowania.

⁸ Zob. K.I. Helphand, *Landscape Films*, „Landscape Journal” 1986, nr 1, s. 2.

⁹ Zob. ibidem, s. 1. Zob. także: Z. Xavier, *What is a Landscape Film?*, <https://www.zacharyxavier.com/landscape-films/> (dostęp 3.12.2023).

¹⁰ Zob. Y. Furuhashi, *Returning to actuality: fûkeiron and the landscape film*, „Screen” 2007, nr 1, s. 345-362.

ekstazy”¹¹, aczkolwiek po ostatnim z przywołanych określeń – „zjawisku panteistycznej ekstazy” – w świetle zagadnień tu podejmowanych warto dodać: „lub kosmicznej wzniosłości”, przywołując pojęcie istotne w badaniach nad astrokulturą.

W *space documentaries* kontemplacji podlegają zarówno ziemskie, jak i pozaziemskie pejzaże, przy czym zintegrowanie ludzkiej postaci z naturą może mieć charakter bezpośredni (w przypadku ukazywania ziemskiej przyrody) lub symboliczny (w ujęciach prezentujących przestrzenie międzyplanetarne człowiek jest często reprezentowany przez swoje wytwory, takie jak sondy kosmiczne). Konwencja ustalona w *Cosmos: A Personal Voyage* funkcjonuje do dzisiaj. Brian Cox w *Cudach Układu Słonecznego* (2010), *Planetach* (2019) czy *Wszelświecie* (2021) prezentuje się na szczycie Dalegubben w Norwegii i na szkockiej wyspie Skye, Neil deGrasse Tyson w *Kosmosie* (2014) i jego kontynuacji *Kosmosie: możliwych światach* (2020) wraca do Big Sur, znanego już z serialu Sagana, a Rudolph i Werner Herzogowie w *Last Exit: Space*¹² (2022) ukazują Lucienne Walkowicz na tle hawajskiego wodospadu Akaka. Zróznicowanie tego typu ujęć w poszczególnych *space documentaries* zależne jest od budżetu i realizacyjnego rozmachu; trzeba však wziąć pod uwagę, że filmy i seriale tego typu są realizowane zarówno przez wielkie medialne koncerny takie jak BBC czy National Geographic, jak i przez operujące mniejszymi budżetami stacje telewizyjne takie jak Discovery Science. Co ciekawe, brak przynależności poszczególnych realizacji do kategorii *blue chip*¹³ nie wydaje się wpływać na procentowy (zawsze wysoki) udział tego typu

¹¹ E. Carrère, *Werner Herzog – twórca Woyzecka*, tłum. I. Dembowski, [w:] *Werner Herzog*, red. B. Zmudziński, P.C. Seel, Kraków 1994, s. 91.

¹² Ponieważ tytuł stosowany przez polskiego dystrybutora tego filmu (*W kosmos z Herzogiem*) jest nieakceptowalny w kontekście treści dzieła, w niniejszym artykule będę się posługiwać tytułem oryginalnym, tj. *Last Exit: Space*.

¹³ Termin, o którym tu mowa, jest najczęściej odnoszony do filmów i seriali przyrodniczych (*blue chip wildlife films*), gdzie łączony jest z cechami takimi jak: prezentowanie na ekranie megafauny, eksponowanie wizualnego splendoru nieskażonej przez cywilizację natury, unikanie zarówno kontrowersyjnych tematów politycznych, jak i naukowego żargonu, zacieranie śladów obecności człowieka, budowanie wrażenia ponadczasowości przekazu oraz konstruowanie dramatycznych, pełnych napięcia narracji. Wiele z wymienionych właściwości pojawia się w *space docs* (z tym, że przedstawiciele megafauny zastępują tu gwiazdy lub planety, a ślady ludzkiej cywilizacji – choć nie mogą zostać całkowicie usunięte – są redukowane na rzecz dużej liczby ujęć przyrody). Zob. D. Bousé, *Wildlife Films*, Philadelphia 2000, s. 14-15.

ujęć; nawet w stosunkowo skromnych serialach, takich jak pierwsze sezony *Zagadek wszechświata z Morganem Freemanem* (2010-), jest wiele tego typu ujęć, aczkolwiek ich twórcy mają tendencję do powtarzania w danym odcinku obrazów tego samego lub kilku ciągle tych samych miejsc.

W przypadku pozaziemskich przestrzeni integracja ludzkiej postaci z krajobrazem jest zapośredniczona w efektach CGI. *Kosmos* ukazuje Neila deGrasse'a Tysona na pokładzie wędrującego po wszechświecie „statku wyobraźni”, nawiązującego do wehikułu o tej samej nazwie, jakim w serialu z 1980 roku „poruszał się” Carl Sagan. W *Planetach* z kolei oglądamy między innymi sondę Messenger (badającą Merkurego) czy Galileo (zmierzającą w stronę Jowisza i jego księżyców). W eksponowanych w tym serialu komputerowych symulacjach łazik Curiosity wędrujący po powierzchni Marsa czy rosyjska sonda Wenera usytuowana w wenusjańskim pejzażu pełnią funkcję substytutów ludzkich postaci zintegrowanych z obrazami (pozaziemskiej) natury. Interpretacja ta znajduje potwierdzenie w często stosowanej w omawianych tu realizacjach strategii antropomorfizowania tego typu urządzeń. Twórcom *space docs* nie jest bowiem obca typowa dla filmów przyrodniczych metoda indywidualizowania i psychologizowania tego, co nie-ludzkie. W *wildlife films*, o czym pisze Derek Bousé, próby uczynienia świata przyrody zrozumiałym często wiążą się z poszukiwaniem analogii do ludzkiego życia, co włącza nie-ludzkie byty w spektrum moralnych kategorii i pozwala na określanie ich jako „dobrych, złych, życzliwych, okrutnych, hojnych, podłych i tak dalej. To, czy właściwe jest stosowanie takich pojęć do zwierząt, wydaje się mieć mniejsze znaczenie niż to, że oferują one widzom [...] wizję świata, w którym [...] każde indywidualne życie i śmierć mają znaczenie, powód do zaistnienia i wyjaśnienie, łatwe do ujęcia w znanych nam kategoriach”¹⁴. Podczas gdy w *wildlife films* przez proste analogie do ludzkiego doświadczenia i etyki prezentowane jest życie zwierząt, w filmach i serialach o kosmosie strategią tą objęte zostają wytwory techniki oraz kosmiczne obiekty, takie jak gwiazdy

Taka formuła filmu dokumentalnego nie jest nowa, ale Eleanor Louison słusznie zauważa, że jej renesans nastąpił na początku XXI wieku, kiedy realizacyjnym standardem stało się stosowanie w filmach przyrodniczych technologii HD, a wielkie sukcesy (także finansowe) zaczęły święcić filmy takie jak *Makrokosmos* (2001) czy *Marsz pingwinów* (2005). Zob. E. Louison, *Taking Spectacle Seriously: Wildlife Film and the Legacy of Natural History Display*, „Science in Contexts” 2018, nr 1, s. 16.

¹⁴ D. Bousé, op. cit., s. 152.

czy planety. Jedną z najbardziej znanych sekwencji serialu *Wszechświat* jest snuta przy melancholijnych dźwiękach muzyki Anże Rozmana opowieść o czerwonym karle Trappist-1, znacznie starszym i zimniejszym od Słońca, przedstawianym jako kosmiczny podróżnik, skazany na samotne obserwowanie z wolna zamierającego kosmosu. Warto także zwrócić uwagę na to, jak w serialu *Kosmos: możliwe światy* zaprezentowane zostają ostatnie chwile sondy Cassini, która po kilkunastu latach pełnienia swojej misji spłonęła w atmosferze Saturna. W długiej sekwencji zawartej w ósmym odcinku, złożonej z obrazów zarejestrowanych przez sondę oraz ujęć członków agencji NASA w nabożnym skupieniu oczekujących na finał misji, Cassini funkcjonuje jako pełnoprawny członek załogi, podmiot doświadczający przedśmiertnych wizji całej swojej egzystencji, żegnający się z przyjaciółmi.

Można oczywiście stwierdzić, że – podobnie jak w filmach przyrodniczych – takie strategie mają na celu uczynienie (wszech)świata zrozumiałym i możliwym do zamknięcia w ramach kategorii i doświadczeń już widzom i widzkom znanych. Sądzę jednak, że w *space docs* cel ten wiąże się z jeszcze innym dążeniem – z pragnieniem symbolicznego zaznaczenia ludzkiej obecności w przestrzeniach, do których człowiek jeszcze nie dotarł. Ujęcia ukazujące próbnik Huygens zanurzający się w atmosferze Tytana czy sondy Voyager mknące ku rubieżom Układu Słonecznego umacniają antropocentryczną perspektywę w postrzeganiu przestrzeni kosmicznej. Wnikając w pozaziemskie krajobrazy w taki sam sposób, w jaki ludzkie sylwetki wtapiają się w naturalny pejzaż w kadrach inspirowanych zachodnim malarstwem, sygnalizują one, że proces kolonizacji odległych światów już się rozpoczął. W ten sposób łączą się z zagadnieniem terraformowania, czyli działaniami, które „mają na celu przystosowanie parametrów środowiska na obcych planetach do wymagań ziemskiego życia przy użyciu takich metod, jak modyfikowanie ich klimatu i atmosfery, odpowiednie kształtowanie terenu i ekologii”¹⁵. W opinii Małgorzaty Sugiera, termin ten można traktować szerzej, jako praktyki kolonizatorów, którzy „przekształcają [...] cudze ziemie na obraz i podobieństwo tych terenów, z których sami pochodzą”¹⁶. Oznacza to, że terraformowanie

¹⁵ Ch. Pak, *Terraforming: Ecopolitical Transformations and Environmentalism in Science Fiction*, Liverpool 2016, s. 1.

¹⁶ M. Sugiera, *Kolonizacja jako terraformowanie: klątwa Argonautów w epoce antropocenów (ćwiczenia z lektury)*, „Postscriptum Polonistyczne” 2023, nr 2, s. 15.

obejmuje działania nie tylko z zakresu inżynierii planetarnej, lecz także kształtowania krajobrazu kulturowego. Filmy i seriale dokumentalne, w których ludzka sylwetka prezentowana jest jako małe na tle wodospadów, oceanów czy górskich szczytów, a wytwory ludzkiej techniki, takie jak kosmiczne sondy, wydają się nikłe i kruche w towarzystwie gazowych olbrzymów, swoją estetyką nawiązują wszak do wzniosłości, a jest to kategoria ustanawiająca jako swoje centrum ludzki podmiot skonfrontowany z ogromem natury, która może go przerażać, ale którą równocześnie jest w stanie objąć swym rozumem.

Kosmiczna wzniosłość. O estetyce *space docs*

Space documentaries potwierdzają intuicje tych badaczy astrokultury, którzy mówią, że mapowanie przestrzeni kosmicznej przez człowieka ma więcej wspólnego z geografią niż z kosmografią, nieustannie bowiem rzutujemy w kosmos jak najbardziej ziemskie idee, podziały, pojęcia i definicje¹⁷. Produkcja kosmicznych pejzaży w takich filmach i serialach podlega tym samym prawdom, które zdominowały zdjęcia z Teleskopu Kosmicznego Hubble'a i które obecnie są z powodzeniem implementowane do kreowania obrazów z Teleskopu Kosmicznego Jamesa Webba. Jednym z mniej znanych faktów dotyczących tych zdjęć jest to, że w swojej oryginalnej formie są one mało spektakularne i czarno-białe, a zanim zostaną opublikowane, podlegają skrupulatnemu opracowaniu (w tym pokolorowaniu) przez sztab specjalistów, którzy – jak tłumaczy Elizabeth Kessler – „dokonują przekładu danych na obrazy”¹⁸, podejmując przy tym szereg decyzji, uwzględniających zarówno (i po równo) kwestie naukowe, jak i estetyczne. Podobnie jak te fotografie, ujęcia prezentujące odległe planety i galaktyki w *space documentaries* są efektem pracy wyobraźni, a ich związek z twardymi danymi wydaje się stosunkowo luźny. Tendencję tę z zaskakującą precyzją przewidział Werner Herzog, który w zrealizowanej w 2005 roku na zlecenie agencji NASA *Odległej błękitnej planecie* zaprezentował tytułową planetę, ułożoną gdzieś w Andromedzie, za pomocą podwodnych ujęć nakręconych na Antarktydzie. Niekonwencjonalny podtytuł filmu: *a science fiction fantasy* – „fantazja science fiction” – oddaje

¹⁷ Zob. D. Sage, *How Outer Space Made America. Geography, Organization and the Cosmic Sublime*, Farnham–Burlington 2014, s. 4.

¹⁸ E.A. Kessler, op. cit., s. 10.

charakter zarówno tego unikatowego, autorskiego *space documentary*¹⁹, jak i całego gatunku, w którym najnowsze osiągnięcia astrofizyki zostają zaprezentowane nie w formie twardych danych – któż bowiem byłby wówczas w stanie je zrozumieć? – lecz obrazów częściowo zmyślonych, tylko w pewnym stopniu zakorzenionych w faktach, w zasadniczej zaś mierze powielających konwencje i imaginaria już w kulturze funkcjonujące.

Szukając źródeł zaobserwowanych prawidłowości, Kessler powołuje się na mechanizmy związane z popularyzowaniem i upowszechnianiem nowej wiedzy, która przez szersze grupy odbiorców jest łatwiej absorbowana, jeśli zostanie wyrażona za pomocą obrazów już znanych, oswojonych²⁰. Spostrzeżenia te korespondują z uwagami Eleanor Louson, która stwierdza, że pejzażowe ujęcia dominujące w popularnonaukowych filmach i serialach kontynuują strategię od dawna obecną w ekspozycyjnych praktykach historii naturalnej. Zdaniem badaczki, strategia ta od wieków odgrywa kluczową rolę w afektywnej edukacji na temat świata przyrody, „oferując doświadczenie, które jest nie tylko dydaktyczne, lecz także emocjonalne”²¹. O ile jednak Louson preferuje kategorię spektakularności, o tyle tym, co szczególnie interesuje Kessler – i co zarazem stanowi powód tak częstych przywołań romantycznej tradycji pejzażowej nie tylko w *space documentaries*, lecz w całej astrokulturze – jest ewokowanie (kosmicznej) wzniosłości²².

Z tradycyjnym rozumieniem tej idei, wywiedzionym z myśli Edmunda Burke’a czy Immanuela Kanta, astrokulturę łączy przekonanie, że:

¹⁹ Więcej o unikatowym charakterze Herzogowskich *space docs* pisałam w: M. Kempna-Pieniążek, *Zamknięci w nieskończonej otchłani. Przestrzeń kosmiczna (i jej poetyka) w filmach dokumentalnych Wernera Herzoga*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2022, nr 21, s. 117-133.

²⁰ Zob. E.A. Kessler, op. cit., s. 9.

²¹ Zob. E. Louson, op. cit., s. 20-21.

²² Wzniosłość – jako kategoria centralna w dzisiejszej astrokulturze – przejawia się w *space documentaries* na wiele różnych sposobów: obok wzniosłości związanej z obrazami przyrody, możemy mówić m.in. o wzniosłości kosmicznej oraz technologicznej. Z uwagi na złożoność i obszerność tego wątku, w niniejszym artykule przywołuję jedynie spostrzeżenia najistotniejsze z perspektywy poruszanych tu problemów badawczych. Więcej na ten temat piszę w artykule *Inne światy? Krajobrazy i kosmobrazy w serialu Planety (2019)*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2024, nr 25, s. 95-113.

Patrząc w kosmos, można pojąć nieskończoność, a także znikomość ludzkości na tle jego ogromu. Jednak [...] wzniosłość potwierdza [również – przyp. M.K-P.] potencjał ludzkiego umysłu, ponieważ pokazuje jego zdolność do pojmowania idei daleko wykraczających poza człowiecze ograniczenia percepcyjne. Obrazy Hubble’a wielokrotnie igrają z tą niepokojącą formułą, jednocześnie kwestionując i stając w obronie ludzkiej potęgi²³.

Akcent na kwestionowanie zdaje się padać wtedy, gdy twórcy tego typu przedstawień sięgają po europejską tradycję romantyczną, czego doskonałym przykładem są realizacje BBC, takie jak *Wszechświat*, w którego pierwszym odcinku narrator serii, Brian Cox, zostaje ukazany na szczycie góry w pozie nawiązującej do jednego z najsłynniejszych obrazów Caspara Davida Friedricha, *Wędrowca nad morzem mgły* (1818). Kadr ten nie zawiera co prawda charakterystycznego dla dzieł niemieckiego romantyka elementu tajemnicy – wiemy przecież, kim jest usytuowany na szczycie góry wędrowiec – niemniej jednak korzysta ze znanej z obrazów Friedricha strategii umieszczania w pejzażu ludzkiej postaci jako elementu „pośredniczącego między widzem a przyrodą”²⁴.

Zarówno w *space docs*, jak i w zdjęciach z kosmicznych teleskopów nawiązania tego typu pojawiają się w sposób świadomy, czego dowodzą wypowiedzi Howarda Bonda, jednego z członków Hubble Heritage Project, który w obrazach Friedricha widzi „analogię do tego, co można zobaczyć w astronomii”, do tych „ogromnych rzeczy dziejących się we wszechświecie, który najwyraźniej nie ma względu lub jest obojętny na nas, marnych ludzi”²⁵. Z drugiej strony to, że takie obrazy – szczególnie w amerykańskich *space docs* – „niosą ze sobą wspomnienie nocnych wypraw obserwacyjnych pośród wzniosłych górskich krajobrazów”²⁶ i przywołują koncepcję amerykańskiego pogranicza²⁷, wprowadza paradoks kluczowy dla zrozumienia roli, jaką kosmiczne pejzaże pełnią

²³ E.A. Kessler, op. cit., s. 17.

²⁴ G. Dufour-Kowalska, *Caspar David Friedrich. U źródeł wyobrażeń romantycznych*, tłum. M. Rostworowska, Kraków 2005, s. 53.

²⁵ Cyt. za: E.A. Kessler, op. cit., s. 54.

²⁶ Ibidem, s. 17.

²⁷ Z uwagi na ograniczone ramy artykułu pozostawiam w tym miejscu na marginesie niezwykle interesujący wątek szerzej rozumianej amerykańskiej sztuki kosmicznej, która inspirowała się m.in. XIX-wiecznym malarstwem krajobrazowym spod znaku Hudson River School. O związkach tych piszą inne badaczki, m.in. cytowane w niniejszym opracowaniu Elizabeth Kessler (2012) oraz Kornelia Boczkowska (2016).

w tym gatunku. Jak bowiem pisze Kessler, „choć wzniosłość kosmosu może grozić przytłoczeniem naszej wyobraźni, dzięki potędze zdumienia i rozumu możemy go poznać i pojąć”²⁸.

Nie oznacza to, że wszystkie *space docs* niosą dokładnie to samo przesłanie lub są realizowane w tym samym duchu. Decydującą rolę pełnią tutaj intencje podmiotów (współ)odpowiedzialnych za poszczególne realizacje. Jak pisze Daniel Sage, „dzięki kosmosowi możemy usytuować i umiejscawiać się na niezliczone nowe sposoby, aczkolwiek zwykle robimy to w imię wyraźnie określonych interesów”²⁹. *Space docs* odgrywają aktywną rolę w tym procesie. O ile jednak amerykańskie realizacje głównego nurtu *space documentaries* często prezentują wysiłek kolonizacji przestrzeni kosmicznej w duchu Widomego Przeznaczenia i – tak jak *Cosmos...* oraz jego kontynuacje, tzn. *Kosmos* i *Kosmos: możliwe światy* – korespondują z ideami astrofuturyzmu³⁰, o tyle brytyjskie produkcje, takie jak *Planety* czy *Wszechświat*, w znacznie bardziej pesymistycznym i deterministycznym duchu mówią o przyszłości ludzkiego gatunku. W obu przypadkach oglądamy na ekranie komputerowe symulacje przemian, jakie zachodziły i najprawdopodobniej będą zachodzić w ziemskim (i nie tylko, bo na przykład także w marsjańskim) środowisku – a zatem i pejzażu – w trakcie miliardów lat jego istnienia; w obu mówi się o nieuchronnym kresie życia na Ziemi. *Kosmos* rysuje jednak przed widzami i widzkami optymistyczną wizję postępu, który przy odrobinie dobrej woli pomoże nam w przyszłości znaleźć „drugą Ziemię”; tymczasem *Wszechświat* w symbolicznej opowieści o czerwonym karle Trappist-1 ukazuje wizję gasnących gwiazd i ostatecznej śmierci kosmosu, w którego chłodzie i ciemności skończą się historie wszelkich cywilizacji, łącznie z ludzką.

Kosmobrazy. O ścieżkach astrokultury

Sformułowana przez Alexandra C.T. Gepperta definicja określa astrokulturę jako „heterogeniczny zespół obrazów i artefaktów, mediów i praktyk, które mają na celu nadanie znaczenia przestrzeni kosmicznej, a jednocześnie

²⁸ E.A. Kessler, op. cit., s. 17.

²⁹ D. Sage, op. cit., s. 2.

³⁰ Zgodnie z astrofuturystyczną narracją wszystkie trudności i konflikty nękające ludzką cywilizację będzie można rozwiązać w przestrzeni kosmicznej, gdzie powstaną (prawie) idealne społeczeństwa przyszłości. Zob. D.W.D. Kilgore, *Astrofuturism. Science, Race, and Visions of Utopia in Space*, Philadelphia 2003, s. 2.

pobudzają zarówno indywidualną, jak i zbiorową wyobraźnię³¹. Przykład *space documentaries* pokazuje, że istotną rolę w tych procesach pełnią nie tylko kosmiczne, lecz także ziemskie pejzaże. W tym kontekście można sparafrazować myśl Martina Lefebvre'a, dotyczącą filmowych krajobrazów³²: w kosmicznych pejzażach nic nie jest oczywiste. Biorąc to pod uwagę, można zastanowić się, jakie możliwości w zakresie badania astrokultury oferuje namysł nad filmowymi oraz serialowymi krajobrazami – i vice versa.

Wśród problemów, którym warto przyrzeć się z perspektywy styku astrokultury i teorii filmowego pejzażu, chciałabym zwrócić szczególną uwagę na trzy, moim zdaniem w tej chwili najbardziej inspirujące. Pierwszym z nich jest sposób, w jaki kosmiczne pejzaże są kształtowane nie tylko przez malarskie i fotograficzne, lecz także przez filmowe tradycje. Badaczki i badacze związani z tym obszarem doskonale wiedzą, że „kolektywne wyobrażenia przestrzeni kosmicznej w znacznej mierze opierają się na sile zarówno fotograficznych, jak i filmowych obrazów”³³. W *space documentaries*, w których pejzaże funkcjonują na zasadzie Lefebvre'owskich krajobrazów autonomicznych³⁴, widoczne są inspiracje kinem science fiction, czego dowodzą wybrane kadry z *Wszechświata*, w czytelny sposób nawiązujące do serii *Gwiezdne wojny*, na przykład poprzez przywołanie frazy „Dawno temu w odległej galaktyce...”. Wyrażenie OGLE-2005-BLG-390Lb zapewne niewiele komukolwiek powie, za to alternatywna nazwa tej planety, chętnie stosowana przez agencję NASA i przywoływana w *space docs* – Hoth, wielu osobom od razu skojarzy się z lodowym światem, na którym Luke Skywalker w *Imperium kontratakuje* (reż. Irvin Kershner, 1980) musiał walczyć z potworem o nazwie wampa. Nie tylko ziemskie polityki i instytucje mapują przestrzeń kosmiczną; z powodzeniem robi to także popkultura. W związku z tym kino i media stanowią istotny punkt odniesienia dla badaczy i badaczek astrokultury, czego dowodzą między innymi prace Olivera Dunnetta i Kornelii Boczkowskiej. Pierwszy ze wspomnianych badaczy pokazuje, w jaki sposób realizowane w Dolinie Śmierci

³¹ A.C.T. Geppert, *European Astrofuturism, Cosmic Provincialism: Historicizing the Space Age*, [w:] *Imagining Outer Space. European Astroculture in the Twentieth Century*, ed. A.C.T. Geppert, New York 2012, s. 9.

³² Zob. M. Lefebvre, *Between setting and landscape in the cinema*, [w:] *Landscape and Film*, ed. idem, New York–London 2007, s. 19.

³³ A.C.T. Geppert, op. cit., s. 13.

³⁴ Zob. M. Lefebvre, op. cit., s. 28-30.

filmy, na przykład *Rocketship X-M* (reż. Kurt Neumann, 1950), czy *Robinson Crusoe on Mars* (reż. Byron Haskin, 1964) utrwały w zbiorowej wyobraźni wizję Marsa jako czerwonej pustyni³⁵. Z kolei polska badaczka ilustruje swoje tezy o radzieckim kosmicznym entuzjazmie lat 50. i 60. XX wieku przykładami z filmów takich jak *Planeta Burz* (reż. Pavel Klushantsev, 1962) czy *Mgławica Andromedy* (reż. Jewgienij Szerstobitow, 1967)³⁶. Wiele wskazuje na to, że tego typu realizacje nie tylko odzwierciedlają ducha czasów, w których powstały (np. astrofuturyzm doby kosmicznego wyścigu czy wątek militarnej astrokultury będący pokłosiem zimnej wojny), lecz także aktywnie kształtują zbiorowe wyobrażenia na temat przestrzeni kosmicznej. Prześledzenie tych zależności i wzajemnych wpływów – szczególnie w obszarze zaniedbanego dotąd pod tym względem kina dokumentalnego – może się okazać poznawczo owocne.

Kwestia ta wiąże się z kolejnym interesującym motywem, którym jest cyrkulacja (w różnych tekstach medialnych) pejzaży związanych z eksploracją kosmosu – zarówno tych ziemskich, takich jak widoki obiektów startowych uwiecznione w archiwaliach agencji NASA, jak i tych generowanych w oparciu o dane przesyłane przez teleskopy Hubble’a czy Webba. Badania z tym związane powinny objąć rozległy obszar rozciągający się pomiędzy gatunkowymi hybrydami takimi jak miniserial Netflixa *Our Universe* (2022), w którym konwencje filmu przyrodniczego spotykają się z konwencjami *space documentaries*, po fabularne realizacje głównego nurtu, takie jak *Interstellar* (2014) Christophera Nolana, z zawartą w nim wizją czarnej dziury inspirowaną trendami najnowszej astrokultury.

Szczególnie użyteczną kategorią może się okazać w tym kontekście pojęcie kosmobrazu, sformułowane przez Alice Gorman. Zdaniem badaczki:

Miejsca związane z eksploracją kosmosu tworzą trójpoziomowy, wertykalnie zorientowany pejzaż, poczynawszy od zaprojektowanych na Ziemi kosmicznych krajobrazów (obiekty startowe, stacje śledzenia lotów itd.), przez [...] krajobrazy ziemskiej orbity i powierzchni ciał niebieskich (satelity, części rakiet, lądowniki,

³⁵ Zob. O. Dunnett, *The Spaces of Outer Space*, [w:] *The Routledge Handbook of Social Studies of Outer Space*, ed. J.F. Salazar, A. Gorman, London–New York 2023, s. 86.

³⁶ Zob. K. Boczkowska, *The impact of American and Russian cosmism on the representation of space exploration in 20th century American and Soviet space art*, Poznań 2016, s. 87.

szczątki), aż po tereny rozciągające się poza Układem Słonecznym, gdzie dotarły jak dotąd tylko sondy Voyager³⁷.

Z takim właśnie, trójpoziomym, wertykalnie zorientowanym pejzażem spotykamy się nie tylko w *space documentaries*, lecz także w filmach i seriach fabularnych, których tematem jest eksploracja przestrzeni kosmicznej. Zarówno w *Planetach* wyprodukowanych przez BBC, jak i w popularnym amerykańskim serialu platformy Apple TV+ *For All Mankind* (2019-) znajdziemy zatem zaaranżowane w bardzo podobny sposób ujęcia startujących rakiet czy pojazdów kosmicznych opuszczających ziemską orbitę. W obu tych realizacjach cytowane są też archiwalne filmy agencji NASA, co ma, rzecz jasna, istotne ideologiczne, polityczne i kulturowe implikacje. Choć w zrealizowanym w 1999 roku przez stację BBC serialu *Planety* (prekursorze współczesnej serii o tym samym tytule) wykorzystano sporo archiwaliów związanych z radzieckimi misjami kosmicznymi, a nakręcony przez tę samą stację *Wszechświat* bazuje na materiałach pozyskanych między innymi od Europejskiej Agencji Kosmicznej, to funkcjonujące w kulturze głównego nurtu kosmobrazy są konstruowane w cieniu wielkiego błękitnego logo NASA. Zasadniczo koresponduje to z tezami Daniela Sage'a, który w swojej książce pokazuje, w jaki sposób idea kosmicznej wzniosłości została wykorzystana jako element strategii budowania geopolitycznej potęgi USA³⁸.

To, że astrokultura została zdominowana przez amerykańską narrację kosmiczną, nie przekreśla jednak możliwości poszukiwania narracji mniej rozpowszechnionych, o lokalnym lub alternatywnym charakterze. W tym kontekście warto przyglądać się nie tylko realizacjom takich nurtów jak afrofuturyzm (reprezentowany na przykład przez *Afronauts*, reż. Nuotama Bodomo, Frances Bodomo, 2014) lub poszczególnym kinematografiom narodowym (na gruncie polskim mogłyby to być między innymi filmy Piotra Szulkina, takie jak *Ga ga. Chwała bohaterom* [1985] czy *Wojna światów – następne stulecie* [1981]), lecz także przestrzeniom, w których *space documentaries* często są wyświetlane, a nawet z myślą o których niekiedy powstają. Jednym z takich miejsc jest Planetarium Śląskie w Chorzowie, w którym astrokulturowa narracja została obudowana lokalnym kontekstem: każdy

³⁷ A. Gorman, *The cultural landscape of interplanetary space*, „Journal of Social Archaeology” 2005, nr 1, s. 88.

³⁸ Zob. D. Sage, op. cit.

z seansów odbywających się w głównej sali projekcyjnej rozpoczyna się bowiem od zaprezentowania rekonstrukcji panoramy regionu z lat 50. XX wieku. Funkcja planetarium jest dwojaka: z jednej strony koncentruje ono uwagę na śląskiej topografii, z drugiej – służy podziwianiu wszechświata w makroskali. Oglądanie kosmosu z miejsca o konkretnej historii i tradycji skłania do refleksji na temat powiązań tego, co w pejzażu lokalne, z tym, co w nim (ponad)globalne. Co więcej, miejsca tego typu – wyposażone w coraz bardziej zaawansowaną aparaturę – pozwalają na oglądanie astronomicznych fenomenów nie tylko z geocentrycznej, lecz także z allocentrycznej perspektywy. Walory tego podejścia zostały już dostrzeżone w sektorze edukacji³⁹ i z pewnością powinny zostać poddane kulturoznawczej refleksji, z uwagi na swój potencjał uruchomienia zmiany w postrzeganiu wszechświata jako miejsca, w którym Ziemia bynajmniej nie znajduje się w (symbolicznym) centrum, lecz raczej jest tytułową „błękitną kropką” ze zdjęcia wykonanego w 1990 roku przez sondę Voyager 1 zza orbity Plutona – ledwo widocznym, odsuniętym od centrum kadru jasnym punktem zanurzonym w słonecznych promieniach.

Zakończenie

Fenomen zdjęć takich jak *Niebieska kulka* (1972)⁴⁰ czy *Błękitna kropka* (1990) prowokuje do ponownego spojrzenia na wszelkie pejzażowe tradycje oraz ich związek ze współczesną kulturą audiowizualną. Fotografie te wpłynęły wszak na nasze postrzeganie Ziemi na tle kosmicznych krajobrazów, przyczyniły się do utrwalenia w kulturze opisywanego przez Denisa Cosgrove’a modelu naszej planety jako „wirtualnego globu”⁴¹, a także pozostawiły trwałe ślady w filmowych i serialowych reprezentacjach wszechświata.

Space documentaries, które składają się w większości z ujęć pejzażowych, w dobitny sposób pokazują, że pomimo rozwoju technologicznych możliwości związanych zarówno z obserwowaniem kosmosu, jak i z tworzeniem komputerowych symulacji astronomicznych fenomenów, kultura wizualna wciąż produkuje kosmobrazy w oparciu o tradycje spektakularności i wzniosłości.

³⁹ Zob. P. Chasteney, *From Geocentrism to Allocentrism: Teaching the Phases of the Moon in a Digital Full-Dome Planetarium*, „Research in Science Education” 2016, nr 46, s. 43-77.

⁴⁰ W ciekawy sposób analizowany przez Nicholasa Mirzoeffa, *Jak zobaczyć świat*, tłum. Ł. Zaremba, Kraków–Warszawa 2016, s. 17-25.

⁴¹ Zob. D. Cosgrove, *Apollo’s Eye. A Cartographic Genealogy of the Earth in Western Imagination*, Baltimore–London 2001, s. 262-263.

Z jednej strony zatem realizacje tego gatunku – bez względu na to, czy powstają z pobudek komercyjnych, czy przyświeca im idea *edutainmentu*, czy też może są dziełami w pełni autorskimi – kontynuują strategię instytucji takich jak muzea historii naturalnej czy planetaria, których celem jest uatrakcyjnienie nauki i ułatwienie jej przyswojenia przez masową widownię, z drugiej natomiast nieustannie reprodukują antropocentryczną perspektywę i typową dla estetyki wzniosłości tendencję do oscylowania między kwestionowaniem i potwierdzaniem potęgi ludzkiego umysłu.

W ten sposób *space docs* odzwierciedlają cechy całej współczesnej astrokultury, w której po zakończeniu zimnej wojny astromilitarne motywy zostały zasadniczo zredukowane, a perspektywa ekologicznej katastrofy, mogącej niebawem spotkać Ziemię, stymuluje powrót astrofuturystycznych (choć, rzecz jasna, zmodyfikowanych we współczesnym duchu) tęsknot i pragnień. Badania ukierunkowane na filmowe krajobrazy i kosmobrazy mogą w znacznym stopniu przyczynić się do wzbogacenia tych refleksji o spostrzeżenia na temat wzajemnych relacji zachodzących między kulturą audiowizualną a zbiorowymi kosmicznymi imaginariami. Skoro bowiem właśnie kino i fotografia w największym stopniu kształtują nasze wyobrażenia o przestrzeni kosmicznej, być może to one stanowią również drogę do pełniejszego poznania astrokultury oraz „wirtualnego globu”, na którego powierzchni jest ona produkowana.

Bibliografia

- Altman Rick, *Gatunki filmowe*, tłum. M. Zawadzka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.
- Boczkowska Kornelia, *The impact of American and Russian cosmism on the representation of space exploration in 20th century American and Soviet space art*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016.
- Bousé Derek, *Wildlife Films*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2000.
- Carrère Emmanuel, *Werner Herzog – twórca Woyzecka*, tłum. I. Dembowski, [w:] *Werner Herzog*, red. B. Zmudziński, P.C. Seel, Secesja, Goethe-Institut, Kraków 1994.
- Chasteney Pierre, *From Geocentrism to Allocentrism: Teaching the Phases of the Moon in a Digital Full-Dome Planetarium*, „Research in Science Education” 2016, nr 4, s. 43-77.
- Cosgrove Denis, *Apollo's Eye. A Cartographic Genealogy of the Earth in Western Imagination*, The John Hopkins University Press, Baltimore–London 2001.
- Dufour-Kowalska Gabrielle, *Caspar David Friedrich. U źródeł wyobrażeń romantycznych*, tłum. M. Rostworowska, Lexis, Kraków 2005.
- Dunnett Oliver, *The Spaces of Outer Space*, [w:] *The Routledge Handbook of Social Studies of Outer Space*, ed. J.F. Salazar, A. Gorman, Routledge, London–New York 2023.

- Furuhata Yuriko, *Returning to actuality: fûkeiron and the landscape film*, „Screen” 2007, nr 1, vol. 48, nr 3, s. 345-362.
- Geppert Alexander C.T., *European Astrofuturism, Cosmic Provincialism: Historicizing the Space Age*, [w:] *Imagining Outer Space. European Astroculture in the Twentieth Century*, ed. idem, Palgrave Macmillan, New York 2012.
- Gorman Alice, *The cultural landscape of interplanetary space*, „Journal of Social Archaeology” 2005, nr 1, s. 85-107.
- Helphand Kenneth I., *Landscape Films*, „Landscape Journal” 1986, nr 1, s. 345-362.
- Kempna-Pieniążek Magdalena, *Inne światy? Krajobrazy i kosmobrazy w serialu „Planety”* (2019), „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2024, nr 25, s. 95-113.
- Kempna-Pieniążek Magdalena, *Zamknięci w nieskończonej otchłani. Przestrzeń kosmiczna (i jej poetyka) w filmach dokumentalnych Wernera Herzoga*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2022, nr 21, s. 117-133.
- Kessler Elizabeth A., *Picturing the Cosmos. Hubble Space Telescope Images and the Astronomical Sublime*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2012.
- Kilgore De Witt Douglas, *Astrofuturism. Science, Race, and Visions of Utopia in Space*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2003.
- Lefebvre Martin, *Between setting and landscape in the cinema*, [w:] *Landscape and Film*, ed. idem, Routledge, New York-London 2007.
- Louson Eleanor, *Taking Spectacle Seriously: Wildlife Film and the Legacy of Natural History Display*, „Science in Contexts” 2018, nr 1, s. 15-38.
- Mirzoeff Nicholas, *Jak zobaczyć świat*, tłum. Ł. Zaremba, Wydawnictwo Karakter, Kraków-Warszawa 2016.
- Pak Chris, *Terraforming: Ecopolitical Transformations and Environmentalism in Science Fiction*, Liverpool University Press, Liverpool 2016.
- Sage Daniel, *How Outer Space Made America. Geography, Organization and the Cosmic Sublime*, Ashgate, Farnham – Burlington 2014.
- Sugiera Małgorzata, *Kolonizacja jako terraformowanie: kłątwa Argonautów w epoce antropocenów (ćwiczenia z lektury)*, „Postscriptum Polonistyczne” 2023, nr 2, s. 89-104.
- Tudor Andrew, *Metoda krytyczna. Autorzy i gatunki*, tłum. J. Mach, „Kino” 1976, nr 3, s. 28-32.

Źródła internetowe

- Xavier Zachary, *What is a Landscape Film?*, <https://www.zacharyxavier.com/landscape-films/> (dostęp 3.12.2023).

Kosmiczne krajobrazy. *Space documentaries* jako filmy/seriale pejzażowe

Tematem artykułu jest rola krajobrazów ziemskich i pozaziemskich w filmach dokumentalnych o kosmosie. W pierwszej części tekstu, odwołując się do definicji filmu krajobrazowego autorstwa Emmanuela Carrère’a, autorka ukazuje możliwości interpretacyjne, jakie daje powiązanie refleksji nad *space documentaries* z rozważaniami na temat natury filmowych i serialowych krajobrazów. Następnie, czerpiąc z prac Elizabeth Kessler oraz innych badaczy, omawia relację filmów dokumentalnych o kosmosie z kategorią kosmicznej wzniosłości. Ostatnia część artykułu ma charakter eksploracyjny. Autorka

wskazuje obszary, w których badania nad filmowym krajobrazem mogą owocnie łączyć się z badaniami nad astrokulturą rozumianą zgodnie z koncepcją Alexandra C.T. Gepperta.

Słowa kluczowe: space documentaries, pejzaż kosmiczny, kosmiczna wzniosłość, krajobraz w filmie

Spacescapes. Space Documentaries as Landscape Films/Series

The subject of the article is the role of terrestrial and extraterrestrial landscapes in space documentaries. In the first part of the text, following Emmanuel Carrère's definition of the landscape film, the author shows the interpretive possibilities offered by linking reflections on space documentaries with reflections on the nature of cinematic and serial landscapes. Then, drawing on the work of Elizabeth Kessler and other scholars, she discusses the relationship of space documentaries to the category of the cosmic sublime. The final part of the article is exploratory. The author identifies areas where the study of the cinematic landscape can fruitfully merge with the study of astroculture as understood by Alexander C.T. Geppert.

Keywords: space documentaries, spacescape, cosmic sublime, landscape in film

Data przesłania tekstu: 22.10.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 20.01.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 28.01.2025

EMISARIUSZ/E ZAGŁADY. MEFISTOFELICZNE UWIEDZENIE PRZEZ ZŁO – ZMIERZCH BOGÓW (1969) LUCHINA VISCONTIEGO

IWONA KOLASIŃSKA-PASTERCZYK

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytet
Jagielloński
Faculty of Management and Social Communication
Jagiellonian University in Cracow
iwona.kolasinska-pasterczyk@uj.edu.pl
ORCID: 0000-0001-5242-281X

W odczycie: *Niemcy – ich charakter i przeznaczenie*, wygłoszonym w roku 1945, Tomasz Mann – przywołując mit Fausta – określił jego bohatera, który „zaprzedał się Mefistofelesowi powodowany nadmierną żądzą panowania, jako postać wybitnie niemiecką, a przymierze z nim, zapisanie duszy diabłu dla pozyskania wszystkich skarbów i całej potęgi świata, nazwał czymś, co »leży w duszy niemieckiej«”¹. Wszystkie wersje mitu Fausta łączy motyw zaprzędania się złu i żądzy, by stać się panem świata, bez względu na to, czy wynika ono z pragnienia wiedzy, czy władzy.

Tradycja faustowska genezę snów o potędze

Dwie prototypowe wersje mitu wywodzą się z dzieł Christophera Marlowe’a i Johanna Wolfganga Goethego. W najstarszej wersji historii nawiązującej do postaci niemieckiego teologa, lekarza i alchemika Johanna Georga Fausta pióra Marlowe’a (*Tragiczne dzieje doktora Faustusa*², 1604) bohater przyzywa diabelskie moce dla zdobycia ogromnej władzy i zapanowania nad światem, co prowadzi go do upadku i wiecznego potępienia. W sztuce epoki elżbietańskiej został ukazany dramat jednostki, kierującej się nadmiernymi

¹ A. Rogalski, *Ku światłu. Wybór szkiców, studiów, esejów literackich*, Warszawa 1985, s. 228.

² Pełny tytuł sztuki brzmiał: *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* (*Tragiczna historia życia i śmierci doktora Fausta*). Powstała ona na przełomie lat 1588/1589.

ambicjami, przybierający formę moralitetu ukazującego zmierzanie ku zatraceniu. Marlowe dostrzegł w tej historii temat na kolejną opowieść o nadczłowieku – *Faust jest Tamerlanem pędu poznawczego*³.

Nieco inaczej przedstawia się relacja między Faustem a Mefistofeilesem w dramacie Goethego (*Faust* – dramat w dwóch częściach został napisany w latach 1773-1832)⁴, w którym bohater nie sprzedaje duszy diabłu w zamian za obietnicę 24 lat wspaniałego życia, lecz by zdobyć wyższy status, bliski boskiemu; przechytrza zarówno Mefistofelesa, jak i Boga. Goethe limitowany czasowo zakład zastąpił otwartym, a potępienie – zbawieniem⁵. Przepelniająca Fausta żądza życia przeradza się więc (w drugiej części dzieła) w żądzę czynu. Walkę ze światem podejmuje Faust, nie Mefisto. Chociaż Mefista cechuje „destrukcyjny cynizm”, staje się on „kontrpartnerem Fausta” przyspieszającym „jego rozwój przez nieustanną, pełną niepokoju negację”⁶. Faust Goethego zarówno wykorzystuje nadprzyrodzone moce Mefistofelesa, jak i zyskuje ostateczne zbawienie (w następstwie stopniowego osłabiania winy). Jego ewolucja została zamknięta w ramę *Prologu w niebie*, który przedstawia inauguracyjny zakład o duszę Fausta między Bogiem a Mefistofeilesem, oraz *Północy i Otwartej okolicy*, ostatnich scen części II, ukazujących podstarzałego Fausta, zachłannego budowniczego imperium, wzburzonego tym, że na skutek zagrabienia przez niego ziemi zginęły trzy niewinne osoby⁷. Faust Goethego pozostawia za sobą zniszczenia, jest winny siedmiu morderstw, ale wszystkie szkody, jakie czyni, są skutkiem egoistycznych decyzji, a nie obrania drogi zdecydowanego zła i destrukcji. Faust Goethego (gdy spojrzeć na niego przez pryzmat *Raju utraconego* Johna Milтона) odtwarza Upadek (zainicjowany przez Adama i Ewę w raju) i dociera do wiedzy (*Wissen*) poprzez działanie;

³ P. Mroczkowski, *Historia literatury angielskiej*, Wrocław 1999, s.139.

⁴ Pierwsze wydanie dramatu Goethego nosiło tytuł *Faust. Ein Fragment* (*Faust. Fragment*) i było przeróbką *Prafausta*, wydaną w 1790 r. jako część pierwszej edycji zbiorowej jego dzieł. Kolejne wydanie ukazało się w roku 1808 pod tytułem *Faust. Eine Tragödie* (*Faust. Tragedia*). Nad drugą częścią *Fausta* pracował Goethe z przerwami w latach 1800-1831. Ukończone dzieło określił jako „swoją testament artystyczny”. Zob. M. Szyrocki, *Dzieje literatury niemieckiej*, t. I, Warszawa 1969, s. 301. W całości dramat został wydany dopiero po śmierci autora w 1833 roku.

⁵ Zob. R. Shattuck, *Faust i Frankenstein*, [w:] idem, *Wiedza zakazana od Prometeusza do pornografii*, tłum. M. Borowska, Kraków 1999, s. 115.

⁶ M. Szyrocki, op. cit., s. 303, 304.

⁷ R. Shattuck, op. cit., s. 127.

jego dramat sprowadza się do tego, że „przechodzi od działania-doświadczenia do refleksji-sumienia”⁸. Choć ten fakt sprawia, że odkupienie win staje się możliwe, to Faust Goethego, podobnie jak postać Marlowe’a, reprezentuje nienasyconą żądzę w imię coraz to większych aspiracji i przerostu ambicji. A od przerostu ambicji uczonego niedaleka już droga do tyrana/ów realizującego/ych swe sny o potędze z pomocą iście diabolicznej maszyny zniewalania, obierającego/ych, inaczej niż Faust Goethego, drogę zdecydowanego zła i zniszczenia.

Motyw „diabelskiego żądła” wiedzy/władzy

Pamiętnych słów Manna nie sposób nie odczytywać w kontekście diabolicznej ideologii faszyzmu i zagłady, jaką ze sobą przyniosła. Wprawdzie słowa pisarza stanowiły „komentarz genetyczny” do nieukończonoj powieści *Doktor Faustus. Żywot niemieckiego kompozytora Adriana Leverkühna, opowiedziany przez (jego) przyjaciela* (pisanej w latach 1943-1946, wydanej w 1947 r.), jednak równocześnie odsyłały do szerszego (czytelnego) kontekstu, zwłaszcza że powstawała ona równolegle do wydarzeń ostatniej fazy II wojny światowej. Pisarz dokonał w niej „obrachunku z epoką”. Czas akcji w powieści wyznaczają dwie daty: data urodzin Leverkühna (1883) oraz rok 1945, kiedy narrator Serenus Zeitblom zamyka relację o życiu przyjaciela wiadomością o klęsce Trzeciej Rzeszy⁹. W powieści, która była spełnieniem idei powiązania postaci Fausta z muzyką jako „sztuką demoniczną”, relację o życiu Leverkühna przerywają zapiski o losach faszystowskich Niemiec¹⁰. Wraz z postacią genialnego kompozytora Leverkühna Mann nawiązał do Fausta z księgi jarmarcznej – jego bohater po „spotkaniu z diabłem” i zawarciu z nim paktu zyskuje 24 lata na twórczość artystyczną, zanim będzie się musiał oddać mocom piekielnym. Po tym czasie popada w obłęd i w stanie niepoczytalności żyje jeszcze 10 lat. Umiera w roku 1940, w czasie, kiedy naród niemiecki opanowany przez faszystowskie szaleństwo wkroczył na drogę katastrofy¹¹. W powieści Manna diabeł nie został upostaciowiany – nie posiada własnej, realnej egzystencji.

⁸ Ibidem, s. 130.

⁹ M. Szyrocki, *Dzieje literatury niemieckiej*, t. II, Warszawa 1972, s. 157.

¹⁰ *Mały słownik pisarzy niemieckich, austriackich i szwajcarskich*, red. J. Chodery, M. Urbanowicz, Warszawa 1973, s. 247.

¹¹ M. Szyrocki, op. cit., s. 159.

Jest on tworem psychiki kompozytora, „symbolem pychy intelektualnej”¹². Diabeł Adriana Leverkühna jest w istocie „tylko obrazem stanu jego duszy, halucynacją chorego mózgu, ale odsłaniającą całe piekielne podziemie jego istoty”¹³. Za pośrednictwem dwu przeciwstawnych typów niemieckiego intelektualisty – artysty Leverkühna i naukowca Zeitbloma – Mann dał wizerunek sytuacji duchowej Niemiec w ich epoce schyłkowej, na której odcisnął swe piętno faszyzm. Na przykładzie Leverkühna pokazał „niebezpieczeństwo, jakie kryje w sobie izolacja intelektualisty i odwrót od humanistycznych tradycji kulturalnych [...]”. Wina Zeitbloma natomiast – mimo jego humanistycznej postawy – polega na tym, że jest on pasywny i nie mając sił ani odwagi do aktywnego oporu – nie zwalcza zła¹⁴. Na przykładzie twórczości bohatera swojej powieści Mann przeprowadził także „wielką analizę kryzysu kulturalnego mieszczaństwa i artystycznego dekadentyzmu. Leverkühn osiąga szczyt swych możliwości twórczych w apokaliptycznej kantacie *Lament doktora Fausta, dziewięta symfonia ahumanizmu*, która miała stanowić [...] odwołanie do dziewiętej symfonii Beethovena. [...] Kantatę tę można odczytać jako skargę Manna nad zagładą jego świata...”¹⁵. W *Doktorze Faustusie* dominuje nastrój apokaliptyczny, klimat zagłady i refleksja nad genezą uwikłania w zło. W powieści tej „cały demonizm epoki uzyskuje [...] najsilniejszy wyraz, swą kwintesencję”, jak to wyraził Georg Lukács¹⁶. Przy różnych ocenach historiozoficznego sensu *Doktora Faustusa* dominuje, uświęcony tradycją badawczą, kierunkowskaz egzegetyczny zgodny z wykładnią autora zapoczątkowaną w eseju *O Niemczech i Niemcach*¹⁷ – odczytanie powieści jako alegorii politycznej wskazującej na zakotwiczenie faszyzmu w niemieckim dziedzictwie duchowym¹⁸.

¹² Ibidem, s. 160.

¹³ A. Rogalski, op. cit., s. 230.

¹⁴ M. Szyrocki, op. cit., s. 159.

¹⁵ Ibidem, s. 160.

¹⁶ Za: A. Rogalski, op. cit., s. 230.

¹⁷ *Deutschland und die Deutschen*, wykład wygłoszony 29 maja 1945 roku w waszyngtońskiej Library of Congress, opublikowany w „Die Neue Rundschau”.

¹⁸ O tej tendencji pisze H. Orłowski, *Wmówienia krytyki: (w 25 rocznicę wydania Doktora Faustusa Tomasza Manna)*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1972, nr 2, s. 59, 60. Autor wskazuje też na nurt kontestujący tę tradycję (np. polemikę Ernsta Fischera i Stanisława Lema), a esej Manna uważa za przykład tworzenia „uprzedzonej recepcji”; ibidem, s. 64, 70.

Zmierzch bogów – dzieło faustyczne

Interpretacja *Zmierzchu bogów* (*La condotta degli dei*, 1969) Luchina Viscontiego w kontekście *Doktora Faustusa* Thomasa Manna nasuwa się ze względu na fakt, że w obu odbija się „dusza Niemiec” i dominuje nastrój apokaliptyczny. Zasadność skojarzenia tych dzieł wynika z kilku względów. *Zmierzch bogów* (niemiecki tytuł filmu to *Götterdämmerung*¹⁹) stanowi pierwsze ogniwo trylogii niemieckiej Viscontiego (dopełnionej przez filmy *Śmierć w Wenecji*, 1971, i *Ludwig*, 1973), zaświadczałej o zainteresowaniu reżysera kulturą niemiecką z położeniem akcentu na naznaczenie jej pewną dozą niszczącego demonizmu. Sam Visconti utrzymywał, „iż całe jego dzieło wyrasta z inspiracji Mannem”²⁰, w jednym z wywiadów powiedział: „W taki czy inny sposób, wszystkie moje filmy są zanurzone w Mannie”²¹. W przypadku *Zmierzchu bogów* akcentowano zwłaszcza nawiązania do *Buddenbrooków*²² (przez wzgląd na temat zagłady rodziny). Jednak to *Doktor Faustus* był obrachunkiem z epoką, w którym Mann dał wyraz jej demonizmowi, patrząc na nią z perspektywy świadomości zagłady, która stała się faktem wraz z ostatnią fazą nazizmu. *Zmierzch bogów* to studium degeneracji kultury (w szerokim pojęciu tego słowa, ale związane z rodzącym się terrorem) i „synteza zjawisk dwóch pierwszych lat Trzeciej Rzeszy” ukazująca istotę procesu dehumanizacji prowadzącego drogą erupcji

Tezy te zostały powtórzone w: H. Orłowski, *Wstęp*, [w:] T. Mann, *Doktor Faustus*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Wrocław 2018.

¹⁹ Właściwie *Die Verdamnten* (*Götterdämmerung*). Film jest produkcją włosko-niemiecką. Zapis imion i nazwisk postaci w tekście podaję za wersją niemiecką. W dystrybucji znalazł się także pod angielskim tytułem *The Damned* (*Potępieni*).

²⁰ A. Helman, *Urok zmierzchu. Filmy Luchina Viscontiego*, Gdańsk 2001, s. 227.

²¹ Za: H. Bacon, *Visconti: Explorations of Beauty and Decay*, Cambridge 1998, s. 140.

²² Ten wątek poszukiwania głównej inspiracji literackiej filmu powraca w tekstach Alicji Helman ze względu na gatunkową klasyfikację jako sagi rodzinnej, przedstawienie dziejów upadku rodziny. Zob. rozdział poświęcony filmowi zatytułowany *Essenbeckowie – dzieje upadku rodziny* w monografii *Urok zmierzchu* op. cit., s. 225 oraz A. Helman, *Palimpsesty Luchina Viscontiego*, [w:] *Mistrzowie kina europejskiego*, red. K. Sobotka, Łódź 1996, s. 215. Joanna Wojnicka pokrewieństwa obu dzieł upatrywała z kolei raczej w ich „klimacie i nastroju”, podkreślając, że w powieści Manna dzieje rodziny zostały przedstawione w inny sposób niż u Viscontiego i że jej upadek ma swoje źródło w bodźcu zewnętrznym (historii). Zob. J. Wojnicka, *Świat umierający. O późnej twórczości Luchino Viscontiego*, Kraków 2001, s. 128. Upadek rodziny Essenbecków zestawiał też ze schematem z *Buddenbrooków* Jędrzej Sławnikowski, zob. J. Sławnikowski, *Spróchniałe gałęzie. Upadek rodziny w Buddenbrookach Tomasza Manna i Zmierzchu bogów Luchina Viscontiego*, „Images” 2024, nr 36 (45), s. 185-199.

zbrodni do fetyszyzmu władzy, będącego kwintesencją zagłady. Niełatwo znaleźć dzieło ekranowe, które „tak dobrze przedstawiałoby zarówno mechanizmy walki o hegemonię, jak i zjawiska hitlerowskiego okresu transformacji, owej rewolucji po dojściu do władzy, którą finansował niemiecki wielki kapitał (choć Visconti patrzy na wszystko ze szczytów, nie doceniając choćby roli volkizmu, która dobrze uwypuklona będzie w *Kabarecie*)”. Równocześnie Visconti demonizuje „pierwszy okres nazizmu [...] i za bardzo upatruje przyczynę wszystkich późniejszych wydarzeń w patologii psychicznej hitlerowców”²³. Jest to jednak demonizacja pokrewna tej, z jaką mamy do czynienia w *Doktorze Faustusie* Manna. Visconti ukazał ludzi dotkniętych „diabelskim żądłem” władzy i system zdeprawowany *idée fixe*, jaką jest żądza panowania najpierw nad własnym narodem (przez przekształcanie jego członków w marionetki na usługach nowej władzy), potem nad światem (w myśl idei poszukiwania „przestrzeni życiowej” – *Lebensraum* – dla narodu niemieckiego). Przyjęta przez Viscontiego perspektywa spojrzenia w filmie włoskim, ale dotyczącym potworności totalitarnej władzy w Republice Weimarskiej, na zjawiska w kulturze niemieckiej jest w pewnym sensie zakotwiczona w tendencji spojrzenia np. na wczesne kino niemieckie „z perspektywy znajomości późniejszej historii” (przykład Siegfrieda Kracauera czy Lotte H. Eisner), czyli w duchu odczytywania reprezentujących je fabuł jako „kasandrycznej zapowiedzi nazizmu”²⁴.

Doktor Faustus i *Zmierzch bogów* to przykłady dzieł faustycznych będących nie tyle bezpośrednimi adaptacjami średniowiecznej legendy o Johannie Georgu Fauście zaprzędującym duszę diabłu, ile raczej dziełami pokazującymi problem postawy faustycznej określonej przez ciągły imperatyw dążenia do czegoś (w pierwszym przypadku wiedzy/artystycznych umiejętności, w drugim – władzy), co jest związane z motywem szatańskiej ingerencji, z przekraczaniem granic moralnych i pasmem zbrodni. Postać Fausta należy do najbardziej kanonicznych w kulturze europejskiej, jednej z „postaci symbolizujących kulturę europejską w ogóle”²⁵. Terminami „człowiek faustowski”

²³ A. Garbicz, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż czwarta 1967-1973*, Kraków 2000, s. 198.

²⁴ O tym kanonicznym ujęciu kina niemieckiego lat 1913-1933 przypomina Tomasz Kłys, zob. T. Kłys, *Od Mabusego do Goebbelsa. Weimarskie filmy Fritzla Langa i kino niemieckie do roku 1945*, Łódź 2013, s. 11.

²⁵ Zob. J. Majmurek, *Faust, faustyzm, kino*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/3181-faust-faustyzm-kino.html> (dostęp 20.04.2024).

i „duch faustowski” posłużył się niemiecki filozof kultury i historii Oswald Spengler w swojej koncepcji historiozoficznej sformułowanej w książce *Zmierzch Zachodu. Zarys morfologii historii uniwersalnej*²⁶, gdzie utożsamiał istotę kultury Zachodu właśnie z postacią Fausta. Spengler zdefiniował w niej „postawę faustyczną, przywołując niemiecki czasownik *streben*, oznaczający dążyć do czegoś. Faust, zgodnie ze swoim diabelskim kontraktem, nie może nigdy ustać w dążeniu, nie może powiedzieć »chwilo trwaj wiecznie, jesteś piękna« – jego pragnienia nigdy nie mogą zostać zaspokojone”²⁷. Kulturę zachodnią Spengler nazwał „kulturą faustowską”, której charakterystyczną cechą stanowi „postawa aktywna, dynamiczna, nastawiona na oddziaływanie na otoczenie w celu jego podporządkowania. Kulturę faustowską przenika zmysł historyczny, poczucie więzi z przeszłością w celu skorzystania z jej doświadczeń i dążenie ku nowej, nieznanej przyszłości. Etyka duszy faustycznej to etyka woli i moralnego imperatywu, przyznająca woli wyższość nad intelektem”²⁸. W *Zmierzchu bogów* Viscontiego można dopatrzeć się pewnych ech koncepcji Spenglera – w wątku upadku wartości w związku z ekspansywną postawą, wpisanym w model historii o Fauście i Mefiście, w problemie kryzysu kultury wchodzącej w okres więdnienia, tj. zmierzającej do stanu schyłku, cywilizacji i utożsamienia cywilizacji ze zjawiskiem upadku i destrukcji, wreszcie w spojrzeniu na historię ze stanowiska katastrofizmu (w przypadku Spenglera motywowanego sytuacją związaną z I wojną światową, w przypadku Viscontiego – umacnianiem się faszystowskiej władzy). W filmie Viscontiego postawa faustyczna została odarta z romantycznego nimbu dążenia do wyższych celów (realizacji pragnień poznawczych) i wprowadzona do imperatywu dążenia do władzy. Reżyser uwypuklił zło związane z przerostem ambicji, mechanizm uwiedzenia przez zło kulminujący obrazem zaślubin ze śmiercią symbolizującym nastanie cywilizacji śmierci. W *Zmierzchu bogów* w role Faustów wcielają się kolejne postaci dotknięte

²⁶ Niemiecki tytuł książki to: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie des Weltgeschichte*. Książka w dwóch tomach została ukończona w 1914 r.; jej publikację odłożono z powodu I wojny światowej. Tom I został wydany w Wiedniu w 1918 r., tom II w Monachium w 1922 r. Jest uważana za dzieło kontrowersyjne – z jednej strony chwalona za rozmach syntezy, z drugiej uważana za intelektualne hochsztaplerstwo.

²⁷ J. Majmurek, op. cit.

²⁸ G. Szumera, *Historiozofia Oswalda Spenglera a koncepcja filozoficzna Erazma Majewskiego*, „Folia Philodophica” 1993, nr 11, s. 90.

mefistofeliczną pokusą sięgnięcia po władzę, gwarantowaną przez wejście w posiadanie pakietu kontrolnego stalowni von Essenbecków.

Chociaż sam Visconti odżegnywał się od zamiaru zrealizowania filmu będącego analizą fenomenu faszyzmu²⁹, to można w nim dostrzec również studium narodzin diabolicznej ideologii – obraz uwiedzenia przez absolutne zło i jego skutki. Kluczowa rola na drodze pozyskania „Faustów” przypada w filmie dalekiemu kuzynowi rodziny von Essenbecków, Aschenbachowi, hauptsturmführerowi SS. Aschenbach to w istocie „*spiritus movens*” wszystkiego, co wydarzy się w rodzinie Essenbecków, zrazu w sposób niewidoczny, potem już jawnie steruje biegiem zdarzeń, by osiągnąć cel, ku któremu od początku zmierzał – podporządkowanie Essenbecków interesom państwa³⁰. Postać SS-mana Aschenbacha (w tej roli Helmut Griem), emisariusza „wielkiej” (krwawej) historii, pełniącego symboliczną funkcję Mefistofelesa-kusiciela, nakłaniającego do popełniania kolejnych zbrodni (kulminujących matkobójstwem zaaranżowanym przez Martina) i pozyskującego kolejnych „Faustów” skuszonych mirażem władzy, pozwoliła Viscontiemu na pokazanie, jak rodzi się i działa zbrodniczy system nazistowski, tj. przez pozyskiwanie, zniewalanie, deprawowanie ludzi i przekształcanie w marionetki na usługach władzy. Aschenbach jest zarazem symbolem tej władzy, jak i ekwiwalentem figury diabolicznej (odpowiednikiem podstępnego Mefistofelesa), która pozyskuje kolejne dusze bezwolne wobec nowej władzy.

Dramat w trzech odsłonach

Dramaturgia *Zmierzchu bogów* została oparta na modelu trzech odsłon, w którym trzech aktów w tragedii, z których każdy ma swoją kulminację w postaci celebrowania kolacji, sygnujących kolejne stopnie upadku człowieczeństwa. Są to: przyjęcie z okazji urodzin nestora rodu von Essenbecków, biesiadowanie SA-manów w wiejskiej oberży w Bad Wiessee³¹ i przyjęcie weselne zorganizowane przez Martina dla nowożeńców – matki Sophie (Ingrid Thulin)

²⁹ Deklarował, że nie zamierzał nakręcić filmu historycznego; zob. L. Schifano, *Luchino Visconti. Ogień namiętności*, tłum. E. Radziwiłowa, Warszawa 2010, s. 384.

³⁰ A. Helman, *Urok zmierzchu...*, op. cit., s. 233. Autorka zwróciła uwagę na istotną w filmie rolę Aschenbacha, ale nie podjęła wątku faustyzmu w powiązaniu z diaboliczną ideologią faszyzmu.

³¹ Gmina w południowych Niemczech, w Alpach Bawarskich, nad jeziorem Tegern, usytuowanym na południe od Monachium.

i jej długoletniego kochanka Friedricha Bruckmanna (Dirk Bogarde). Każda z nich nie jest tym, czym w istocie być powinna, lecz została sprowadzona do spektaklu „degradacji ceremonii”³².

Pierwszy akt służy obnażeniu faktycznych relacji w rodzinie – za kulturowaną tradycją szacownej arystokratycznej rodziny, za fasadą zgodnego z etykietą urodzinowego przyjęcia kryje się dążenie do władzy, chęć przejęcia kontroli nad stalownią, chore ambicje prowadzące do zbrodni w imię partykularnych interesów. W efekcie dochodzi do zagłady dotychczasowego świata (wraz z upadkiem fundamentu rodu – śmiercią barona Joachima [Albrecht Schönhals]), triumfu nowego porządku (po pożarze Reichstagu) i konfrontacji dwu opcji politycznych reprezentowanych przez Konstantina (działającego w imieniu SA) i diabolicznego nazistę Aschenbacha (stojącego na straży interesów SS, ostatecznie tożsamych z fanatycznym oddaniem Hitlerowi). W akcie drugim Friedrich, po skrytobójczym morderstwie seniora rodu, ulegając dalszym podszeptom Aschenbacha, aby dowieść swej lojalności i włączyć się w szeregi nowej władzy, musi osobiście wyeliminować także barona Konstantina (Reinhard Kolldehoff) mającego nadzieję sięgnięcia po władzę – na szczeblu rodzinnym zarządzanie stalownią, na szczeblu państwowym – z Hitlerem bądź bez niego. Zwieńczenie aktu drugiego stanowi biesiadowanie SA-manów w oberży nad jeziorem Tegern, pijaństwo i tańce, przeradzające się w rozpamiętanie i noc orgii kulminującą masakrą niczego nie spodziewających się członków oddziałów szturmowych zaatakowanych zniemacka przed świtem przez jednostki SS. Sekwencja fetowania dotychczasowych triumfów SA nawiązuje do historycznego wydarzenia tzw. nocy długich noży z 29 na 30 czerwca 1934 roku, podczas której nastąpiła *de facto* likwidacja SA, oznaczająca „koniec wszelkiej opozycji wobec Hitlera, który mógł teraz rządzić wraz z armią i SS”³³. W akcie trzecim zorganizowane z udziałem nazistów przyjęcie z okazji ślubu i samo zawarcie małżeństwa baronowej Sophie z Friedrichem przybierają formę groteskowych ceremonii – to, co miało być ukoronowaniem ich ambicji i pasma zbrodni, staje się straszną parodią zaślubin zwieńczoną śmiercią obojga, zorganizowaną w zamku von Essenbecków z udziałem nazistowskich przyjaciół Martina. Wówczas huta

³² V. Doduik, *Revue de presse des Damnés* (Luchino Visconti, 1968), <https://www.cine-matheeque.fr/article/1116.html> (dostęp 5.03.2024).

³³ Ibidem.

von Essenbecków znajduje się, podobnie jak Niemcy, pod kontrolą nazistów, a rodzina *de facto* już nie istnieje. Film kończy się rytuałem analogicznym do tego, jakim się rozpoczął, tyle że dawni bogowie już nie żyją, a demony opanowały pałac³⁴.

W *Zmierzchu bogów* arystokratyczny ród von Essenbecków stanowi mikro-kosmos funkcjonujący na prawach zwierciadła, w którym odbija się niemieckie społeczeństwo. Jego los jest symptomatyczny dla losu Niemiec, a wewnętrzny rozkład zwiastuje początki upadku cywilizacji opartej na moralnej deprawacji i eskalacji zbrodni. Esencjonalnie Visconti ukazał w filmie kolejne fazy agonii starych Niemiec i budowania przez Hitlera reżimu w oparciu o terror, żądzę władzy i eksterminację. Nazizm w filmie pełni podobną rolę co los w greckiej tragedii – otwiera otchłń zła, destrukcyjnych ambicji, rywalizacji, nienawiści, perwersji seksualnych, zbrodniczych czynów. Jednym z wyróżników tragedii było to, że kończyła się nieuchronną klęską jednostki/ek w konfrontacji z siłami wyższymi, m.in. prawami historii czy prawami społecznymi. W klasycznej tragedii owa konfrontacja definiowała model sytuacji człowieka skazanego na poniesienie klęski, nieuchronną katastrofę, choć nie w następstwie zniewolenia przez bogów czy fatum, lecz skutek świadomego wyboru. Tragedia grecka „nie mówi o winie ani karze, nie poszukuje sensu cierpienia ani nie próbuje porządkować świata w opozycji wobec boskiej wszechmocy i ludzkiej słabości. Jest to tragedia o cierpieniu, którego nie można wyjaśnić”³⁵. Visconti nawiązał do tego schematu z pewną jego modyfikacją: katastrofa nie jest następstwem konfliktu tragicznego, a pokłosiem osobistych wyborów (determinowanych słabościami i pychą) i oznacza zwycięstwo sił zła niosących zagładę. Rolę *spiritus movens* wyzwolenia tych sił w filmie pełni diaboliczna postać Aschenbacha, którego niczym Mefista cechuje destrukcyjny cynizm i uwodzicielski czar podsycający żądzę władzy.

Odłona pierwsza – wkroczenie „ducha dziejów” i wejście diabła

Pierwszy akt rozpoczyna się sekwencją celebracji kolejnej rocznicy urodzin barona Joachima von Essenbecka, seniora rodu. Jest ona w istocie pretekstem do pokazania wkraczania „ducha dziejów” w oparte na silnych fundamentach

³⁴ Zob. ibidem.

³⁵ K. Bielawski, *Kosmos tragiczny: wolność – nauka – zrozumienie*, „Zeszyty Naukowe PWST” 2014, nr 6, s. 14.

(wielkim kapitale gwarantowanym przez stalownię) życie arystokratycznej rodziny. Emisariuszem tych zmian jest przedstawiciel urastającej w siłę elitarnej niemieckiej formacji nazistowskiej hauptsturmführer SS Aschenbach, który w planie symbolicznym pełni funkcję figury diabolicznej. Pierwsze kuszenie z jego strony dosięga dyrektora stalowni Essenbecków, Friedricha Bruckmanna. Plan Aschenbacha obejmuje posłużenie się Friedrichem do wyeliminowania sprawującego kontrolę nad stalownią barona Joachima.

Wiadomość o pożarze Reichstagu uzmysławia nieuchronność zmian, które jednym przyniosą profity, innym zagrożenie. Beneficjentami zaistniałej sytuacji będą: bezpośrednio po wydarzeniu – Konstantin (aktywnie działający w SA), Friedrich (który, pomny słów Aschenbacha, jawnie opowie się po stronie nowych porządków w Niemczech) i Aschenbach (z racji umocnienia się wpływów SS). Losy Herberta Thallmana (jako liberalnego opozycjonisty nowej władzy) i barona Joachima (pomimo konformizmu i powierzenia zarządu stalowni cieszącemu się poparciem władz Konstantinowi) zostaną przesądzone. Świętowanie urodzin barona Joachima przynosi zbrodnię dokonaną pod osłoną nocy, zgodnie z podszeptem Aschenbacha – rękami Friedricha, ale wykorzystującego broń Herberta. Poprzedzają ją dwie prowokacje ze strony Martina – występ w roli Loli-Loli i reakcja na wypowiedziane przy stole słowa barona Konstantina. Ów prowokacyjny występ w kobiecym przebraniu wyraża, typową dla Viscontiego, „sprzeczność między tradycyjną »kulturą« a nowoczesnym »barbarzyństwem«”³⁶.

Martin, ubrany w elegancki smoking, ale ciągle w scenicznym makijażu wystrzającym rysy jego twarzy, ponownie intonuje słowa piosenki Loli-Loli z *Błękitnego anioła*, filmu opartego na powieści Heinricha Manna *Profesor Unrat*, noszącej znamienity podtytuł *Koniec tyrana*. To piosenka obejmująca takie wyznanie: „Ludzie, na wieczór wynajdę dziś sobie kogoś – prawdziwego mężczyznę!”³⁷. Jej słowa wnoszą dwuznaczny sens. Oblicze Martina staje się twarzą perwersji, w pewnym sensie obnaża rodzinne tajemnice. Pierwszy akt *Zmierzchu bogów* rozgrywa się „pod znakiem widomej perwersji”³⁷ – transwestytyczne upodobania Martina, jego dwuznaczna więź z matką, która z czasem zyska znamiona kazirodztwa, zachowanie Konstantina wobec młodego

³⁶ G. Nowell-Smith, *Luchino Visconti*, London 2003, s. 150.

³⁷ A. Helman, *Trzy portrety Helmuta Bergera*, [w:] *Interpretacja dzieła filmowego. Teoria i praktyka*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, P. Sitarski, Łódź 1995, s. 160.

służącego (w scenie kąpeli) ewidentnie wskazujące na homoseksualne skłonności, z czasem także wyraźna słabość Martina wobec małych dziewczynek (już zaznaczona w scenie zabawy w chowanego z córeczkami Thallmana). Poczynając od pierwszego aktu filmu, „perwersja seksualna funkcjonuje jako widomy, obrazowy, namacalny symptom upadku, dekadencji, zgnilizny, zatruty wartości w ogóle. Jest jak symptom choroby, który można zobaczyć, podczas gdy samej choroby zobaczyć nie można. Ale ona toczy [...]. Martin to główna i najważniejsza ikona rozkładu świata, który wyzwolił potwory [...]”³⁸. Wychylona zza świecznika twarz Martina o ostrych rysach, wskazanie palcem na Konstantina i słowa piosenki sprawiają, że wystarczy „raz nań spojrzeć, by wiedzieć, że jest zły i będzie szerzyć zło. [...] Martin – jedyny wnuk i spadkobierca von Essenbecków, już nie symbolicznie, a fizycznie spowoduje zagładę rodu. Pojawienie się Martina w filmie to *entrée* diabła”³⁹ (il. 1). Wraz ze zbliżeniem na tę twarz los kolejnych członków rodziny – barona Joachima, Herberta i jego żony, wuja Konstantina, matki i jej kochanka Bruckmanna jest już przesądzony. Nie przypadkiem właśnie jego twarz-maskę sceniczną (z wyrysowanym łukiem brwi) poprzedza w filmie ujęcie ukazujące barona Joachima nasłuchującego podejrzanych odgłosów, opadającego na poduszki łóżka, by już nigdy się nie obudzić. To w tę noc interwencji oddziałów SA i SS przybyłych, by aresztować Herberta Thallmana, zostanie podstępnie zamordowany, co zainicjuje ciąg kolejnych zbrodni, które ostatecznie utworzą Martinowi drogę do absolutnej władzy okupionej zagładą rodziny i zapowiadającej zagładę w znacznie szerszym wymiarze.

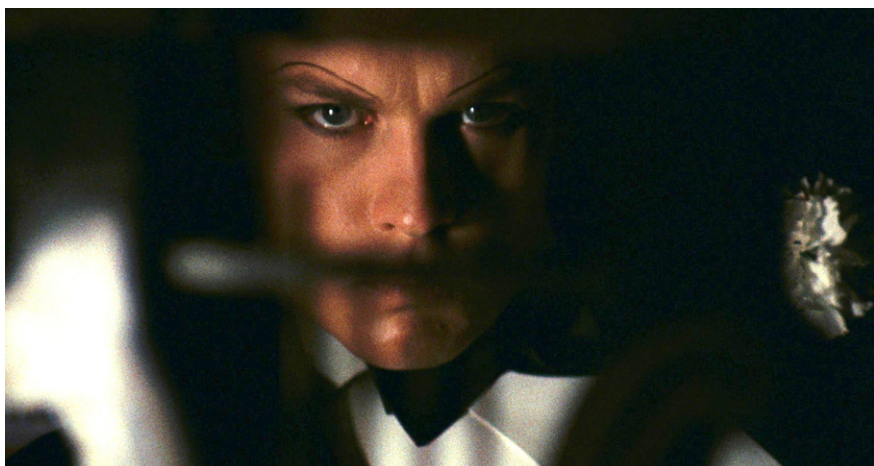
Odłona druga – krwawa rzeź w Bad Wiessee, czyli noc, która zmieniła losy świata

Najpierw Sophie odsuwa Martina od spraw stalowni, które go nudzą i organizuje mu gniazdko rozpusty w sekretnym miejscu – w mieszkaniu prostytutki Olgi. Daje mu ono pośrednią okazję do dokonania gwałtu na małej Żydówce z sąsiedztwa, skutkującego jej chorobą i samobójstwem⁴⁰. W efekcie zostaje on

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ W okolicznościach jej molestowania i samobójczej śmierci upatrywano „paraleli do historii z życia Stawrogina” z *Biesów* (1873) Fiodora Dostojewskiego. Zob. A. Helman, *Urok zmierzchu...*, op. cit., s. 240.



Il. 1. Pojawienie się Martina w filmie to *entrée* diabła. Kadr z filmu *Zmierzch bogów* (1969) Luchina Viscontiego

zakładnikiem barona Konstantina, który poznaje jego sekret, co umożliwia mu szantażowanie go.

Odkrycie przez Sophie tajemnicy winy Martina i szantażu Konstantina staje się okazją dla Aschenbacha, który w zamian za pomoc udzieloną Martinowi i poparcie kandydatury Friedricha na wiceprezesa stalowni pozyskuje w Sophie sprzymierzeńca w sprawie konieczności pozbycia się barona Konstantina. Skutkuje to zawiązaniem czegoś na kształt przymierza pomiędzy Sophie a Aschenbachem, przypominającego faustowski pakt. Dochodzi do niego w szczególnym miejscu – w archiwum gromadzącym tajemnice Niemiec. Tam Aschenbach wyjawia Sophie „prawdziwy cud Trzeciej Rzeszy” – pozyskiwanie obywateli na informatorów, by w ten sposób wszyscy stali się winnymi, bo winnych łatwiej uzależnić i nimi manipulować (il. 2). W tym przymierzu każda ze stron kieruje się własnym interesem. Sophie oczekuje pomocy w uwolnieniu Martina od winy, ale też i przekształcenia firmy rodzinnej w jednoosobową, co oznaczałoby oddanie władzy Friedrichowi z pominięciem syna. Aschenbach nalega na osobisty udział Friedricha w pozbyciu się Konstantina. Po raz kolejny perwersja rodzi zło, a uwiedzenie przez zło pociągnie za sobą zbrodnię.

Okoliczność sprzyjającą do jej popełnienia stanowi zjazd przywódców SA w Hotelu Hanselbauer w Bad Wiessee koło Monachium kulminujący krwawą



Il. 2. Aschenbach wyjawia Sophie „prawdziwy cud Trzeciej Rzeszy”. Kadr z filmu *Zmierzch bogów* (1969) Luchina Viscontino.

czystką nocy długich noży. Jej inscenizacji nadał reżyser niezwykłą intensywność dramaturgiczną, zapewne zdając sobie sprawę z fundamentalnego znaczenia wydarzeń nocy z 29 na 30 czerwca 1934 roku dla losów nie tylko Niemiec, lecz i Europy. W tę noc z rozkazu Führera naziści wymordowali czołowych przeciwników politycznych. „Gdyby nie tzw. noc długich noży, możliwe, że nie doszłoby do wybuchu wojny”⁴¹.

Intensywność dramaturgiczna tej sekwencji filmu nasuwa skojarzenie z pamiętną masakrą ludności na schodach odeskich przez rytmicznie maszerującą kompanię żołnierzy carskich w *Pancerniku Potiomkinie* (1925) Siergieja Eisensteina. Składa się na nią narastające napięcie, poczynając od aktywności fizycznej młodej gwardii szturmowców w bukolicznym pejzażu z taflą jeziora otwartą na roztaczającą się perspektywę gór, przez alkoholowe ekscesy w oberży prowadzące do orgiastycznego rozpasania seksualnego, transwestytyczne popisy i homoseksualne zachowania najpierw w gospodzie, a potem w pokojach hotelowych, aż po kulminacyjną masakrę o świcie, dokonaną z zaskoczenia przez SS-manów.

⁴¹ K. Nadolski, *Gdyby nie noc długich noży, być może nie doszłoby do wybuchu wojny*, „Newsweek”, <https://www.newsweek.pl/historia/nocy-dlugich-nozy-czyli-wielki-gambit-hitlera/10lcng9r> (dostęp 18.04.2024)

Kulminacyjne momenty zabawy SA w oberży podkreślają dwa akcenty muzyczne. Pierwszy to intonacja *Pieśni Horsta Wessela* (*Horst Wessel Lied*, także *Die Fahne Hoch*, w tłum. *Chorągiew wzniesi!*)⁴², byłego hymnu naziistów niemieckich, która podrywa zgromadzonych do przyjęcia postawy „na baczność”. To pieśń dumy brunatnych batalionów, sławiąca „dzień wolności”, pieśń wezwania do boju, do „ostatniego apelu”, pieśń, która w okresie Trzeciej Rzeszy regularnie wykorzystywana była podczas uroczystości partyjnych Oddziałów Szturmowych SA. W drugim przypadku ostatnim na placu boju w opustoszałej gospodzie pozostaje baron Konstantin wyśpiewujący zapijaczonym głosem arię z dramatu muzycznego Richarda Wagnera *Liebestod* (*Kochaj śmierć*)⁴³ ze sceny śmierci Izoldy (z dramatu muzycznego *Tristan i Izolda*). Jego zawodzenie słyszalne jest na zewnątrz, gdzie dwaj młodzieńcy w przebraniach (w damskiej bieliźnie) odprężają się w ogródku piwnym z widokiem na jezioro. Kiedy cichnie śpiew barona Konstantina i zapada cisza, uwagę posągowego blondyna – aryjskiego bożka – przykuwają dziwne odgłosy dobiegające od strony jeziora, coraz to intensywniejsze.

Tajemnicze odgłosy budują napięcie – to dźwięki silników motocykli nadciągających kawalkadą do Bad Wiessee, stukot silników wielkich łodzi płynących po jeziorze wprost do przystani w pobliżu hotelu, warkot samochodów nadjeżdżających w konwoju do bawarskiego kurortu. Początkowo tylko te odgłosy naruszające błogą ciszę i przednie światła pojazdów przedzierające się przez mrok tuż przed świtem stanowią niepokojące sygnały. Za moment źródła sygnałów się materializują – do przystani dopływa łódź motorowa, a z jej pokładu wybiega oddział uzbrojonych w karabiny SS-manów, podobne kompanie nadbiegają od strony łądu, z przybyłych samochodów

⁴² Zob. polską wersję literacką pieśni z lat 60. Autorem słów tej pieśni napisanych w 1929 roku jest Horst Wessel, major Oddziałów Szturmowych NSDAP (SA), który, postrzelony przez Albrechta Höhlera, członka partii komunistycznej, zmarł 23 lutego 1930 roku. W okresie Trzeciej Rzeszy pieśń ta była wykonywana bezpośrednio po hymnie państwowym *Das Lied der Deutschen*, zob. hasło: *Horst Wessel Lied*, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Horst-Wessel-Lied> (dostęp 18.04.2024).

⁴³ Można się w tym, wprawdzie groteskowym, wykonaniu barona Konstantina dopatrzeć nawiązania do wykonań jednej z największych interpretatorek utworów Richarda Wagnera norweskiej śpiewaczki Kirsten Flagstad (pierwsze role w utworach Wagnera przyjęła po 1932 roku). Zob. jej wykonanie *Liebestod*: <https://www.youtube.com/watch?v=p46zOIxam7Q> (dostęp 18.04.2024).

i motocykli. W uzbrojonym oddziale w czarnym umundurowaniu można rozpoznać SS-manów z Leibstandarte, oddziału osobistej ochrony Adolfa Hitlera. Ze względu na kolor mundurów oddział ten zyskał przydomek „asfaltowych żołnierzy”⁴⁴ używany przez członków Wehrmachtu. Visconti nadał tej rozprawie z przeciwnikami wymiar krwawej rzezi. Szwadron śmierci wdzierają się do pokojów hotelowych i dokonuje masakry seriami z karabinów maszynowych – najpierw w pokojach, potem także przed hotelem i w gospodzie. Nagie ciała wyrwanych ze snu i zabitych we śnie SA-manów pokrywają plamy świeżej krwi. Z jednego z łóżek dzielonych z jakimś młodzieńcem podrywa się baron Konstantin i pada pod serią strzałów rozdzierających jego pasiastą pidżamę. Wówczas kamera ukazuje twarz hauptsturmführera Aschenbacha, który przed momentem kopnięciem sprawdzał skuteczność strzałów, z enigmatycznym uśmiechem patrzącego w stronę autora tego mordu – Friedricha Bruckmanna – sparaliżowanego strachem.

Można odnieść wrażenie, że to krwawe zwieńczenie aktu II jest jedynie uwerturą przed pokazaniem twarzy diabolicznego esesmana Aschenbacha triumfującego nad pozyskany Faustem – Friedrichem, który zaprzedał się złu. Choć rzeź następuje dopiero w ostatnich momentach sekwencji, to perwersyjne i pijackie rozpasanie prymitywnych, nalanych oprychów z SA jest preludium naznaczonym znakami śmierci i rozkładu (zwieńcza je przecież aria zapitego barona Konstantina *Liebestod* [*Kochaj śmierć!*]) przed mocnym akordem eksterminacji dokonanej przez formację Leibstandarte SS Adolf Hitler. Z czasem formacja ta będzie zyskiwać coraz większy prestiż i stanie się jedyną siłą zbrojną mającą mandat na działanie na terenie Trzeciej Rzeszy⁴⁵, a także weźmie udział w aneksjach kolejnych krajów Europy. W *Zmierzchu bogów* nieodłączne od żądzdy władzy są perwersja i śmierć: „To skarlenie i spotwornienie »bogów« epoki nazizmu łączy się z motywami perwersji erotycznej. W żadnym filmie Viscontiego nie ma takiego skumulowania dewiacji seksualnych. Czyniono z tego niejednokrotnie zarzut, utrzymując, że jego [tj. Viscontiego – I.K-P.] analiza nazizmu ogranicza się do tej właśnie warstwy, jak gdyby warunkowały się one wzajemnie: perwersja zdaje się rodzić

⁴⁴ T. Ripley, *Elitarne jednostki wojskowe Trzeciej Rzeszy. Niemieckie siły specjalne w II wojnie światowej*, Ożarów Mazowiecki 2007, s. 44.

⁴⁵ M. Mokrasinski, *Zarys historii LSSAH*, 8.04.2015, <https://wiekdwudziesty.pl/lssah/> (dostęp 21.04.2024).

nazizm, nazizm – perwersję⁴⁶. To noc długich noży najlepiej ilustruje moment narodzin diabolicznej ideologii i jej skutki. To wówczas doszło przecież do ostatecznego przesilenia w układzie władzy w NSDAP (wcześniej zapoczątkowanego podpaleniem Reichstagu). Visconti to wydarzenie ukazał jako noc, która zmieniała losy świata⁴⁷, jako kwintesencję późniejszej Zagłady, już nie tylko w perspektywie niemieckiej, lecz i europejskiej.

Odstona trzecia – dramat spod znaku dekadentyzmu

Tytułem filmu – *Zmierzch bogów* – Visconti nawiązał do ostatniej części tetralogii Richarda Wagnera *Pierścień Nibelunga*⁴⁸. Tym, co łączy film z dramatem/ami muzycznym/i Wagnera jest ogólne przesłanie: „Naczelną ideą *Pierścienia Nibelunga* jest potępienie zbrodniczej żądz władzy i bogactwa – przyczyny wszelkiego zła na ziemi [...]”⁴⁹. Tworząc swoje monumentalne dzieła muzyczne Wagner nawiązał do mitów starogermańskich, Visconti natomiast do mitu Fausta jako najlepiej oddającego istotę duszy niemieckiej.

Drugie ze skojarzeń, jakie nasuwa tytuł filmu Viscontiego, to odniesienie do zdradzającej inspiracji wagnerowskiej jednej z tzw. powieści wagnerowskich, tj. do *Zmierzchu bogów* (*Le crépuscule des dieux*, pisanej w latach 1877–1882, wydanej w 1884 roku) autorstwa francuskiego pisarza Éléмира Bourgesa. To powieść utrzymana w dekadencckim stylu pokrewnym biblii dekadentyzmu *Na wspak* (*À rebours*, 1884) Jorisa-Karla Huysmansa. Powieść Bourgesa wiele łączy z dekadencckim klimatem *Na wspak* Huysmansa, a „*Zmierzch bogów*” wydaje się wręcz wynaturzonym bratem-bliźniakiem tych genialnych stron⁵⁰. To w tej powieści można szukać źródeł dekadencckiej wyobraźni Viscontiego. Bourges opowiedział w niej „dzieje niemieckiej rodziny książęcej,

⁴⁶ A. Helman, *Urok zmierzchu...*, op. cit., s. 242.

⁴⁷ Jedna z książek poświęconych analizie genezy, przebiegu i następstw krwawej rozprawy z 30 czerwca nosi znamienity tytuł, zob. P.R. Maracin, *Noc długich noży. 48 godzin, które zmieniły losy świata*, tłum. L. Niedzielski, Warszawa 2009.

⁴⁸ Na plan całej tetralogii złożyły się cztery dramaty muzyczne: *Złoto Renu*, *Walkiria*, *Zygryf* i *Zmierzch bogów*. Ostatni z nich miał swoją prapremierę w Bayreuth 17 VIII 1876, za: J. Kański, *Przewodnik operowy*, Kraków 1985.

⁴⁹ Ibidem, s. 540.

⁵⁰ M. Sokalska, *Powieść wagnerowska – powieść muzyczna? (Gabriele D'Annunzio – Élémir Bourges – Paweł Huelle)*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2019, nr 1(52), *Muzyka i muzyczność w literaturze*, red. J. Wiśniewski, Łódź 2019.

drażonej lubieżnością i obłędem⁵¹. Powieść rozpoczyna się od uroczystości – wieczoru operowego z okazji imienin księcia Karola d'Este, podczas którego wykonane zostają dwie kompozycje: uwertura do *Tannhäusera* oraz I akt *Walkirii*⁵² (podobnie uroczystość urodzin nestora rodu otwiera film Viscontiego). Zagęszczenie atmosfery wiąże się z klimatem perwersji (w obu przypadkach jest to przekroczenie najsilniejszego tabu w kulturze – kazirodztwa, które prowadzi do samobójstwa). Zakończenie powieści „utrzymane jest w wybitnie dekadencjnym tonie. Wyczerpany hulankami książę-rozpustnik ogląda w Bayreuth przedstawienie *Zmierzchu bogów* i dostrzega w nim symbol całego kończącego się świata: »Wszelkie znaki zagłady unosiły się nad starym światem, niby rozgniewani aniołowie nad skazaną na zniszczenie Gomorą«⁵³. Bourges odniósł się

[...] głównie do ogólnej idei finału cyklu Wagnera. W opisanych przez niego losach bohatera zaakcentowana została postępująca degeneracja i dekadencja, które sprowadzają nieuchronną zagładę – na samego księcia, jego rozwydrzonych potomków, marionetkowe państwo doznające politycznego unicestwienia, i wreszcie na cały stary świat, którego karykaturalną wizję u schyłku istnienia uosabia egzystencja Karola⁵⁴.

Film Viscontiego też zamyka przedstawienie, tyle że zaaranżowane przez wnuka barona Joachima – Martina, również symbolizujące koniec minionego świata i nastanie nowego porządku. Elementem zapożyczonym z twórczości Wagnera jest nakierowanie bohaterów ku śmierci – w powieści wagnerowskiej po części wyzwalającej, w filmie wagnerowskim Viscontiego równoznacznej z zagładą.

Sprzężenie polityki z dekadencją tematyką i estetyką ewoluuje w filmie i w akcie III *Zmierzchu bogów* osiąga swoje apogeum. Dotyczy to także roli diabolicznego Aschenbacha, który zaraża złem, kusząc mirażem panowania i potęgi, podstępnie pozbywa się już zbędnych marionetek, lansując nowych bogów na usługach nazistowskiej władzy. Pierwszy krok Aschenbacha to

⁵¹ M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, tłum. K. Żaboklicki, Gdańsk 2010, s. 308.

⁵² M. Sokalska, op. cit., s. 300.

⁵³ M. Praz, op. cit., s. 310.

⁵⁴ M. Sokalska, op. cit., s. 300.

uwolnienie Martina od poczucia winy za śmierć małej Lisy. Usprawiedliwienie winy wyzwala z lęku przed karą, ale również znieprawia i przypieczętowuje przyjaźń, która jest rodzajem paktu z siłami zła. Aschenbach w tym momencie pozyskuje nowego sprzymierzeńca, z pomocą którego pozbędzie się Friedricha Bruckmanna i Sophie. Drugi krok Aschenbacha to podsycenie w Martinie jego nienawiści do tego, który odebrał mu matkę, i matki obwinianej o odrzucenie, chęć upokorzenia i brak zrozumienia dla miłości, jaką ją darzył. Przemieniony Martin, wyzwolony ze swoich słabości i lęków, deklaruje, że zrobi wszystko, ażeby zniszczyć jej spokój i potęgę, bo dawna miłość zmieniła się w nienawiść. Trzeci etap ilustruje starcie sił (Martin kontra Friedrich). Martin staje się tym, który odebrał lekcję daną przez Aschenbacha, wcielił ją w czyn i teraz to on chce wszystkiego, co mu się słusznie należy.

W końcu Aschenbach podburza ostatnią ze swoich ofiar – Günthera. W Güntherze, po ujawnieniu kulisów kolejnych zbrodni, w tym okoliczności egzekucji jego ojca w Bad Wieselsee, narasta nienawiść do sprawcy i chęć odwetu. Z wrażliwego studenta staje się potencjalnym mścicielem. Złamanie Günthera można odczytywać jako „[...] metaforę upadku całej kultury. Społeczeństwo jest moralnie martwe, nie ma już żadnych trwałych punktów odniesienia etycznego”⁵⁵. Zapowiedź tego upadku stanowiła scena, w której Günther był świadkiem publicznego palenia na stosach przed uniwersytetem dzieł mistrzów literatury europejskiej uznanych za dekadencje – Mannów, Remarque’a, Zweigów, Gide’a, Kellera, Londona, Shawa, Zoli i Prousta⁵⁶. Aschenbach dostrzega podatny grunt dla pozyskania kolejnej istoty w służbie idei nazizmu. Niczym Mefisto dokonuje uwiedzenia Günthera poprzez perswazję (il. 3). Potem zabiera ze sobą jako pozyskanego nowego Fausta – „zdobył nową duszę, co w planie metafizycznym daje się czytać jako wyraz słabości i bezwolności ludzi kultury, których nowa władza zdołała sobie podporządkować”⁵⁷. Zanim Günther wraz z Aschenbachem opuści dom von Essenbecków, Martin żegna się z nim, obejmując go. Na moment w kadrze widoczna jest ta trójka młodych mężczyzn zawiązująca symboliczny triumwirat zjednoczonych w zbrodni i z misją szerzenia zła, tudzież zniszczenia.

⁵⁵ H. Bacon, *Visconti: explorations of beauty and decay*, Cambridge 1998, s. 154.

⁵⁶ To także stanowisko H. Bacona, ibidem.

⁵⁷ A. Helman, *Urok zmierzchu...*, op. cit., s. 239.



Il. 3. Aschenbach niczym Mefisto „uwodzący” Günthera. Kadr z filmu *Zmierzch bogów* (1969) Luchina Viscontiego

Końcowy akord *Zmierzchu bogów* to kwintesencja dekadentyzmu. Składają się na to wszelkie znamiona chylenia się ku upadkowi: patologia (w sferze prywatnej i politycznej), perwersja erotyczna jako forma destrukcji, totalny rozkład więzi, degeneracja, klimat zwyrodnienia i upadku, atrakcyjność zła, wrażenie zmierzchu pewnej formacji kulturowej, nastanie cywilizacji śmierci, zapowiedź zbliżającej się katastrofy w związku z umocnieniem się faszystowskiej władzy, sugestywne wskazanie na nadchodzącą zagładę cywilizacji. Zwieńczenie aktu III stanowią: kazirodcze zbliżenie Martina z matką i inscenizacja jej zaślubin z Friedrichem. Poddanie się perwersji jest bronią obosieczną, okaże się zgubne dla obojga, choć w innym sensie. Pokonując matkę-potwora przez wzięcie w posiadanie jej ciała, Martin wprawdzie kładzie kres jej władzy nad sobą, ale i wyzwala potwora w sobie.

W sekwencji ślubu ubrany po raz pierwszy w czarny mundur SS Martin daje parze lekcję tego, czym jest narodowy socjalizm. Muzyka i końcowy taniec Martina z prostytutką Olgą wyznaczają czas oczekiwania na śmieć nowożeńców (wymuszone samobójstwo). Martin salutuje przed martwą parą, a na hitlerowskie pozdrowienie nakładają się buchające płomienie pieców stalowni. To ogień, który zwodził i zwodzi umysły, ogień podsycający marzenie o władzy, ale i żywioł niszczący. W *Zmierzchu bogów* to żywioł ognia symbolizuje zmiany. Reżyser wykorzystał go jako „jeden z najbardziej

pojemnych znaczeniowo symboli we wszystkich cywilizacjach i kulturach”⁵⁸. Ostatnie ujęcie filmu łączące postać Martina z płomieniami pieców stalowni czyni zeń figurę symbolizującą zło nazizmu, kwintesencję jego niszczącej mocy, emisariusza zagłady. Końcowa sekwencja tragicznej w skutkach parodii ceremonii ślubnej jest ostatnim akordem w filmie – reżyserskim odpowiednikiem apokaliptycznej kantaty *Lament doktora Fausta, dziewiąta symfonia ahumanizmu* z *Doktora Faustusa* Tomasza Manna. W sekwencji tej „sombuliczne tango jakże aryjskich zwycięzców jest efektownym akompaniamentem końcowej zbrodni: matkobójstwa w formie beznamiennej eutanazji”⁵⁹ (il. 4). Końcowy akord *Zmierzchu bogów*, sfilmowany w konwencji *beauté de la decadence*, oddaje odrażający nihilizm moralny nowych aryjskich bogów.

Diaboliczna ideologia znakiem przyszłej Zagłady

Zmierzch bogów Viscontiego stanowi filmowy odpowiednik rozrachunku z duszą niemiecką dokonanego przez Tomasza Manna w *Doktorze Faustusie*, który jest „niezwykłym komentarzem do czasów uwiedzenia narodu niemieckiego przez nazistowski totalitaryzm” i „obrazuje, jak Mann czuł tę rzeczywistość”⁶⁰. W optyce Manna, a także Viscontiego, bez zrozumienia duszy niemieckiej nie sposób pojąć tego dramatu, jaki zgotował nazizm. Motywem, który często powracał w przemówieniach Manna i jego powieściach (w szczególności w *Doktorze Faustusie*) jest „diabelskie kuszenie czy też konfrontacja z ciemnymi mocami, drzemiącymi gdzieś w zastanym systemie”⁶¹. Film Viscontiego unaocznia te ciemne moce.

Film nie generuje „chorej” fascynacji nazizmem, lecz ukazuje mechanizmy rodzenia się tego diabolicznego zjawiska. U Viscontiego nazizm oznacza atrofie wartości moralnych i zło absolutne. Salutujący Führerowi Martin z ostatniego ujęcia filmu jest przeciwieństwem „ahumanizmu”. Ogniste płomienie nakładające się na jego twarz też wiążą go z postacią Adolfa Hitlera, dla którego charakterystycznym żywiołem był ogień, osobą, która „nie zostawiła

⁵⁸ K. Arciszewska, *Wstęp*, [w:] *Żywioły. Motyw ognia w literaturze, kulturze i sztuce*, red. K. Arciszewska, U. Potocka-Sigłowa, Gdańsk 2018, s. 7.

⁵⁹ A. Werner, *Zatrute piękno. Visconti*, [w:] idem, *Dekada filmu*, Warszawa 1997, s. 88.

⁶⁰ J. Czerniecki, *Tomasz Mann i dzieje niemieckiej duszy*, <https://teologiapolityczna.pl/tpt-218-1> (dostęp 20.04.2024)

⁶¹ Ibidem.



Il. 4. Scena samobójczej śmierci Sophie von Essenbeck i Friedricha Bruckmanna. Kadr z filmu *Zmierzch bogów* (1969) Luchina Viscontiego

po sobie absolutnie nic pozytywnego”⁶². Starzy (pokonani) i nowi (którzy nastali) bogowie ucieleśniali/ją zatrute piękno i zarażenie złem. Ofiary walki o władzę (baron Joachim von Essenbeck, baron Konstantin von Essenbeck, Herbert Thallman, Friedrich Bruckmann, Sophie von Essenbeck), a także postronne (Żydóweczka Lisa, Elisabeth Thallman) stanowią pokłosie metodycznej eliminacji niewygodnych jednostek lub „znak czasów”. Nie przypadkiem umacnianie się systemu nazistowskiego zostało powiązane z zagładą rodziny von Essenbecków, z której kolejno ubywają: reprezentant „panów dawnych Niemiec” i starej tradycji, przedstawiciel formacji rywalizującej o kształt państwa (SS kontra SA), przedstawiciel liberalnej opozycji politycznej występujący jako sumienie upadłego narodu, człowiek dysponujący wiedzą techniczną i umiejętnościami zarządzania, ale stawiający własne interesy ponad systemem oraz ofiary wskazujące na nowe porządki – samobójczej śmierci jako desperackiej obrony przed perwersją, bagatelizowanej z racji jej żydowskiego pochodzenia (Lisa) i zamordowanej w nazistowskim obozie koncentracyjnym w Dachau (Elisabeth, wyeliminowanej jako potencjalny świadek zbrodni). Wszystkie są też znakami tego, co nastąpi, przyszłej Zagłady, jaką zgotuje

⁶² M. Pełka, *Saul Friedländer, Refleksy nazizmu. Esej o kiczu i śmierci*, Warszawa 2011, „Kultura i Edukacja” 2014, nr 3(103), s. 377.

nazizm w czasach II wojny światowej. Metaforyczną jej zapowiedź stanowi sekwencja zbiorowej masakry w Bad Wiessee.

Końcowy akt matkobójstwa, największej zbrodni, jakiej można się dopuścić, dopełnia obrazu zarażenia złem. W kulturze zakaz dotyczący matkobójstwa „jest jeszcze silniejszy niż zakaz dotyczący ojcobójstwa”⁶³. Martin doprowadza do rozszerzonego samobójstwa – matki i tego, który chciał zająć u jej boku miejsce po jego ojcu-bohaterze. Zbrodnia matkobójstwa jest formą zemsty na podłożu ambiwalencji uczuć miłości i nienawiści. Ma w sobie coś z trawestacji zbrodni orestejskiej – symboliczny wymiar matkobójstwa w micie orestejskim sprowadza się do wartościowania płci męskiej. W trylogii Ajschylosa Orestes, z wyroku bogów, zostaje uniewinniony: „matka jest tylko naczyniem, które przechowuje nasienie ojca, związek krwi istnieje tylko między ojcem a synem”⁶⁴. Martin, który nie ma już ojca, przez zbrodnię matkobójstwa poddaje się innym autorytetom – esesmanowi Aschenbachowi i temu, któremu salutował – Führerowi (il. 5). Na rozwiązaniu relacji Martin – Sophie – Friedrich zaważył wzorzec z Ajschylosa, jako że „w *Orestei* motywy ambicji politycznej i zazdrości seksualnej są idealnie połączone w jedną linearną narrację”⁶⁵. Nieobecność Aschenbacha w ostatniej sekwencji filmu też nie wróży nic dobrego – wszak wziął pod swoją opiekę Günthera, by powierzyć mu inne zadanie, misję wykraczającą poza mikrokosmos rodziny.

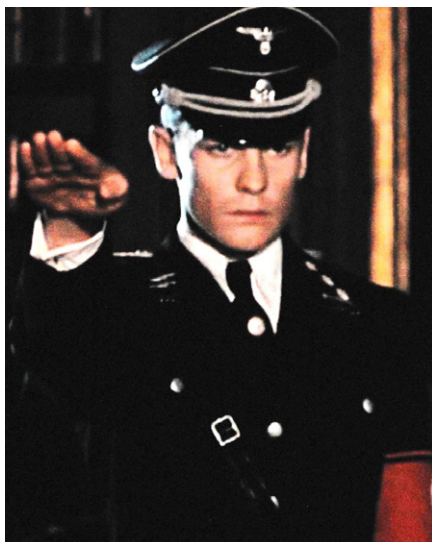
Visconti wspominał o swoim pierwszym pobycie w Niemczech (zbiegł się w czasie z pożarem Reichstagu)⁶⁶, podczas którego mimowolnie uległ wrażeniom estetycznym – wizualnej stronie nazizmu i upodobaniu do „ideału

⁶³ D. Danek, *Tezy o matkobójstwie*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1979, nr 1 (43), s. 167.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ G. Nowell-Smith, op. cit., s. 154. Tę spójność autor przeciwstawia niespójności odniesień do dzieł Szekspira – *Makbeta* (Friedrich i Sophie jako postaci w typie Makbeta i Lady Makbet) i *Hamleta* (trójkąt Martin – Sophie – Friedrich jako Hamlet – Gertruda – Klaudiusz), dla których Visconti nie znalazł wspólnego mianownika (stanowią odrębne, choć niewątpliwe inspiracje). O postaciach budzących Makbetowskie skojarzenia pisała też Joanna Wojnicka, op. cit., s. 144. Pierwotnym zamysłem Viscontiego, co wynika z relacji Suso Cecchi d'Amico, było nakręcenie czegoś na kształt *Makbeta* umiejscowionego w czasach współczesnych, zob. H. Bacon, op. cit., s. 146.

⁶⁶ O reperkusjach tej wizyty i stanie zawstydzenia pisały: M. Snoch, *Wybrańcy. Kino Luchino Viscontiego a literacka twórczość Thomasa Manna*, Łódź 2020, s. 35, 36 oraz A. Helman, *Urok zmierzchu*, op. cit., s. 228.



Il. 1. Martin salutujący Führerowi. Kadr z filmu *Zmierzch bogów* (1969) Luchina Viscontiego

Zygfryda”, idącego w parze z jego inklinacją do pewnego typu męskiej urody. Nigdy jednak nie miał sympatii nazistowskich i po latach wstydił się tego epizodu. Podczas pracy nad *Zmierzchem bogów* przyznał, że kultura niemiecka, którą odkrył później, okazała się objawieniem w pewnym sensie trudniejszym, poważniejszym⁶⁷. Visconti, zapytany o to, dlaczego chciał nakręcić film o nazizmie, a nie o faszyzmie odpowiedział: „Ze względu na różnicę pomiędzy tragedią a komedią. [...] ponieważ była to tragedia, która, niczym odrażająca plama krwi, prześląkała cały świat. [...] nazizm wydaje mi się ujawniać więcej na temat historycznego odwrócenia wartości”⁶⁸.

W swoim spojrzeniu na nazizm, poza studiami na temat formacji SA i SS, inspirował się m.in. powieścią Lorrain Noël Kemski, *La notte dei lunghi coltelli* (*Noc długich noży*) oraz książką Williama L. Shirera *The Rise and Fall of the Third Reich. A History of Nazi Germany* wiążącą historię Niemiec z przeszłością, interpretującą dojście Hitlera do władzy jako wyraz niemieckiego charakteru narodowego. Visconti skoncentrował swoją uwagę na okresie, w którym naziści przejęli kontrolę nad państwem (akcja filmu rozpoczyna się w dniu pożaru Reichstagu 27 lutego 1933 roku). Reżyser „zstępowanie do piekła”⁶⁹ powiązał z naturą duszy niemieckiej. Pokłosem tego faktu był filozoficzny zamysł zrealizowany w filmie – powiązanie idei upadku wartości i zmięczenia kultury z postawą faustyczną, mające swoje źródło w koncepcji historiozoficznej Oswalda Spenglera. To uwiedzenie przez Zło przynosi nastanie cywilizacji

⁶⁷ L. Schifano, *Luchino Visconti. Ogień namiętności*, tłum. Elżbieta Radziwiłłowa, Warszawa 2010, s. 38.

⁶⁸ H. Bacon, op. cit., s. 145.

⁶⁹ Tą metaforą posłużył się też H. Bacon, op. cit., s. 148.

śmierci. Ostatnie obrazy filmu nie pozostawiają złudzeń – sam Hitler i jego emisariusze Zła pchną Niemcy w otchłań zniszczenia, doprowadzą do Zagłady, nie mającej sobie równych w historii.

Bibliografia

- Arciszewska Katarzyna, *Wstęp*, [w:] *Żywioły. Motyw ognia w literaturze, kulturze i sztuce*, red. Katarzyna Arciszewska, Urszula Potocka-Sigłowa, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2018.
- Bacon Henry, *Visconti: Explorations of Beauty and Decay*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.
- Bielawski Krzysztof, *Kosmos tragiczny: wolność – nauka – zrozumienie*, „Zeszyty Naukowe PWST” 2014, nr 6, s. 7-16.
- Danek Danuta, *Tezy o matkobóstwie*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1979, nr 1 (43).
- Garbicz Adam, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż czwarta 1967-1973*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.
- Helman Alicja, *Urok zmierzchu. Filmy Luchina Viscontiego, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2001.
- Helman Alicja, *Trzy portrety Helmuta Bergera*, [w:] *Interpretacja dzieła filmowego. Teoria i praktyka*, red. Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Piotr Sitarski, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź 1995.
- Helman Alicja, *Palimpsesty Luchina Viscontiego*, [w:] *Mistrzowie kina europejskiego*, red. Kazimierz Sobotka, STO Films, Fundacja Studiów Europejskich – Instytut Europejski, Łódź 1996.
- Kański Józef, *Przewodnik operowy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1985.
- Kłys Tomasz, *Od Mabusego do Goebbelsa. Weimarskie filmy Fritza Langa i kino niemieckie do roku 1945*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013.
- Mały słownik pisarzy niemieckich, austriackich i szwajcarskich*, pod red. J. Chodery, M. Urbanowicza, Wiedza Powszechna, Warszawa 1973.
- Maracin Paul R., *Noc długich noży. 48 godzin, które zmieniły losy świata*, tłum. Lech Niedzielski, Wydawnictwo Bellona, Warszawa 2009.
- Mroczkowski Przemysław, *Historia literatury angielskiej*, Ossolineum, Wrocław 1999.
- Nowell-Smith Geoffrey, *Luchino Visconti*, BFI, London 2003.
- Orłowski Hubert, *Wmówienia krytyki: (w 25 rocznicę wydania „Doktora Faustusa” Tomasza Manna)*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1972, nr 2, s. 58-74.
- Orłowski Hubert, *Wstęp*, [w:] Thomas Mann, *Doktor Faustus*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Ossolineum, Wrocław 2018.
- Pełka Marcin, *Saul Friedländer, Refleksy nazizmu. Esej o kiczu i śmierci*, Warszawa 2011, „Kultura i Edukacja” 2014, nr 3(103), s. 375-380.
- Praz Mario, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, tłum. K. Żaboklicki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Ripley Tim, *Elitarne jednostki wojskowe Trzeciej Rzeszy. Niemieckie siły specjalne w II wojnie światowej*, Wydawnictwo Olesiejuk, Ożarów Mazowiecki 2007.

- Rogalski Aleksander, *Ku światłu. Wybór szkiców, studiów, esejów literackich*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1985.
- Schifano Laurence, *Luchino Visconti. Ogień namiętności*, tłum. E. Radziwiłłowa, PIW, Warszawa 2010.
- Shattuck Roger, *Faust i Frankenstein*, [w:] idem, *Wiedza zakazana od Prometeusza do pornografii*, tłum. M. Borowska, Universitas, Kraków 1999.
- Sławnikowski Jędrzej, *Spróchniałe gałęzie. Upadek rodziny w Buddenbrookach Tomasza Manna i Zmierzchu bogów Luchina Viscontiego*. „Images” 2024, nr 36 (45), s. 185-199.
- Snoch Marta, *Wybrańcy. Kino Luchino Viscontiego a literacka twórczość Thomasa Manna*, Wydawnictwo Naukowe ARCHAEGRAPH, Łódź 2020.
- Sokalska Małgorzata, *Powieść wagnerowska – powieść muzyczna? (Gabriele D’Annunzio – Élémir Bourges – Paweł Huelle)*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2019, nr 1(52), *Muzyka i muzyczność w literaturze*, red. J. Wiśniewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019.
- Szumera Grażyna, *Historiozofia Oswalda Spenglera a koncepcja filozoficzna Erazma Majewskiego*, „Folia Philosophica” 1993, nr 11, s. 89-101.
- Szyrocki Marian, *Dzieje literatury niemieckiej*, t. I, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969.
- Szyrocki Marian, *Dzieje literatury niemieckiej*, t. II, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972.
- Werner Andrzej, *Zatrute piękno. Visconti*, [w:] idem, *Dekada filmu*, Wydawnictwo Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1997.
- Wojnicka Joanna, *Świat umierający. O późnej twórczości Luchino Viscontiego*, RABID, Kraków 2001.

Źródła internetowe

- Czerniecki Jan, *Tomasz Mann i dzieje niemieckiej duszy*, <https://teologiapolityczna.pl/tptc-218-1> (dostęp 20.04.2024)
- Doduik Véronique, *Revue de presse des Damnés (Luchino Visconti, 1968)*, 20.10.2017, <https://www.cinematheque.fr/article/1116.html> (dostęp 5.03.2024)
- Majmurek Jakub, *Faust, faustyzm, kino*, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/3181-faust-faustyzm-kino.html> (dostęp 20.04.2024)
- Mokrasinski Marcin, *Zarys historii LSSAH*, 8.04.2015, <https://wiekdwudziesty.pl/lssah/> (dostęp 21.04.2024)
- Nadolski Kamil, *Gdyby nie noc długich noży, być może nie doszłoby do wybuchu wojny*, „Newsweek”, <https://www.newsweek.pl/historia/nocy-dlugich-nozy-czyli-wielki-gambit-hitlera/10lcng9r> (dostęp 18.04.2024)
- Liebestod*, Kirsten Flagstad <https://www.youtube.com/watch?v=p46zOIxam7Q> (dostęp 18.04.2024)
- Pieśń Horsta Wessela*, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Horst-Wessel-Lied> (dostęp 18.04.2024)

Emisariusz/e Zagłady. Mefistofeliczne uwiedzenie przez zło – *Zmierzch bogów* (1969) Luchina Viscontiego

Choć zasadniczą intencją Luchina Viscontiego realizującego *Zmierzch bogów* (1969) nie była analiza fenomenu faszyzmu, to można w nim również dostrzec studium narodzin diabolicznej ideologii, która przyniosła zagładę. W niniejszej interpretacji film został potraktowany jako dzieło faustyczne pokrewne *Doktorowi Faustusowi* Tomasza Manna, ukazujące problem postawy faustycznej (opisanej w koncepcji historiozoficznej Oswalda Spenglera) i odbijające „duszę Niemiec”. Akcent został położony na uwikłanie w Zło nieuchronnie prowadzące ku zagładzie.

Słowa kluczowe: Visconti, zło, Faust, Mefistofeles, Goethe, Wagner, dekadencja

Mephistophelian Seduction by Evil – *Twilight of the Gods* (1969) Luchino Visconti

Although Luchino Visconti's main intention in making *Götterdämmerung* (1969) was not to analyze the phenomenon of Fascism, it can also be seen as a study of the birth of the diabolical ideology that brought about the destruction. In the present interpretation, the film is treated as a Faustian work akin to Thomas Mann's *Doctor Faustus*, showing the problem of the Faustian attitude (described in Oswald Spengler's historiosophical concept) and reflecting the "soul of Germany." The emphasis is placed on entanglement in Evil leading inevitably to destruction.

Keywords: Visconti, evil, Faust, Mephistopheles, Goethe, Wagner, decadence

Data przesłania tekstu: 1.11.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 30.05 2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 11.03.2025

SEKSUALIZACJA I ESTETYZACJA HOLOKAUSTU W *NOCNYM PORTIERZE* (1974) LILIANY CAVANI

PIOTR KLETOWSKI

Instytut Bliskiego i Dalekiego Wschodu
Uniwersytet Jagielloński
Institute of the Middle and Far East
Jagiellonian University
piotr.kletowski@uj.edu.pl
ORCID 0000-0003-3163-5343

Seksualizacja nazizmu/Holokaustu

Nocny portier (*Night Porter*, *Il portiere di notte*, 1974) Liliany Cavani¹ – pierwszy człon Trylogii niemieckiej (pozostałe części to *Poza dobrem i złem* (*Al di là del bene e del male*) z 1977 r. – historia związku Fryderyka Nietzschego, Lou Salome i Paula Rée, oraz *Berlińskie wnętrza* (*Interno berlinese*), 1985 – mówiący o lesbijskim związku żony hitlerowskiego dygnitarza i małżonki japońskiego ambasadora) – uchodzi za najważniejszy film włoskiej reżyserki, zwłaszcza ze względu na wagę podejmowanej tematyki oraz oryginalny sposób jej ujęcia. Zasadniczym tematem tego wielowymiarowego filmu jest sadomasochistyczna relacja między SS-manem Maxem (Dirk Bogart) a więźniarką obozu koncentracyjnego Lucią (Charlotte Rampling) – relacja zapoczątkowana w czasie bytności obojga w lagrze i kontynuowana w powojennym Wiedniu (dokładnie w 1957 roku). Dochodzi wówczas do kolejnego spotkania między mężczyzną (pracującym teraz jako tytułowy nocny portier w hotelu operowym, zamieszkiwanym również przez innych byłych SS-manów i ich kochanki) oraz kobietą przybywającą do Wiednia wraz ze swym mężem – dyrygentem mającym wystawiać *Czarodziejski flet* Wolfganga Amadeusza Mozarta w Operze

¹ Na temat biografii Cavani zob. G. Moliterno, *Liliana Cavani, Historical Dictionary of Italian Cinema*, London 2021, s. 108-109 oraz <https://www.lilianacavani.it/en/> (dostęp 26.08.2024).

Wiedeńskiej. Miejsce filmu Cavani w szeregu innych produkcji w następujący sposób pozycjonują autorzy *Historical Dictionary of Holocaust Cinema*:

Nocny portier (Il portiere di notte, 1974) Liliany Cavani opowiada zawiłą historię, która jest częściowo thrillerem, częściowo dramatem psychologicznym, a częściowo erotyczną pulpową fikcją [...] Pewnego dnia Lucia (Charlotte Rampling), była więźniarka obozu, melduje się w ekskluzywnym hotelu, gdzie Max (Dirk Bogarde), były strażnik, pracuje jako nocny portier. Informuje on krąg byłych strażników o bytności dziewczyny, co powoduje decyzję o jej usunięciu, ponieważ jest ona jednym z niewielu pozostałych świadków, którzy mogliby ujawnić ich obecność. Kiedy mąż kobiety, dyrygent, opuszcza Wiedeń, aby kontynuować swoją trasę po Europie, Lucia zostaje i – co jest do końca niewytłumaczalne – wprowadza się do Maxa. Dwójka odnawia sadomasochistyczny związek, który zawiązali w obozie koncentracyjnym. Max tworzy w swoim mieszkaniu odpowiednio obozowego bunkra, gromadząc zapasy żywności, w nadziei, że przetrwa próby zabicia Lucii przez swych przyjaciół. Gdy zapasy żywności się wyczerpują, mieszkanie zaczyna przypominać obóz, znany widzom z retrospekcji. Max wraca do roli kata, a Lucia do dziecka/kobiety, której poddała się z własnej woli, aby przeżyć. W jednej z prowokacyjnych retrospekcji obozowych Lucia, ubrana jedynie w spodnie nazistowskiego munduru, śpiewa piosenkę Friedricha Holländera, rozślawioną przez Marlenę Dietrich *Wenn ich mir was wünschen dürfte* (*Gdybym mogła sobie czegoś życzyć*) tłumowi nazistowskich oficerów i ich obozowych kochanek. Kiedy kończy, Max wręcza jej głowę kapo, który był szczególnie brutalny wobec więźniów [...]. Film kończy się, gdy po wyczerpaniu jedzenia Max i Lucia wychodzą z mieszkania i ujęci kamerą od tyłu, przechodzą przez wiadukt [gdzie zostają zastrzeleni – P.K.]. *Nocny portier* jest jednym z kilku kontrowersyjnych włoskich filmów o nazistach, które pojawiły się w latach 1969-1975. Pozostałe to *Przekłęci (La caduta degli dei, Luchino Visconti, 1969)* [w Polsce jako *Zmierzch bogów* – P.K.]; *Saló albo 120 dni Sodomy (Salò, or the 120 Days of Sodom, Pier Paolo Pasolini, 1975)* i *Siedem piękności Pasqualino (Pasqualino Settebellezze, Lina Wertmüller, 1975)*. Wszystkie badają temat zbrodni seksualnego, używając go bezpośrednio lub pośrednio jako metafory nazizmu i Holocaustu [...]. Podczas gdy te trzy filmy skupiają się na wiktyimizacji grupy, Cavani bada poniżenie jednostki².

² R.C. Reimer, C.J. Reimer, *Night Porter, Historical Dictionary of Holocaust Cinema*, "The Scarecrow Press Inc. Plymouth" 2012, s. 124-125. Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie własne autora.

Opis ten uwypukla najważniejsze kwestie pojawiające się w filmie Cavani, decydujące z jednej strony o jego kontrowersyjności, z drugiej zaś o jego wartości (i akceptacji) lub też – paradoksalnie – o całkowitym odrzuceniu obrazu jako poważnej propozycji dotyczącej kwestii nazizmu i jego konsekwencji, jaką stanowiła Zagłada. Na pierwszy plan zostaje wysunięta *seksualizacja Holokaustu* – a więc wpisanie w obraz Zagłady obrazów seksualności, i to seksualności transgresyjnej, naznaczonej sadomasochistyczną perwersją³. Mamy bowiem w filmie Cavani wyeksponowane sceny seksualnego poniżenia, właściwie charakteryzującego relację Maxa i Lucii. Najpierw są to sceny obozowe (ukazane jako retrospekcje), a więc: filmowanie obnażonej dziewczyny przez Maxa, zmuszenie Lucii do seksu oralnego (symulowanego poprzez włożenie jej do ust palców); wcześniej Lucia jest świadkiem gwałtownego, homoseksualnego stosunku między innym SS-manem a jednym z więźniów. Wreszcie swoistym zwieńczeniem seksualnych relacji w obozie jest (zasugerowana jedynie przez reżyserkę) scena seksu w obozowej łaźni, pokrytej potłuczonym szkłem z rozbitej przez Maxa szyby (SS-man rozbija ją przy pomocy strzałów z pistoletu). Seksualną, sadomasochistyczną perwersją naznaczona jest również, wspomniana wyżej, sekwencja kabaretowego występu Lucii, śpiewającej piosenkę Marleny Dietrich (bohaterka ubrana jest w SS-mańską czapkę, bryczesy i szelki nałożone na gołe ciało), który to numer kończy upiorny prezent podarowany przez Maxa kobiecie, mający kojarzyć się z biblijną historią Salome. W dalszej, „wiedeńskiej” części filmu, z jednej strony pozbawionej kojarzącego się z horrorem obozowego entourage'u, z drugiej wciąż naznaczonej wizualnym mrokiem (w scenariuszu pada nawet określenie, że Wiedeń przypomina „zamulone akwarium”), otrzymujemy kolejne sceny przesyczone seksualną perwersją: stosunek poprzedzony pobicie kobiety, zakucie Lucii w łańcuch (w mieszkaniu Maxa), samookaleczenie się Maxa (przy pomocy rozbitego szkła z butelki zawierającej perfumy) i kolejny stosunek połączony z konsumpcją jedzenia (tym razem to kobieta niejako „gwałci” mężczyznę, na którym siada wyzywająco, zmuszając go do odbycia aktu seksualnego).

³ Wcześniej obrazy seksualnego wykorzystania w obozie zawierał film Sidneya Lumeta *Lombardzista* (*The Pawnbroker*, 1964). Na temat seksualności obozowej zob. Z. Waxman, *Kobiety Holocaustu. Historia feministyczna*, tłum. J. Bednarek, Poznań 2019; J. Ostrowska, *Przemilczane. Seksualna praca przymusowa w czasie II wojny światowej*, Warszawa 2018.

Warto w tym miejscu podkreślić, że w „wiedeńskiej” partii filmu to kobieta jest inicjatorką odnowienia związku i to ona niejako przejmuje inicjatywę⁴. Wreszcie sam finał filmu, ukazujący śmierć bohaterów, cechuje wysoce perwersyjny charakter. Max jest ubrany w SS-mański uniform, ona wkłada dziecięcą sukienkę sprzed lat, degradującą ją ponownie do roli młodej dziewczyny. Ich zamordowanie (któremu towarzyszy dźwięk dzwonów z wiedeńskiej katedry) przypomina upiorną uroczystość ślubną, w której erotyczny, perwersyjny, sadomasochistyczny związek bohaterów, zgodnie z Bataille’owską wizją najwyższego spełnienia erotycznej pasji w śmierci, znajduje swoje rozwiązanie w akcie (samo)destrukcji. Jak mówiła reżyserka:

Poczułam potrzebę przeanalizowania granic natury ludzkiej aż [...] do skrajności, ponieważ nie ma nic bardziej fantastycznego niż rzeczywistość. To właśnie pokazuję w *Il portiere di notte*; to dopiero początek rzeczywistości. Na świecie nie cnota przeważa, ale występki. Dlatego Sade jest dla mnie fundamentalny i powinien być studiowany w szkole. *Il portiere di notte* opiera się na pseudomasochistycznej opowieści, uzasadnionej przez skrajną sytuację, w której znajdują się zarówno mężczyzna, jak i kobieta. To detonator, który pozwala im wyrazić siebie⁵.

Kwestię tę, jeszcze wyraźniej, naświetla w swej monografii Cavani Gaetana Marrone, znów odwołując się do słów reżyserki:

Dla szerokiej publiczności rezonujące tematy seksualne Cavani są skandaliczne. Skandal wynika nie z samych obrazów, ale z kontekstu filmowego: pożądanie jest postrzegane jako punkt wyjścia do wolności [...]. Eros jest tragiczną esencją tych filmów. To jest to, co Bataille nazwał „zawłaszczeniem życia aż do śmierci” [...]⁶.

⁴ Kwestią otwartą pozostaje zagadnienie, na ile Lucia jest ofiarą seksualnych żądz Maxa, a na ile osobą świadomą swej, rozbudzonej przez mężczyznę, seksualności. Kontrowersyjność filmu polega również na tym, że *Nocny portier* może być traktowany jako opowieść o seksualnej sile kobiety, dzięki której Lucia nie tylko może przetrwać obozowe piekło, ale również kontynuować sadomasochistyczną relację z Maxem już po wojnie. Zob. G. Lichtner, *The Sins of Fathers, Fascism In Italian Cinema Since 1945. The Politics and Aesthetics of Memory*, New York 2013, s. 143-144.

⁵ G. Marrone, *Toward a Negative Mythopeia: Spectacle, Memory and Representation in The Night Porter*, [w:] eadem, *The Gaze and the Labyrinth. The Cinema of Liliana Cavani*, Princeton, New Jersey 2000, s. 82.

⁶ Ibidem, s. 89.

Erotyzacja czy też seksualizacja (w duchu seksualnej perwersji) Holokaustu miała – w zamierzeniu Cavani – nie tylko ukazać paralełę między perwersją seksualną a *perwersją kultury*, jaką był faszyzm (nazizm). Reżyserka podąża zresztą śladem Viscontiego w *Zmierzchu bogów*, gdzie Martin (Helmut Berger), pedofil i kazirodca, staje się SS-mańskim aniołem zniszczenia swojej rodziny. Dodajmy do tego jeszcze, bardzo często również przywoływany w kontekście *Nocnego portiera*, nieco mniej drastyczny, ale równie perwersyjny *Kabaret* Boba Fosse’a (*Cabaret*, 1971), gdzie ukazano biseksualny płomienny romans dwójki bohaterów (amerykańskiej śpiewaczki i angielskiego pisarza z Niemcem)⁷. Erotyzacja w filmie Cavani miała także udowodnić coś równie perwersyjnego, ale na swój sposób stojącego w przeciwieństwie do seksualno-nazistowskich wizji innych reżyserów – fakt, że owe seksualne, sadomasochistyczne szaleństwo, rozpętane przez Maxa zakochanego w Lucii, stanowi paradoksalny przejaw człowieczeństwa w miejscu, które było i stało się synonimem całkowitego braku tegoż. Jakby w miejscu zdegradowanym możliwe były tylko zdegradowane, nienaturalne relacje, również seksualne, których podstawą jest jednak czysty, miłosny afekt. Oczywiście, odbierając *Nocnego portiera* jako „perwersyjny”, ale jednak melodramat, można uczynić z tego zarzut.

W tym ujęciu *Nocny portier* byłby prekursorem wszystkich późniejszych obozowych opowieści melodramatycznych – tak literackich, jak i filmowych, przede wszystkim realizowanych w kinie eksploatacji, zogniskowanych na ukazywaniu scen seksu i przemocy. Jednakże, choć film Cavani uruchomił całą lawinę filmów *naziexploitation* (albo *nazisploitation*), takich jak *Ostatnia orgia gestapo* (*L’ultima orgia del III Reich*, 1977, reż. Cesare Canevari – filmu zbliżonego do dzieła Cavani, również ukazującego związek SS-mana i więźniarki), w których sytuacja obozowa jest jedynie pretekstem do ukazywania scen wszelkich perwersji i okrucieństw (co nie znaczy, że filmy te, paradoksalnie, nie wskazywały na nieludzkość nazistowskich oprawców), nie był pierwszą – jak wielu sądzi – produkcją tego typu. Pierwotnie filmy tego rodzaju czerpały z izraelskiej pornografii obozowej (komiksów i ilustrowanych powieści

⁷ W roli niemieckiego kochanka w filmie Fosse’a wystąpił Helmut Griem – diaboliczny SS-man manipulator – Aschenbach, *rozgrywający* rodzinę Von Essenbeków ze *Zmierzchu bogów*. W tym ostatnim filmie po raz pierwszy doszło do ekranowego spotkania Charlotte Rampling i Dirka Bogarde’a – Rampling grała rolę zamężnej w obozie żony antyfaszysty, a Bogarde nuworysza wchodzącego do rodu von Essenbeków z inicjatywą nazistów.

pulpowych; często pisanych przez ludzi, którzy przeżyli obozy zagłady, występujących pod pseudonimami), tzw. *stalagów*, i z kanadyjskich produkcji filmowych z gatunku *sexploitation*, z których pierwsza to *Love Camp 7*, reż. Lee Frost, 1969, wyprodukowanych przez Davida F. Friedmana, późniejszego producenta słynnych filmów o sadystycznej Ilsie, inspirowanej autentyczną postacią SS-manki z Buchenwaldu o sadystycznych skłonnościach, Elsy Koch (*Ilsa – wilczyca z SS, Elsa – She’s Wolf of SS*, reż. Don Edmonds, 1975)⁸.

Nacisk na erotyczną moc obrazu Lucii, „ofiary” ujętej w erotyczny spektakl, wyraźnie zawiesza prawidłową krytyczną ocenę historycznej rzeczywistości filmu, oferując w zamian „płytkie ostateczności” i, co gorsza, powody do „podglądactwa”. Tym, co sprawia, że wyczuwa się pewną dwuznaczność w tym filmie, jest również kontrowersyjna manipulacja spojrzeniem widzów, która sięga od zwykłej niejednoznaczności w identyfikacji różnych postaci, przez ich bierną postawę, do otwartej identyfikacji między nazistami i nami jako widzami poprzez wspólne poszukiwanie przyjemności erotycznej [...] ⁹.

Zarzut, jaki czyni filmowi Cavani Marga Cottino-Jones, jest o tyle dyskusyjny, że dotyczy pewnej kwestii, na którą zwracała uwagę sama reżyserka, o czym pisze Tadeusz Miczka:

Zdaniem Cavani świat był i jest przede wszystkim siedliskiem zła, jest zdeprawowany i człowiek, który zepchnął w nieświadomość skłonności masochistyczne i fetyszystyczne, ulega złu w określonych warunkach, wtedy gdy wybuchają

⁸ Por. Kinomisja Pulp Crew, *Piękne jak swastyka – krótka historia kina nazisplaition*, [w:] *Europejskie kino gatunków 4*, red. P. Kletowski, Kraków 2023, s. 133-167. Na temat fluktuacji między artystycznym kinem podejmującym temat faszyzmu (nazizmu) i seksualności (zwykle o podłożu sadomasochistycznym) tak pisze autor monografii kina *nazisplaition*: „Dwuznaczny sukces tych trzech filmów [chodzi o *Kapo*, 1960, Gillo Pontecorvo, *Zmierzczyć bogów* i *Saló* – P.K.] w momencie ich wydania ostatecznie zainspirował produkcję serii filmów erotycznych o tematyce obozów koncentracyjnych we Włoszech” – M. Stiglegger, *Cinema beyond Good and Evil? Nazi Exploitation in the Cinema of the 1970s and its Heritage*, New York 2012. Zob. też: D.H. Magilow, E. Bridges and K.T. Vander Lugt, *Nazisplaitation! The Nazi Image In Low-Brow Cinema Culture*, New York 2012, s. 26-27. Autor analizy podkreśla swego rodzaju umowność scenerii obozowej, tak w filmie Cavani, jak i w filmach *nazisplaitation*. W jakimś sensie podważa to realizm rzeczonych filmów, nadając im wymiar bardziej odautorskiej wizji Holokaustu, niż próby realistycznego przedstawienia Zagłady.

⁹ M. Cottino-Jones, *Il portiere di notte, The Sexual Power Game and its Impact on Woman and Men*, New York 2010, s. 171-172.

one ze zdwojoną siłą. W licznych wywiadach prasowych artystka sugerowała, że film jest metaforyczną konkretyzacją tezy sformułowanej przez Wilhelma Reicha, głoszącej, że represyjna natura hitleryzmu miała jedno ze swoich źródeł w sferze seksualnego życia człowieka, w jego skłonności do przekształcania tłumionych popędów w instynkt niszczenia¹⁰.

W psychoseksualnej teorii Wilhelma Reicha¹¹, bazującej na nieco uproszczonej wizji ekonomii seksualnej wywiedzionej z psychoanalizy freudowskiej, seksualność człowieka jest tłumiona przez mechanizm utożsamiany przez badacza z mistycyzmem, czyli z narzuconym – przede wszystkim przez restrykcyjne chrześcijaństwo, operujące teologią winy i kary – seksualnym ascetyzmem, niepozwalającym na redystrybucję energii libidalnej poprzez swobodną *gospodarkę orgazmatyczną*. Społeczeństwo poddane takiej presji, podobne zresztą jak jednostka, zmuszone jest do wyzwolenia nagromadzonej energii libidalnej w inny sposób niż poprzez represjonowane relacje seksualne. Pojawiają się więc zachowania natury perwersyjnej, z sadomasochizmem na czele. I właśnie – według Reicha – takie jednostki i takie społeczeństwo (złożone z ograniczonych libidalnie jednostek) jest podatne na autorytarne ideologie (i ich twórców), na mocy autorytetu wpływające na ich zachowanie, a przez to pozwalające wyzwolić tłumioną energię seksualną najczęściej w zbiorowej, wojennej (niszczycielskiej) działalności. Bohaterowie poprzez swój sadomasochistyczny związek z jednej strony zdają się potwierdzać tezy Reicha (sadomasochizm Maxa; homoseksualizm Berta (Amadeo Amodio) – SS-mana, baletmistrza, przyjaciela Maxa – urządzającego w swym hotelowym pokoju prywatne sesje taneczne; deklaratywna „czystość” grupy wsparcia SS-manów przeprowadzających proces „puryfikacji”, oczyszczenia się ze

¹⁰ T. Miczka, *Kryzys po włosku*, [w:] idem, *Kino włoskie*, Gdańsk 2009, s. 507. Przy czym autor, przedstawiając wnikliwą mikroanalizę filmu Cavani, błędnie nadaje żydowską tożsamość Lucii, podczas gdy w filmie jest ona jedynie córką wiedeńskiego socjalisty. „W oryginalnej wersji filmu Cavani przedstawia Maxa jako założyciela sekty religijnej zwanej »Chrześcijańskim Kościołem Apokalipsy« [...]. W tym kontekście Lucia jest pojmowana jako swego rodzaju »żywa relikwia« [...]. Wbrew temu, co twierdziło wielu krytyków, Lucia nie jest więzieniem żydowskim [...]”, G. Marrone, op. cit., s. 95. Jak precyzuje to sama Cavani: „Chciałam poruszyć kwestię ofiary/zabójcy, aby uwzględnić wszystkich ludzi, a nie tylko zająć się kwestią żydowską”. – cyt. za: G. Marrone, op. cit., s. 95.

¹¹ Zob. W. Reich, *Ideologia rodziny autorytarnej w psychologii mas faszystowskich*, [w:] idem, *Psychologia mas wobec faszyzmu*, tłum. E. Drzazgowska, M. Abraham-Diefenbach, Warszawa 2009, s. 79-73 i dalsze.

wszelkich win, jakie splamiły ich życie w czasie wojny); z drugiej strony reżyserka ukazuje rewolucyjną wręcz postawę Maxa, który seksualnym związkiem z byłą więźniarką rzuca otwarte wyzwanie swym towarzyszom odrzucającym (przynajmniej oficjalnie) jakąkolwiek sugestię o nawiązywaniu relacji z „podludźmi”¹².

Max i Lucia, którzy, zgodnie ze strategią kontaminacji wdrażaną w kinie przez Cavani, niejako zmieniają swe pozycje w związku (z osoby dominującej na zdominowaną i odwrotnie), zaburzą, w jakimś sensie, także swoją tożsamość płciową. Max w wykonaniu Bogarde’a – zdeklarowanego homoseksualisty – ma bardzo „miękką” osobowość. Z kolei Lucia – grana przez Rampling, aktorkę o wyrazistej, chłopięcej urodzie, w drugiej części przyjmuje pozę drapieżnego zwierzęcia (trzymanego na łańcuchu, palącego męską fajkę). Jednak relacja tych dwojga jest wciąż związkiem głęboko (między)ludzkim, do tego, mimo wszystkich perwersyjnych aberracji, ostatecznie związkiem miłosnym między kobietą a mężczyzną, w którym namiętny, wyrażający się w najsłabszej postaci eros ostatecznie przejawia się w agape. Finałem relacji jest, jak w najbardziej klasycznym romansie, moment ostatecznej ofiary, którą kochankowie składają na ołtarzu swego uczucia.

Nocny portier, mimo całego ładunku okrucieństwa, perwersji, grozy i zła, jest ostatecznie opowieścią o miłości dwojga ludzi, których uczucie przechodzi przez infernalne próby – Max mógłby przecież żyć, gdyby, zgodnie z propozycją swoich towarzyszy nazistów, oddał Lucię w ich ręce, czego z całym rozmysłem nie czyni. A więc, paradoksalnie, można spojrzeć na *Nocnego portiera* jako na film konsekwentnie rozwijający filmową narrację zawartą w innych filmach Cavani, nawet tak odległych od tematyki seksualnej perwersji jak filmy o świętym Franciszku z Asyżu, w których też chodzi o transgresję cielesną, ale związaną nie z seksualnością, lecz z przeżyciem mistycznym¹³ (przy

¹² W tym kontekście relacja Maxa z Lucią to związek z Innym, Obcym, odrzucanym przez hitlerowski porządek wzdrygający się przed skażeniem, relacją z „nieczystą” kobietą, Żydem, Obcym. Właśnie to wszystko, co „nieczyste”, zogniskowane w Innym, wyraża swą postawą Lucia, zob. K. Ravetto, *Feminising Fascism*, [w:] eadem, *Unmaking of Fascist Aesthetics*, New York 2001, s. 85.

¹³ Przeżycie mistyczne w nieco uproszczonej optyce naturalistycznych antropologów, takich jak Georges Bataille czy Wilhelm Reich – których uważną czytelniczką jest Cavani – ma również podłoże seksualne, związane z redystrybucją energii seksualnej; zob. W. Reich, *Ekonomia seksualna w walce z mistyką*, op. cit., s. 161-168.

czym ból, cierpienie są tu również czymś fundamentalnym jako *medium przekroczenia*, prowadzącym do pełni człowieczeństwa – co widać zwłaszcza w wersji *Franciszka* z Mickey'em Rourke z 1989 r.). W tym świetle wydaje się, że nie ma sprzeczności między „chrześcijańskimi” i „perwersyjnymi” filmami Cavani – łączy je jedna, chrześcijańska zasada, że Bóg jest miłością (lub też, że miłość jest czymś Absolutnym, uświęcającym i zbawiającym człowieka). I że nawet jeśli miłość przejawia się w najbardziej perwersyjny sposób, a jest szczerą – prowadzi do zbawienia jednostki (nawet – lub zwłaszcza – jeśli ceną zbawienia jest śmierć, ostatecznie „oczyszczająca” miłość). Być może taka, nieco uproszczona wykładnia *Nocnego portiera*, jak i całej twórczości Liliany Cavani, może prowadzić do jej strywalizowania, ale – zwłaszcza w odniesieniu do *Il portiere di notte*, filmu o szaleństwie nazizmu prowadzącym do szaleństwa Holocaustu – takie postawienie sprawy może inspirować do reinterpretacji z góry przyjętych tez, zmuszając do rewizji zastałych kodów myślenia na temat hitleryzmu i Zagłady, odrzucających wszelkie nieortodoksyjne próby interpretacji obozowych relacji.

W takim, chrześcijańskim, duchu czyta film Cavani Peter Bondanella, przywołując genezę *Nocnego portiera*, zwłaszcza pracę reżyserki przy telewizyjnym dokumencie *Kobiety z ruchu oporu* (*La donne nella Resistenza*, 1965), podczas której to Cavani była świadkiem wypowiedzi kobiety, która przeżyła obóz koncentracyjny, a po wojnie żyła w całkowitej separacji od swych najbliższych. Kobieta ta nie była w stanie pogodzić się z myślą, że obóz wyzwolił w niej najmroczniejsze instynkty, których istnienia nie podejrzewała¹⁴.

To, czego ofiary najbardziej nienawidziły, to to, że naziści ujawnili im głębieź zła, do której zdolny jest każdy człowiek, a jeden z ocalałych w szczególności radził Cavani, aby nie uważała wszystkich ofiar za niewinne, ponieważ podobnie jak ich oprawcy byli ludźmi [...] Klucz do tematu filmu leży w scenie, w której Max mówi dekadencej hrabinie, że „jego mała dziewczynka” wróciła do niego, a gdy kobieta odpowiada, że jego romans z Lucią to „romantyczna historia”, Max ją poprawia, mówiąc, że to „historia biblijna”. Ta uwaga prowadzi

¹⁴ Genezę *Nocnego portiera* szczegółowo omawia Gaetana Marrone w swej monografii Cavani (por. G. Marrone, op. cit. s. 81-116). Być może również źródłem inspiracji był dla Cavani niedokończony film Andrzeja Munka *Pasażerka* (1963). Zbieżna z fabułą filmów Cavani i Munka była też fabuła filmu *Kapo* – opowieść o młodej Żydówce pełniącej funkcję obozowego kapo, która zakochuje się w radzieckim jeńcu wojennym.

do najbardziej szokującej retrospekcji w filmie [chodzi o scenę z tańcem Lucii i odciętą głową – P.K.]. W sensie klinicznym Max jest szalony, ale jeśli sąd uznałby go za niewinnego z powodu szaleństwa, jak którykolwiek z nazistów mógłby zostać uznany za winnego? Tak więc, gdy Max odrzuca terapię [chodzi o terapię, jaką przeprowadzają na sobie naziści z kręgu znajomych Maxa, w obecności psychologa – jednego z nazistów – Hansa (Gabrielle Ferzetti) – P.K.], paradoksalnie potwierdza swoje zdrowie psychiczne i przyznaje się do własnej winy (przynajmniej w oczach Cavani) [...]. To, co najbardziej zaniepokoiło krytyków w *Nocnym portierze*, to połączenie Holokaustu i erotyki w narracji, która rzekomo potwierdza tradycyjny cel chrześcijaństwa, świadomość grzechu i winy prowadzącą do zadośćuczynienia i oczyszczenia poprzez karę [...]¹⁵.

Ów zaskakujący, chrześcijański wymiar filmu Cavani, szukający odkupienia, „oczyszczenia”, nawet dla postaci symbolizującej najgorsze ideologiczne zło (i doznającej owego odkupienia przez traumatyczne, miłosne doświadczenie), przy tym szukający również niejednoznacznych postaw moralnych po stronie ofiar, rezonował – w sposób niezwykle dramatyczny – w przestrzeni pozaartystycznej, kiedy wypowiedzi Cavani, zwłaszcza odnoszące się do odpowiedzialności ofiar, zostały użyte w procesie kata Lyonu – Klausa Barbie – przez sztab jego obrońców, którym przewodził Jacques Vergés¹⁶.

Estetyzacja nazizmu/Holokaustu

Seksualizacja (melodramatyzacja) nazizmu i Holokaustu to nie jedyna „przewina” dzieła Liliany Cavani, ujawniona przez analityków (zwłaszcza krytyków) *Nocnego portiera*, pozycjonujących go jako głos w kwestii obrazowania hitleryzmu i Zagłady. Sama Cavani podkreślała wielokrotnie estetyczny wymiar tak nazizmu, jak i swojego filmu, wykorzystującego w szeroki sposób estetykę nazistowską bądź estetykę w ogóle. Uwypukla tę kwestię w swym opisie *Nocnego portiera* Anita Bielańska:

¹⁵ P. Bondanella, *The Contemporary Scene and New Italian Comedy, Italian Cinema from Neorealism to the Present*, New York 1983, s. 349-351.

¹⁶ Por. T. Miczka, op. cit., s. 507. W tym kontekście czytać można film Cavani jako reprezentatywny dla nurtu kina włoskiego, w którym synowie reżyserzy, mający ojców faszystów, rozliczali się z ich niechlubną przeszłością, np. *Wiek XX* Bernardo Bertolucciego (*Nuovocento*, 1976). Znamienne jest, że artystka, w przeciwieństwie do swych utalentowanych kolegów, bardzo rzadko wypowiadała się na temat faszystowskiej przeszłości swojego ojca.

Roger Ebert określił film jako przykład „wstrętnego, lubieżnego Nazi chic, nikczemnej próby eksploatacji tragicznych wspomnień, prześladowań i cierpienia” [...] Niewątpliwie, historia [...] mogła budzić sprzeciw. Potęgowały go niefortunne komentarze samej Cavani, która uznała, że w swym filmie uchwyciła istotę hitleryzmu („Sądzę, że znalazłam ją w fetyszyzmie, w sile ukrytego w nas masochizmu, w gwałtowności nas zamieszkującej, we wszystkim, co się kryje w naszej podświadomości. Dywizje SS dla zadań specjalnych to wymysł transwestytów” [...])¹⁷.

Być może to właśnie *Nocny portier* jest filmem, który stał się wręcz synonimem nazistowskiej estetyki, wyzyskanej przez Cavani poprzez wyeksponowanie fotogeniczności SS-mańskich mundurów, regaliów, pojawiających się w scenach obozowej retrospekcji (zwłaszcza w sekwencji przyjmowania transportu nowych więźniów, w tym Lucii, kiedy jest filmowana przez Maxa ubranego w galowy mundur i wydaje się całkowicie zahipnotyzowana wyglądem SS-manów, czy w sekwencji baletowego występu Berta w SS-mańskim bunkrze) oraz w dramatycznym finale filmu, ukazującym „ślub” bohaterów (kiedy Max ubrany jest ponownie w galowy mundur SS). To właśnie po obejrzeniu *Zmierzchu bogów* i *Nocnego portiera* Susan Sontag napisała słynny esej *Fascynujący faszyzm*, w którym analizuje fenomen estetyki faszystowskiej, udowadniając jej wyjątkowość, również w kontekście charakteryzującej ją siły perswazyjnej. Przypomnijmy, padają tam słynne stwierdzenia napisane przez amerykańską badaczkę:

Zwłaszcza fotografie mundurów SS wywołują szczególnie intensywne i szeroko rozpowszechniane fantazje seksualne. Dlaczego SS? Ponieważ jednostki te doskonale ucieleśniały otwarcie wyrażane przez faszystów przekonanie o słuszności stosowania przemocy, o prawie do totalnej dominacji nad innymi i traktowania ich jako gorszych od siebie [...]. SS pomyślano jako elitarną wspólnotę żołnierzy, która ma porażać nie tylko brutalnością, lecz także pięknem¹⁸.

Zaskakująco wypowiedź Sontag zestrzajała się ze słowami samej reżyserki *Nocnego portiera*, która wyraźnie estetyzuje (w duchu estetyki faszystowskiej

¹⁷ A. Bielańska, *Spadkobiercy neorealizmu i włoskie kino gatunków*, [w:] *Historia kina tom III: Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków, s. 501.

¹⁸ S. Sontag, *Fascynujący faszyzm*, [w:] eadem, *Pod znakiem Saturna*, tłum. D. Żukowski, Kraków 2014, s. 107.

właśnie) retrospektywną scenę tańca Berta w SS-mańskim bunkrze (sekwencja ta ma swój początek już w warstwie narracyjnej dziejącej się w powojennym Wiedniu – w pokoju hotelowym, zamieszkiwanym przez baletmistrza – i przenosi się do obozu), gdzie półnagiemu tancerzowi wykonującemu balet *Taniec Furii z Orfeusza i Eurydyki* Christopha Willibalda Glucka (który w strukturze fabularnej filmu niejako zapowiada przyszłe losy Maxa i Lucii¹⁹) towarzyszą ubrani w kompletne uniformy oficerowie SS. Tak odnosi się do tego Marrone, która, co ważne, zestawia scenę tańca Berta z kabaretowym występem Lucii w obozie:

W *Il portiere di notte*, podobnie jak w *Berlińskich wnętrzach*, nazizm jest spektaklem, który oko postrzega z dystansu. Sceną, która ilustruje takie podejście, jest taniec Berta przed oficerami SS, a później przed samym Maxem [...] Tutaj maksymalny dystans jest wprowadzany między dionizyjską wizją nagiego klasycznego tancerza a niepokojącą atmosferą podziwu, która go otacza: zimnym spojrzeniem hierarchicznie usytuowanych mężczyzn w mundurach. Ekstremalnie szerokokątny obiektyw tworzy duży, surowy szary pokój, w którym Bert tańczy pod dużym zdjęciem Himmlera – wszechwiedzącego oka władzy. Kluczowe światło w tej scenie pochodzi z zewnątrz, przez wysokie okna, tworząc miękkie światło kierunkowe za tancerzem. Cavani układa choreograficznie taniec za pomocą odważnych, mechanicznych ruchów ustawionych do dźwięku *Der Rosenkavalier* Straussa [autorka się myli, to *Taniec furii z Orfeusza i Eurydyki* Glucka – P.K.] [...] W apartamencie hotelowym Berta, etapie iluzji przestrzennej, w której reżyseruje spojrzenie i tworzy akcję, Max nadal nosi mundur i nadal spełnia przymus męskiego widza dla tancerza. Taniec Berta dla oficerów SS zawiera w sobie ofiarną ceremonię, wyrażając najbardziej tajemnicze uczucia: jego rytmy cielesne tłumaczą trzewny świat nazizmu [...] W przeszłości tancerz wyraża jedność narodowego „ja”, gdy energicznie zanurza się w świetle na scenie, a jego homoseksualny dylemat zwraca ironiczną uwagę na samą naturę niemieckiej świadomości narodowej. W teraźniejszości Bert tańczy tylko dla nieuważnego Maxa w ograniczonej przestrzeni, miejscu ciemności, które odgradza wszystkie naturalne źródła światła. Tutaj jego taniec staje się nudną grą uwodzenia i próżności. Te kontrastujące wzory oświetlenia odzwierciedlają hipnotyczną moc tancerza, a także manipulację niemiecką duszą, którą nazizm praktykował na wielką skalę. [...] Bert wizualizuje homoerotyczny kult

¹⁹ Cały film ma strukturę mityczną nawiązującą do mitu Orfeusza i Eurydyki, co łączy film Cavani choćby z *Ostatnim tangiem w Paryżu* (*L'ultimo tango a Parigi*, 1972) Bernardo Bertolucciego, por. T. Jefferson Kline, *Orfeusz transcendujący: Ostatnie tango w Paryżu Bertolucciego*, tłum. E. Modzelewska-Sikora, „Konteksty” 1992, nr 3-4, s. 100-107.

realizowany przez narcystyczny korpus SS, z jego rzeźbiarską olimpijską elegancją i śmiałością. Występ kabaretowy Lucii (kobieta jako ikona) uzewnętrznia psychologiczny klucz do zrozumienia uroku munduru: „Byli jak czarne anioły”, mówi Cavani, „piękne anioły nocy. W rzeczywistości byli wyobrażeniami stworzonymi przez choreografa”[...]”²⁰.

Analizowana wyżej scena baletu, wykonywana przez Berta Beherensa, dla wielu interpretatorów filmu Cavani stanowi jego znaczeniowe jądro. To właśnie w tej sekwencji Cavani udało się być może uchwycić estetyczną kwintesencję nie tylko nazizmu, ale i nazistowskiej estetyki – zatrutego piękna, które zachwyca, ale jednocześnie wzbudza grozę. Jest męskie, a jednocześnie podszyte (homo)seksualną ambiwalencją. Jak cały nazizm wywodzi się (w jakimś sensie) z kultury wysokiej, ale jednocześnie wyzwała mordercze instynkty (*Taniec furii* – tutaj czytany dosłownie – jako rozpętany żywioł zagłady, rozpościerający się za murami bunkra). SS-mani są świadkami fascynującego, wysoce estetycznego (erotycznego) męskiego spektaklu, w centrum którego jest harmonijne męskie ciało (ewokujące homoseksualne pożądanie, lecz zapewne – o czym świadczy niechętna postawa Maxa wobec zalotów Berta – wyparte). Jest to więc męski, „rycerski”, SS-mański rytuał, oddający cześć męskiej sile, harmonii, mocy i wojennej furii. Choć ten świat wydaje się monolitem, w gruncie rzeczy opiera się jednak na kruchości i niedopowiedzeniach, zagrożonych przez to, co na zewnątrz (dlatego musi być chroniony przez żelbetonowe ściany bunkra). Dlatego też całkiem słusznie scena tańca Berta zestawiona zostaje z kabaretową sceną śpiewu Lucii – znamionującą dekadencję, seksualne zaburzenie, rozkład, choć jednocześnie ujęte w biblijny kontekst (taniec Berta byłby tutaj manifestacją pogańskiego kultu cielesności, tak charakterystycznego dla ezoterycznych, wotanistycznych wierzeń zakonu SS). Finalnie biblijny, a więc siłą rzeczy żydowski taniec Lucii triumfuje nad pogańskim tańcem SS-mana, ulega mu bowiem Max – o którego duszę toczy się walka.

Scena z tańcem Berta rezonuje jednak też z kolejną, retrospektywną sekwencją, w realizacji której Cavani posłużyła się równie wyrafinowanym tekstem kultury wysokiej co opera Glucka, a mianowicie sekwencją operową, w której Max ogląda *Czarodziejski flet* wraz z Lucią, której mąż prowadzi orkiestrę w czasie wykonywania singspielu. Kiedy Max i Lucia pogrążeni są

²⁰ G. Marrone, op. cit., s. 111.

w mroku opery, oglądając dziejącą się na scenie rzeczywistość, nawiedzają ich obrazy z obozowej przeszłości ukazujące pierwszy kontakt seksualny między bohaterami (dziewczyna jest świadkiem stosunku homoseksualnego między jednym z więźniów a strażnikiem SS, po czym zostaje zabrana przez Maxa do jego gabinetu, gdzie skrępowana łańcuchem zostaje zmuszona do seksu oralnego). Co ważne, te retrospektywne sceny są niejako uruchomione przez arie z *Czarodziejskiego fletu*: sławiący miłość (*Bäi Mannern*) duet Paminy i Papagena z I aktu oraz arie Tamina również z I aktu (*Wie Stark ist nicht dein Zauberton*), w którym bohater wyśpiewuje tęsknotę za swą ukochaną (wcześniej, za pomocą tytułowego czarodziejskiego fletu, poskramiając dzie kie zwierzęta z ogrodu czarodzieja Sarastra). Z jednej strony sceny te stoją ze sobą w kontraście: wzniosłe trele Mozartowskiego singspielu opiewają miłość idealną, czystą, pomiędzy szlachetnymi ludźmi, podczas gdy bohaterowie filmu (a w ślad za nimi i widzowie) pogrążają się w ponurych, perwersyjnych obrazach sadystycznej relacji między katem a ofiarą. Jednakże, jak wskazuje wielu interpretatorów, użycie przez Cavani fragmentów *Czarodziejskiego fletu* połączonego z obrazem wyjętym z rzeczywistości obozowej nie znamionuje dychotomii, lecz, wprost przeciwnie, w wielu polach interpretacyjnych przekazy te niejako się dopełniają. Jeśli, zgodnie z melodramatyczną wykładnią filmu, traktujemy go jako (mimo wszystko) opowieść o miłości rodzącej się na dnie obozowego piekła, to jak najbardziej *Nocny portier* staje się swego rodzaju przepisaniem *Czarodziejskiego fletu* na medium filmowe (i można byłoby w tym miejscu pokusić się o znalezienie dalszych paraleli między librettem opery a scenariuszem filmu Cavani – choćby poprzez wskazanie podobnych elementów fabularnych – tylko kto w filmie byłby odpowiednikiem Królowej Nocy, kto Sarastra, kto byłby Taminem, a kto Paminą? Po stronie których bohaterów znajdowałoby się dobro i światło, po stronie których – ich przeciwnieństwo?). Zbieżność między operą Mozarta a *Nocnym portierem* staje się jeszcze mocniejsza, jeśli zestawimy ich głębokie znaczenia. Przytoczmy opis tej wyrafinowanej sekwencji dokonany przez Kriss Ravetto:

Niediegetyczny dźwięk muzyki operowej pojawia się, gdy oglądamy nieme obrazy obozu koncentracyjnego, radykalnie zakłóca to moralną treść opery, zwłaszcza tekstu lirycznego, który opiewa radości małżeństwa. Obraz obozu koncentracyjnego, umieszczony na tle lub w operze w serii ujęć-przeciwujęć, podwaja spektakl operowy. Jednak temat tego spektaklu radykalnie odbiega

od triumfalnych ślubów małżeńskich Papageny i Papagena [tu autorka się myli, słyszymy bowiem pieśń, ale w wykonaniu Paminy i Papagena kończącą I akt *Czarodziejskiego fletu* – P.K.], którzy śpiewają o radości rodzenia dzieci. Zamiast tego sekwencja ta chwyta spektakl przemocy: gwałt na więźniu płci męskiej. Po tym duecie następuje okrzyk chóru: „Dort wollen wir sie iiberfallen, die Frommler tilgen von der Erd’ mit Feuersglut und macht’gem Schwert!” („Zaatakujemy ich tam, wykorzenimy bigotów z ziemi z żarzącym się ogniem i potężnym mieczem!”). Cavani wysuwa na pierwszy plan ironię burżuazyjnego (i faszystowskiego) moralizmu, który oczyszcza i tnie, aby zapewnić/zabezpieczyć „ludzkość”. Ta sadystyczna moralność łatwo przeradza się w antyludzką aktywność (gwałtowny seks), gdy staje w obliczu tego, co uważa za nieludzkie. Stąd liberalna myśl, która grozi „wytępieniem bigotów z ziemi”, po stwierdzeniu „Wen solche Lehren nicht erfreu’n verdient nicht, ein Mensch zu sein” („Kto nie raduje się taką nauką, nie godzien być nazywanym człowiekiem” [...]) Ponowne pojawienie się wartości moralnych pozycjonuje męża Lucii (amerykańskiego dyrygenta operowego) z powrotem w dyskursie nazistowskiego moralizmu poprzez wizualne skojarzenie go z aktami przemocy. Wygląda na to, że w rzeczywistości reżyseruje obie „oper”, jedną publiczną, a drugą prywatnie ukrytą w „nie tak świętych murach” obozu koncentracyjnego. To, co on utrwała, jest wyidealizowaną reprezentacją (aryjskiej) ludzkości, która zamiast odtwarzać melodramatyczne wydarzenie, legitymizuje sadystyczne prawo oczyszczenia, podtrzymując małżeństwo heteroseksualne i odrzucając mieszanie się Paminy z Maurem Monostatosem²¹. Jak zauważa Marguerite Waller, „jeśli wiedeńska opera i obóz koncentracyjny są postrzegane jako odwrotne obrazy wobec siebie, to staje się trudniej po prostu przeciwstawić męża Lucii Maxowi. Mąż Lucii odtwarza i naturalizuje białą aryjską pozycję męskiego podmiotu, którą nazizm, uosobienie patriarchalnej represji wobec kobiet i »nie-Aryjczyków«, próbował utrwalić do absurdu stopnia”[...]”²².

W tym ujęciu kultura wysoka wydaje się „wspólnikiem” w zbrodni ideologii nazistowskiej, zawierającym konkretne elementy, które z czasem wyewoluują w ideologię „rasy panów”, zaś posiadanie wytworów muzycznego geniuszu interpretowane zostanie jako alibi dla eksterminacji „rasy podludzi”, nieposiadających rzeczonych artefaktów. Budując taką figurę znaczeniową w swym

²¹ W operze Mozarta Pamina odrzuca zaloty złowrogiego i lubieżnego Maura – na temat treści i interpretacji opery zob. P. Kamiński, *Czarodziejski flet*, [w:] idem, *Tysiąc i jedna opera*, t. I, Warszawa 2008, s. 1050-1056.

²² K. Ravetto, *Mixing Memory with Desire*, [w:] eadem, *Unmaking...*, op. cit., s. 179.

filmie, Cavani wydaje się iść w ślad Hansa-Jürgena Syberberga, twórcy dzieła *Hitler – film z Niemiec* (*Hitler ein Film aus Deutschland*, 1977) – upatrującego w wykwitach niemieckiej kultury wysokiej (zwłaszcza w filozofii i muzyce) nie tyle załączku ideologii nazistowskiej (choć w jakimś sensie też, *vide*: twórczość teoretyczna i filozoficzna Richarda Wagnera²³), ile artystycznej materii wykorzystanej przez nazistów jako podbudowa ideologii rasistowskiej, opartej na emancypacji narodu niemieckiego. Wizja, którą buduje reżyserka za pomocą wykorzystania tekstów sztuki wysokiej, zespolonej z obrazami *nazizmu w działaniu*, może być z jednej strony interpretowana jako rozprawa z hitleryzmem, uzurpującym sobie prawo do wykorzystania kultury wysokiej w tworzeniu swej kulturowej potęgi. Z drugiej strony – pozostawia jednak ślad wątpliwości, czy takie właśnie postawienie sprawy nie powoduje – mimo wszystko – pozycjonowania nazizmu jako ideologii (finalnie) zbrodniczej, ale przecież wyrosłej na szlachetnej glebie ludzkiego geniuszu i duchowej szlachetności (a więc, w jakimś sensie, estetycznie usprawiedliwionej – zresztą w myśl idei Nietzschego). Co więcej, połączenie operowych artefaktów z obrazami ukazującymi brutalną, obozową rzeczywistość niekoniecznie prowadzi do ich urealnienia – wprost przeciwnie, wyraźnie je estetyzuje (nawet jeśli w kluczu turpizmu i brutalizmu), podważając ostatecznie ich status jako filmowego (od)wzorowania Zagłady. Dochodzi do tego, rzecz jasna, aspekt pornograficzny prezentowanych ujęć, wywołujących (przynajmniej wśród niektórych widzów) reakcje dalekie od krytycyzmu. W takim właśnie, oskarżycielskim paradygmacie w kontekście opisywanych scen czytają film jego krytycy:

Nocny portier to słabo zakamuflowany faszystowski film propagandowy, który gloryfikuje sadyzm, brutalność i przesadne machismo, [którego – P.K.] barbarzyństwo polega nie tylko na zuchwałym wychwalaniu faszystowskich zasad, ale także na próbie legitymizacji śmierci milionów niewinnych ofiar z rąk nazistowskiej maszyny (Henry Giroux)²⁴. [...] Poprzez zastosowanie montażu, Cavani mapuje skomplikowane powiązania osobistej pamięci o „ostatecznym rozwiązaniu” z odniesieniami estetycznymi poprzednich filmowych przedstawień nazizmu lub faszyzmu, muzyki klasycznej, secesji, niemieckiego ekspresjonizmu i wysokich humanistycznych ideałów oświecenia, niemieckiego

²³ Na temat powinowactwa filmu Cavani z dziełem Wagnera jako *Gesamtkunstwerk* i jako reinterpretacji *Parsifala* zob. K. Ravetto, op. cit., s. 179.

²⁴ K. Ravetto, *Mixing Memory with Desire*, [w:] eadem, *Unmaking...*, op. cit., s. 149.

utylitaryzmu i funkcjonalizmu [...]. Celem tworzenia tak wyszukanego pastiszu jest nie tylko zakwestionowanie autonomii i prawowitości takich artefaktów kulturowych, ale także wysunięcie na pierwszy plan nadmiernie zdeterminowanego kodowania estetycznego nazizmu, faszyzmu i „ostatecznego rozwiązania” [...] teatralność tego obrazu odciąga od „prawdziwego” traumatycznego doświadczenia pamięci (opisanego przez Freuda i wizualizowanego w takich filmach jak *Lombardzista* i *Wybór Zofii*) w stronę popularnej pamięci faszyzmu lub nazizmu, która jest już wzmocniona przez własny kod estetyczny, jeśli nie przez własny gatunek filmowy [...]”²⁵.

Jednakże można ową strategię audiowizualną przyjętą przez Cavani interpretować również jako celowe działanie mówiące o niemożności realistycznego przedstawienia Holokaustu w kinie (przynajmniej niedokumentalnym). A więc artysta może jedynie próbować odtwarzać relacje międzyludzkie (na poziomie osobowościowego mikrokosmosu), nadając im wymiar *estetyczny* właśnie, próbując tym samym dotrzeć do prymarnych mechanizmów psychologicznych, z całą jaskrawością ukazujących się w rzeczywistości obozowej (do której nie ma dostępu ktoś, kto owej rzeczywistości nie doświadczył), lecz – w jakiejś mierze – zrozumiałych, jeśli odnieść je np. do współczesnych relacji rozgrywających się w zbliżonych, choć nie tak ekstremalnych jak obozowe, okolicznościach (występujące nierzadko relacje sadomasochistyczne związane z uzależnieniem jednej jednostki od drugiej).

W połączeniu z melodramatycznym językiem opery lub smutnym dźwiękiem kabaretu, wspomnienia te [sceny retrospektywne ukazujące wspomnienia Maxa i Lucii – P.K.] są nie tylko niewiarygodne, ale i abstrakcyjne (i w tym przypadku surrealistyczne). Wyrażna estetyzacja pamięci – nakładanie różnych kodów językowych, muzycznych i wizualnych – służy jedynie wzmocnieniu ogólnej estetyki snu w filmie [...]. Nacisk na styl estetyczny stoi w kontraście do filmów takich jak *Noc i mgła*, które wykorzystują materiał dokumentalny z lat 40. XX wieku, aby odwołać się do historii i promować obraz rzeczywistości historycznej (poprzez przywoływanie dyskursu dowodów i faktów) [...]. Wysuwając na pierwszy plan estetykę jako środek manipulacji, Cavani kwestionuje przejrzystość konwencjonalnego języka filmowego używanego do oznaczania nazizmu

²⁵ Ibidem, s. 154.

i faszyzmu w popularnej rozrywce – składni filmowej i narracyjnej, a także kanonicznych tekstów kulturowych i metahistorycznych²⁶.

Wielość interpretacji sceny operowej w *Nocnym portierze* jest tak ogromna, jak literatura poświęcona twórczości Cavani, ale w kontekście wypowiedzi na temat sztuki warto wspomnieć, że fragment ten (jak i inne sceny, w których pojawia się wprost motyw filmowania – np. scena przyjmowania nowych więźniów, filmowanych kamerą Arriflex przez Maxa) nadaje filmowi również wymiaru metatekstowego. A więc *Nocny portier* jest także filmem o tworzeniu filmu, co istotne, o tworzeniu filmu na temat nazizmu i Holocaustu, podkreślającego subiektywność każdej filmowej wypowiedzi podejmującej ten temat. Cavani, wprowadzając ujęcie bohatera filmującego przybyłych do obozu więźniów, wskazuje na samoświadomy tryb swego dzieła, jego artystyczną, filmową subiektywność, umowność konwencji zastosowanych w filmie, będących przede wszystkim próbą dotarcia do mechanizmów tworzenia i funkcjonowania nazizmu i Zagłady, które mogły być zrekonstruowane przez kogoś, kto nie był bezpośrednim świadkiem tej rzeczywistości. Jeszcze bardziej reżyserka wzmacnia efekt „filmowości” swego przekazu w przywoływanej scenie operowej, kiedy:

Max po raz pierwszy dołącza do Lucii na widowni [...]. Rola Lucii to rola cichego, ale aktywnego gracza, tak jak była/jest w pojawiających się obrazach przeszłości. Cavani podkreśla fakt, że „Lucia Atherton »widzi« Maxa, który pieści bardzo młodą Lucię” [...]. To stwierdzenie dosłownie oddaje istotę kina: przedstawia przed Lucią zestaw obrazów, oznaczających całkowite pochłonięcie podmiotu w samym obrazie. Lucia staje się widzem własnej autoprojekcji, obrazowego tłumaczenia zinternalizowanego doświadczenia zmysłowego – to również wyjaśnia oniryczny wymiar filmu [...]²⁷.

Widz zostaje włączony w konstruowaną przez Cavani trajektorię spojrzeń, siłą rzeczy przyjmując punkt widzenia wchodzących w gwałtowne, intymne relacje bohaterów.

Na koniec przytoczmy jeszcze fragmenty recenzji *Nocnego portiera* pióra Pauline Kael, zaprzysiężonego wroga filmu Cavani, którą – paradoksalnie, poprzez odwrócenie – można odczytać jako uwypuklenie wartości, jakie

²⁶ Ibidem, s.155.

²⁷ G. Marrone, *The Gaze...*, op. cit., s. 105.

niesie za sobą ten film. Recenzję oraz jej omówienie zawarła w swojej książce *Unmaking of Fascist Aesthetics* Kris Ravetto:

Na przykład, w tym samym czasie, gdy Kael nazywa *Nocnego portiera* „porno gotykiem”, twierdzi, że „ten spin-off *Zmierzchu bogów* jest daleko niepodniecający; seks jest tu pełen obrzydzenia do samego siebie i sprawia, że robi ci się zimno [co – P.K.] prawdopodobnie ma wiele wspólnego z atmosferą horroru, brzydkiego seksu”. I dodaje: „[Charlotte – P.K.] Rampling jest symbolem skażenia” [...]. Nieświadomie Kael wskazuje na aspekt tych filmów, który „wchodzi pod skórę widzów”, to znaczy na dwuznaczność spowodowaną przez obrazy uważane za zarówno uwodzicielskie, jak i „brudne”. To uwodzenie, które jest swego rodzaju infekcją lub zarażeniem, powoduje charakterystyczną grę przyciągania i odpychania; nie można go już uważać za niebezpiecznie seksowny; zamiast tego zakłóca on pewną podglądacką pokusę. Filmy te działają jak zaraźliwe, łamiąc granice gatunków (historia miłosna, horror, kult nazistowski, dramat psychologiczny), granice seksualne (homoseksualizm kobiet i mężczyzn, masochizm, sadyzm), granice między sobą a innymi (z czyjego punktu widzenia opowiadana jest historia, ofiary lub byłego nazisty) oraz moralne rozróżnienia (pomiędzy dobrem a złem)²⁸.

Paradoksalnie więc zarzuty, z jakimi – po dziś dzień – spotyka się film Cavani, ukazują jego wartość jako dzieła docierającego do niejednoznacznych, szokujących, odkrywczych prawd na temat nazizmu i Holokaustu. Być może dotyczą one pojedynczych relacji, których rzutowanie na zbiorowość – zarówno katów, jak i ofiar – byłoby znacznym uproszczeniem. Jednakże wiele elementów zawartych w *Nocnym portierze*, takich właśnie jak seksualizacja/melodramatyzacja nazizmu i Holokaustu czy ich estetyzacja (która świadczyła o ich niszczyielskiej sile), pozostaje czymś wciąż żywym, nadającym zimnemu, a przecież wywołującemu tak gorące uczucia (i polemiki) filmowi Cavani status ważnego głosu w sprawie (nie)ludzkiego spektaklu śmierci zwanego nazistowską zagładą milionów.

²⁸ K. Ravetto, op.cit., s. 44.

Bibliografia

- Bieleńska Anita, *Spadkobiercy neorealizmu i włoskie kino gatunków*, [w:] *Historia kina tom III: Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2015.
- Bondanella Peter, *Italian Cinema from Neorealism to the Present*, Continuum, New York 1983.
- Cottino-Jones Marga, *Il portiere di notte, The Sexual Power Game and its Impact on Women and Men*, Macmillan, New York 2010.
- Jefferson Kline T., *Orfeusz transcendujący: Ostatnie tango w Paryżu Bertolucciego*, tłum. E. Modzelewska-Sikora, „Konteksty” 1992, nr. 3-4, s. 100-107.
- Kamiński Piotr, *Tysiąc i jedna opera*, t. I, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.
- Kinomisja Pulp Crew, *Piękne jak swastyka – krótka historia kina nazisploittion, Europejskie kino gatunków 4*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2023.
- Lichtner Giacomo, *Fascism In Italian Cinema Since 1945. The Politics and Aesthetics of Memory*, Palgrave Macmillan, New York 2013.
- Marrone Gaetana, *The Gaze and the Labyrinth. The Cinema of Liliana Cavani*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 2000.
- Miczka Tadeusz, *Kino włoskie, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2009.
- Moliterno Gino, *Historical Dictionary of Italian Cinema*, Rowman & Littlefield, Rowman, London 2021.
- Ostrowska Joanna, *Przemilczane. Seksualna praca przymusowa w czasie II wojny światowej*, Marginesy, Warszawa 2018.
- Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Universitas, Kraków 1992.
- Ravetto Kris, *Unmaking of Fascist Aesthetics*, University of Minnesota Press, New York 2001.
- Reich Wilhelm, *Psychologia mas wobec faszyzmu*, tłum. E. Drzazgowska, M. Abraham-Diefenbach, Aletheia, Warszawa 2009.
- Reimer Robert C., *Historical Dictionary of Holocaust Cinema*, The Scarecrow Press Inc., Plymouth 2012.
- Sontag Susan, *Pod znakiem Saturna*, tłum. D. Żukowski, Karakter, Kraków 2014.
- Stiglegger Marcus, *Cinema beyond Good and Evil? Nazi Exploitation in the Cinema of the 1970s and its Heritage*, [w:] *Nazisploittion! The Nazi Image In Low-Brow Cinema Culture*, ed. D.H. Magilow, E. Bridges and K.T. Vande Lugt, Continuum, New York 2012.
- Waxman Zoë, *Kobiety Holocaustu. Historia feministyczna*, tłum. Joanna Bednarek, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2019.

Źródła internetowe

- Liliana Cavani Biography, <https://www.lilianacavani.it/en/> (dostęp 26.08.2024)
- Liliana Cavani on *The Night Porter*, <https://www.youtube.com/watch?v=BesjVkbpcsl> (dostęp 28.09.2024)
- Nocny portier*, https://www.imdb.com/find/?q=nocny%20portier&ref_=nv_sr_sm (dostęp 26.08.2024)

Seksualizacja i estetyzacja Holokaustu w *Nocnym portierze* (1974) Liliany Cavani

Film Liliany Cavani *Nocny portier* z 1974 r. uchodzi za jeden z najbardziej kontrowersyjnych filmów w historii kina dotykających kwestii Holokaustu. Autor tekstu bada film Cavani w kontekście całej twórczości włoskiej reżyserki, ukazując jego nieoczywiste związki nie tylko z innymi jej filmami poświęconymi nazizmowi, lecz także z filmami uchodzącymi za religijne. Najważniejszym elementem tekstu jest przyjrzenie się *Nocnemu portierowi* jako filmowi seksualizującemu i estetyzującemu Holokaust, wpisującemu tragiczne wydarzenia związane z Zagładą w kody charakterystyczne dla kina pozornie odległego od realizmu, a jednak właśnie przez swoją stylizację docierającego do istoty relacji przemocy, zależności, miłości podszytej perwersją, emanujących ze związku kata i ofiary, kluczowych dla problematyki Holokaustu.

Słowa kluczowe: antropologia kina, włoskie kino autorskie, estetyka nazistowska, Holokaust w kinie

The Sexualization and Aestheticization of the Holocaust in Liliana Cavani's *The Night Porter* (1974)

Liliana Cavani's 1974 film *The Night Porter* is considered one of the most controversial films in the history of cinema, touching on the subject of the Holocaust. The author of the text presents Cavani's film in the context of the Italian director's entire oeuvre, revealing its not-so-obvious connections not only to her other films devoted to Nazism, but also with ones considered religious. The most important element of the text is the examination of *The Night Porter* as a film that sexualizes and aestheticizes the Holocaust, inscribing the tragic events of the Shoah into codes characteristic of cinema that is seemingly distant from realism, and yet precisely through its stylization, which reaches to the heart of the relation between violence, dependence, and love tinged with perversion emanating from the relationship between the executioner and the victim, which are key to the issue of the Holocaust.

Keywords: anthropology of cinema, Italian auteur cinema, Nazi aesthetics, the Holocaust in cinema

Data przesłania tekstu: 13.03.2025

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 10.08.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 19.20.2025

BOHATER BEZ TWARZY. O ESTETYCZNYM NEUTRALIZOWANIU PRZESZŁOŚCI W FILMIE *MEFISTO* (1981) ISTVÁNA SZABÓ

IZABELA TOMCZYK-JARZYNA

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
izatomczyk@interia.pl
ORCID 0000-0003-3674-1102

Saul Friedländer przygotował *Refleksy nazizmu. Esej o kiczu i śmierci* (*Reflections of Nazism: an Essay on Kitsch and Death*, 1984) ze świadomością, że dotychczasowe analizy totalitaryzmu opierające się na „interpretacjach politycznych, ekonomicznych i społecznych są niewystarczające”¹. Historyk zauważył, że atrakcyjność nazizmu nie wyrażała się w ideologii, a w potęgde emocji, obrazów oraz fantazmatów i dlatego za cel swoich rozważań obrał „odkrycie struktur wyobraźni dawnej i dzisiejszej”². To spostrzeżenie pozwoliło mu śledzić przejawy ciągłości pewnych form wyobrażeń dostrzeganych w *nowym dyskursie* lat 60. i 70. XX wieku, które wydają się głęboko zakorzenionymi obrazami starego dyskursu nazistowskiego³. Namysł nad estetycznym konceptem nazistowskiej perswazji odsłonił przed badaczem dwa wspólnie oddziałujące i wzajemnie wzmacniające się motywy kiczu i śmierci. Maciej Sawicki, próbując doprecyzować znaczenie kiczu w myśleniu żydowskiego historyka, sięga po jego krótki tekst pt. *Kitsch and the Apocalyptic Imagination*⁴ i wysnuwa z niego następującą refleksję:

¹ S. Friedländer, *Refleksy nazizmu. Esej o kiczu i śmierci*, tłum. M. Szuster, wstęp P. Śpiewak, Warszawa 2011, s. 31.

² Ibidem, s. 36.

³ Por. M. Sawicki, *Wyobrażenia, fantazmat, kicz. Przykład historiografii Saula Friedländera, „Sensus Historiae”* 2015, nr 4, s. 197.

⁴ S. Friedländer, *Kitsch and the Apocalyptic Imagination*, tekst jest przedmową do symposium: *On Kitsch*, „Salmagundi” 1990, nr 85-86.

Saul Friedländer rozpoczął swoją analizę egzystencjalnego znaczenia kiczu powołując się na formułę Hermana Brocha [...], który stwierdził, iż kicz jest „zasadą zła w sztuce”. U historyka to otwarcie znaczeniowe w rozważaniach teoretyka estetyki stało się istotne dla poszerzenia granic refleksji historycznej nad dziejowymi wytworami wyobraźni: „Taka definicja implikuje etyczne podejście do kiczu, a nie [jedynie – I.T-J] czysto formalne lub estetyczne”⁵.

Poszerzając pole refleksji nad kiczem, Friedländer próbuje określić granice, w których opowieść o Zagładzie jest możliwa w jak najmniej redukcjonistyczny sposób. Redukcja dokonuje się w obszarze pamięci publicznej i pamięci indywidualnej i wynika z ich wzajemnej niewspółmierności. Pamięć publiczna poszukuje sposobu obrony wobec faktu Zagłady, szuka jasnej interpretacji, prostych wyjaśnień i dąży do wyeliminowania bólu. W celu rozbudzenia nadziei, dokonuje neutralizacji traumatycznego doświadczenia. Indywidualna pamięć głęboka ocalałych nie może się pogodzić z regułami pamięci zbiorowej ani im się przeciwstawić i w konsekwencji zanika⁶. Neutralizacja pamięci zbiorowej przebiega na poziomie estetycznym i realizuje się „za pomocą sztuczek językowych, znaczeniowych przemieszczeń, symbolicznej inwersji”⁷.

Nawiązując do myśli Friedländera, zamierzam przyjrzeć się filmowi Istvána Szabó *Mefisto*, by sprawdzić, czy dochodzi w nim do tego rodzaju neutralizacji, a jeżeli tak, to za pomocą jakich zabiegów. Pytanie o ten właśnie film sprostował sam badacz, który wymienia powieść Klausa Manna *Mefisto* (1936), będącą pierwowzorem dla węgierskiego reżysera, jako przykład neutralizacji, która nie była intencją autora. Szczególnie istotny w tych rozważaniach wydaje mi się motyw twarzy, bardzo wyraźnie zaakcentowany przez reżysera.

***Mefisto* Klausa Manna, czyli „Hitler (jest) w każdym z nas”⁸**

Krótką refleksję dotyczącą powieści *Mefisto* Klausa Manna Friedländer zamieścił w trzeciej z czterech części eseju *Refleksy nazizmu*. Badacz określił ten

⁵ M. Sawicki, *Wyobrażenia, fantazmat, kicz...*, op. cit., s. 198.

⁶ Zob. M. Sawicki, *Między pamięcią a zapomnieniem Shoah. Problem estetycznej neutralizacji przeszłości w myśleniu historycznym Saula Friedländera*, „RIHA Journal” 2015, Special Issue: „Contemporary art and memory”.

⁷ S. Friedländer, *Refleksy nazizmu...*, op. cit., s. 38.

⁸ Ibidem, s. 98. Friedländer zaczerpnął tę konstrukcję ze wstępu Hansa-Jürgena Syberberga do filmu *Hitler, film z Niemiec* (1977). Reżyser zadaje tam pytanie: „Czy kiedykolwiek uwolnimy się od przyniatającego poczucia winy, jeśli nie dotrzemy do jego istoty?”

rozdział jako fragment, w którym skupia się przede wszystkim na paraliżu języka w obliczu niektórych aspektów nazizmu, a także na „niemożności dotarcia do sedna zjawiska za pośrednictwem ewokacji o czysto literackim charakterze”⁹. Friedländer, wspominając o powieści Manna, przywołuje następującą uwagę zapisaną przez pisarza na jej ostatniej stronie: „Wszystkie osoby występujące w tej książce są to typy ludzkie – nie portrety”¹⁰. Żydowski badacz, rozwijając to stwierdzenie autora powieści, zauważa, że „Gustaf Gründgens [...], który posłużył Klausowi Mannowi za pierwowzór głównego bohatera, jawi się w powieści jako zlepek słabości i wad arywisty próbującego wyrobić sobie pozycję w hitlerowskich Niemczech. Nie ma w tej postaci niczego, co nadawałoby jej wyrazistą osobowość”¹¹. Znamienne, że Friedländer posługuje się nazwiskiem pierwowzoru w ocenie konstrukcji bohatera Manna (jak pamiętamy, Mann dla swojej postaci wymyślił nazwisko Hendrik Höfgen). Tym zabiegiem zdaje się niweczyć literacki wysiłek Manna, ale też zwraca uwagę na zasadniczy problem: Mann, tworząc utwór *Mefisto*, wychodzi od rzeczywistości, jednak zamiast doprowadzić do jej zrozumienia, buduje „widma i mity”¹², a uwaga odbiorcy (i twórcy) z rzeczywistości zostaje przesunięta na elementy estetyczne. Sytuacja taka jest dla pamięci o Zagładzie skrajnie niebezpieczna, bo – jak zauważa historyk – „niekończący się strumień słów i obrazów staje się zasłoną, która coraz skuteczniej skrywa przeszłość, tymczasem jedyna otwarta droga polega być może na wstrzymaniu, prostocie, stałej obecności tego, co niewypowiedziane, stałej pokusie milczenia”¹³. Sztuka staje się nieadekwatna, ponieważ estetyka przysłania rzeczywistość.

Nie do zaakceptowania dla Friedländera jest wynikające z tekstu Manna przesłanie: skoro główny bohater okazuje się pewnym typem ludzkim, nie człowiekiem z krwi i kości, to dokonuje się bardzo niebezpieczne uogólnienie: „Hitler (jest) w każdym z nas”. Powstaje uniwersalny model, metafora, która chroni i rozmywa odpowiedzialność. Takie rozstrzygnięcie nie przybliża

i odpowiada: „Tak, tylko w filmie – w medium artystycznym naszych czasów – w filmie, który opowiada o Hitlerze w każdym z nas, w filmie z Niemiec, pojawić się może nadzieja” (cytat za: S. Friedländer, *Refleksy nazizmu...*, op. cit., s. 85.).

⁹ Ibidem, s. 111.

¹⁰ Cyt. za: ibidem, s. 92.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem, s. 93.

¹³ Ibidem, s. 96.



Il. 1. Hendrik Höfgen jako Mefisto. Kadr z filmu *Mefisto*

prawdy, a doprowadza do sytuacji, w której odnosimy wrażenie rozpoznania niezmiennej natury ludzkiej. Wrażenie owego odkrycia chroni nas przed prawdą, neutralizuje (egzorczyduje) rzeczywistość. Doprowadza do „konfrontacji, która jest unikiem”¹⁴, staje się – zakładam, że w przypadku Manna nieświadomym – ukrywaniem tego, co w przeszłości pozostaje nie do zniesienia.

Recepcję utworu Manna można nazwać skomplikowaną, co wiązało się w dużej mierze z wojenną i powojenną historią Niemiec, sporami z potomkami Gustafa Gründgensa oraz z faktem, że utwór z łatwością dawał się odczytywać jako „powieść z kluczem”¹⁵. Nie wnikając w szczegóły, warto przytoczyć spostrzeżenia Ireny Świątłowskiej, która stwierdza, że książkę trudno nazwać arcydziełem. Badaczka wraca do tekstów niemieckiej krytyki literackiej lat 30., ale również do wypowiedzi przyjaciół Manna, i przypomina często pojawiające się opinie, że powieść ociera się o poziom „płytkiego dziennikarstwa, a nawet literatury kuchennej”¹⁶. Zdaniem przywołanego przez

¹⁴ Ibidem, s. 86.

¹⁵ Por. I. Świątłowska, *Klaus Mann. Europejczyk, pisarz, bojownik antyfaszystowski*, Wrocław 2007; I. Świątłowska, *Pakt z diabłem w powieści o pewnej karierze*, [w:] *Arcydzieła literatury niemieckojęzycznej. Szkice, komentarze, interpretacja*, red. E. Białek, G. Kował, t. 2, Wrocław 2011; W. Czaplińska, *Mefisto w Trzeciej Rzeszy*, [w:] eadem, *Artyści w Trzeciej Rzeszy*, Kraków 1997.

¹⁶ I. Świątłowska, *Pakt z diabłem...*, op. cit., s. 206.

polską badaczkę Liona Feuchtwangera mankamentem powieści jest to, że jej autor nie potrafił się odpowiednio zdystansować do przedstawianej historii, przez co „nosi [ona – I.T.-J.] znamiona fotografii, a nie obrazu literackiego”¹⁷. Natomiast autorka biografii Klausa Manna tak ocenia pisarskie dokonania niemieckiego autora:

Mefisto nie spełnia co prawda wymogów estetycznych stawianych arcydziełom literackim, ale nie jest też tekstem banalnym, przeciętnym, którego lektura pozostawia czytelnika obojętnym na przekazane w nim treści, postawione pytania i zaprezentowane postawy ludzkie. Przeciwnie: fenomen tego dzieła polega na sile jego oddziaływania na czytelnika, na niezmiennej mimo wpływu czasu aktualności nakreślonych w nim modeli ludzkich i sytuacyjnych. Powieść Manna [...] jest jednym z niewielu utworów w literaturze światowej, których recepcja w ciągu kilkudziesięciu lat była tak dramatyczna, wielopłaszczyznowa i wielowątkowa¹⁸.

W ocenie badaczki atut utworu stanowi cecha istotna również dla samego autora¹⁹, czyli opis ludzkich typów, które nie przestają być aktualne pomimo upływu czasu i zmiany warunków historycznych. Jest to więc znowu wyeksponowanie elementu, który w optyce myśli Friedländera doprowadzał do „neutralizacji” czy „egzorcyzmów”.

Wydawać by się mogło, że István Szabó, biorąc na warsztat powieść, będzie starał się niuansować i indywidualizować bohaterów Manna, co mogłoby stanowić próbę uniknięcia sytuacji, w której postawa bohatera odczytywana jest jako norma, jako rozpoznanie „Hitler (jest) w każdym z nas”. W wywiadach poprzedzających realizację filmu Szabó zwracał uwagę, że Mann przedstawia bohaterów swojej powieści bardzo jednoznacznie, jak gdyby tylko w dwóch kolorach: białym i czarnym. „Moim zdaniem – mówił reżyser – [...] musimy stworzyć obraz bardziej zróżnicowany, bardziej wielobarwny niż czynił to Klaus Mann. Ludzie są wielobarwni. [...] Oczywiście jest także, czym jest

¹⁷ Ibidem. Warto w tym miejscu nadmienić, że w Archiwum Manna w Bibliotece Miejskiej w Monachium dostępne są listy świadczące o wielkim uznaniu dla dzieła Manna (I. Światłowska, *Pakt z diabłem...*, op. cit., s. 216.).

¹⁸ I. Światłowska, *Pakt z diabłem...*, op. cit., s. 206-207.

¹⁹ Zob. K. Mann, *Mefisto*, tłum. J. Dmochowska, Warszawa 1983, s. 348.

faszystom, ale pomimo tego: osoby, ludzie są bardziej skomplikowani [...]”²⁰. Co więcej, można przypuszczać, że to właśnie świadomość mankamentów powieściowego pierwowzoru spowodowała, że Szabó zdecydował się dokonać jego adaptacji. Reżyser wychodził bowiem z założenia, że nie należy poprzez filmowanie poprawiać utworu, który trafił do odbiorcy w swojej najlepszej postaci. To usterki i błędy pierwowzoru usprawiedliwiają podjęcie próby sprawdzenia, czy tekst spełni swoją rolę w innym medium²¹.

Mefisto Istvána Szabó, czyli poszukiwanie własnej tożsamości przez reżysera

Gdy sięgniemy do analiz obrazu, okazuje się, że badacze wyraźnie zwracają uwagę na różnice pomiędzy powieścią i filmem, interpretując je na korzyść tego drugiego. W tekście Anny Zielińskiej, opublikowanym w „Kwartalniku Filmowym”, czytamy:

Osoby z powieści Klausa Manna to niewątpliwie interesujące postacie, lecz nie do końca pogłębione psychologicznie. Ich wizerunki literackie sprawiają wrażenie niedokończonych, potrzebują uprawdopodobnienia, wypełnienia głębszą treścią. Owo dopełnienie nie tylko w sferze działań, ale też emocji bohaterów dokonuje się w obrazie Szabó właśnie za sprawą fantastycznych kreacji aktorskich. Można śmiało powiedzieć, że aktorzy tchnęli życie w wizerunki literackie osób, czyniąc ich ludźmi z krwi i kości. Niezwykła interpretacja powieściowych charakterów sprawia, że aktorzy stają się idealnym uosobieniem bohaterów²².

W ocenie Friedländera sztuczność postaci jest wyraźną cechą tekstów opowiadających o hitlerowskich Niemczech. Jednak – moim zdaniem – nieadekwatności sposobu opowiadania tej historii, która jest cechą tekstu Manna,

²⁰ J. Peach, *Texte und Materialien zum Literaturunterricht. Literatur und Film: Mephisto*, Frankfurt am Main 1984, s. 60. „Meiner Meinung nach [...] müssen wir ein differenziertes, mehrfarbiges Bild aufbauen, als Klaus Mann es tat. Die Menschen sind mehrfarbiger. [...] Natürlich ist es klar, was Faschismus bedeutet, aber trotzdem: Die Personen, die Menschen sind komplizierter [...]”, cyt. za: S. Seyler, *Dylematy moralności w kontrowersyjnej powieści K. Manna Mefisto i jej filmowej interpretacji*, „Kwartalnik Opolski” 2015, 2/3, s. 99.

²¹ Por. G. Bubak, *István Szabó. Poszukiwanie tożsamości i bezpieczeństwa*, [w:] *Autorzy kina europejskiego*, t. 3., red. A. Helman, A. Pitrus, Kraków 2007, s. 331.

²² A. Zielińska, *Pojedynek z demonem. O Mefisto Istvána Szabó*, „Kwartalnik Filmowy” 2002, nr 37-38, s. 202.

nie udaje się zniwelować za pomocą zabiegu zastosowanego przez Szabó. Dlaczego? Rozstrzygnięcia zaproponowane przez reżysera i jego aktorów nie zakotwiczą opowiadanej przez nich historii w rzeczywistości, nie odsyłają do indywidualnej historii Gustafa Gründgensa, czyli nie dokonują tego, czego domaga się Friedländer, gdy mówi o sposobie opowiadania o Zagładzie. Zafascynowani fenomenalnym aktorstwem Klausa Marii Brandauera widzowie zatrzymują uwagę na estetycznym wymiarze dzieła, a estetyka swoim niebywałym urokiem i powabem przysłania rzeczywistość²³. Tym bardziej że Szabó idzie dalej. Starając się przezwyciężyć blokadę języka sztuki, próbując oswobodzić go, „puszcza – jak określa to Friedländer w kontekście innych dzieł – wodze wyobraźni i fantazji”²⁴ i estetyczne rozstrzygnięcia widoczne na poziomie gry aktorskiej uzupełnia niebywale istotnym dla tego filmu motywem twarzy.

Twarz w najbardziej podstawowym rozumieniu jest zestawem elementów, które decydują o tożsamości, definiują, nazywają. Z drugiej strony jest w niej potencjał do zmiany. Marek Hendrykowski tak pisze o tej ambiwalencji z perspektywy semiotyki:

Zmienność *versus* niezmienność. Zmieniając się przez całe życie, twarz stawia w każdym jego momencie pytanie o swoją tożsamość. Przeobrażając się nieustannie, jest jak mityczny statek Tezeusza. Paradoksalnie, odmienia się, przekształca, odnajduje coraz to inne okazjonalne maski i jednocześnie pozostaje sobą. Mimo zachodzących w niej zmian, jest przecież nadal rozpoznawalna²⁵.

Szabó, komponując motyw twarzy w filmie, kwestionuje możliwość, o której wspomina Hendrykowski, i w taki sposób opracowuje ten motyw, by zmienność nie doprowadziła do rozpoznania. Ujawnienie maski dokonuje się na kilku poziomach. Zawsze jednak według tego samego schematu: przedstawienie określonej tożsamości jako czegoś stałego, po czym odwrócenie znaczenia, zaprzeczenie. By twarz mogła zaistnieć w tym filmie na wielu płaszczyznach, Szabó wykorzystuje kilka jej emanacji. Mam tu na myśli: maskę, która rości sobie prawo, by być odczytana jako twarz aktora, dla którego twarz stanowi podstawowy instrument działania, imię będące emanacją

²³ Zob. S. Friedländer, *Refleksy nazizmu...*, op. cit., s. 94.

²⁴ Ibidem.

²⁵ M. Hendrykowski, *Semiotyka twarzy*, Poznań 2017, s. 12.

tożsamości (i tym samym do niej odsyłające) oraz ideologię, rozumianą jako twarz społeczna.

Najbardziej wyrazista przestrzeń przeobrażenia, pozwalająca dostrzec ucieczkę twarzy od tożsamości, to oczywiście maska, którą zakłada bohater odgrywający rolę Mefista. Gdy po przedstawieniu Höfgen spotyka się z premierem, ten na jego widok mówi: „Ta maska leży jak ulał. Zło w czystej postaci. To uświęcone zło. Ale ma pan miłe oczy i delikatny uścisk dłoni. To dziwne, sekret aktorstwa leży w przedstawianiu siły przez ludzi słabych. Musiał się pan długo przygotowywać do tej roli”. W ocenie premiera postać Mefista nie jest częścią tożsamości aktora. Funkcjonuje ona na przeciwnym biegunie warunków naturalnych dla osobowości Höfgena. Ambivalencja, jaką niesie ze sobą zetknięcie Höfgena z Mefistofeilesem, ma swoje dodatkowe konsekwencje. Zdaniem Krzysztofa Demidowicza przeprowadzona przez Szabó analiza procesów zachodzących w świadomości Hendrika doprowadza do sytuacji, w której główny bohater okazuje się zarówno Mefistem, jak i Faustem:

Niczym Faust zawiera pakt z wysłannikiem piekieł – wpływowym marszałkiem, w którym rozpoznajemy Hermanna Göringa. Dla idei filmu ważniejszy jest jednak kontrakt, który [bohater – I.T.-J.] podpisuje sam ze sobą, jest bowiem równocześnie Faustem i Mefistofeilesem. Zaprzedaje duszę potrzebie sukcesu, naiwnie wierząc, iż zwycięży w grze ze swoim mecenasem i wykorzysta reżim, zachowując rzeczywistą niezależność. Gra jest przecież jego profesją i powołaniem. Mimo moralnej niechęci bohatera do nazistowskich praktyk w totalitaryzmie pociąga go apoteoza doskonałości i hierarchizm²⁶.

Maska zaznacza swoją obecność, ale nie daje się uchwycić. Jest zwodnicza, pozbawiona tożsamości. Pozornie zakotwiczona w symbolu Mefista, z równą siłą odsyła do Fausta. Wyodrębnienie maski z twarzy Höfgena dostrzega również rzeźbiarka, która mówi: „Pańska twarz różni się od twarzy Mefista. Prywatnie wygląda pan na nieśmiałego”. Ta wielopoziomowa dychotomia (Höfgen czy Mefisto? Mefisto czy Faust? oraz maska jako rekwizyt, przedmiot aktorskiego działania, cały czas konfrontowany z twarzą aktora) ulega dodatkowemu skomplikowaniu przez słowa kochanki Hendrika, która już na samym początku filmu zwraca się do niego: „Martwisz się tylko, że twoja twarz nie potrafi oddać ludzkich uczuć. To maska, słyszysz?”. Wydaje się, że podobny

²⁶ K. Demidowicz, *Mefisto*, „Film” 1992, nr 26, s. 18.

wydzwięk może mieć scena zamykająca film, kiedy Höfgen zmuszony jest zbiec po schodach na arenę. W tej samej chwili generał każe zapalić reflektory, a białe światło spływa po twarzy Höfgena. Zatrzymany kadr kończący film przedstawia zbliżenie rozświetlonej twarzy bohatera. Światło niejako wnika w twarz i czyni z niej maskę. W tak przeprowadzonej relacji, gdzie akcent kładziony jest na permanentne napięcie pomiędzy maską i twarzą, bez wyznaczenia ich granic, odbiorca nigdy nie jest pewien, z czym przychodzi mu w danym momencie obcować.

Wydawałoby się, że rozstrzygnięcia tego konfliktu można szukać w zawodzie, który wykonuje główny bohater. Jest on w filmie wielokrotnie eksponowany przez Höfgena i jego otoczenie. Fakt ten wydaje się tym istotniejszy, że sam Höfgen podaje własną definicję aktorstwa. W monologu z początkowych scen filmu wymienia najpierw elementy składające się na strukturę twarzy, potem zdradza myśli, które jemu towarzyszą tak samo jak innym ludziom, deklaruje rozumienie świata i przyznaje się do targających nim uczuć, po czym dodaje: „Ale te oczy nie należą do mnie. Te nogi nie są moje, twarz też nie jest. To nie moje nazwisko, bo jestem aktorem. Wiesz, co to znaczy być aktorem? To nosić maskę wśród ludzi”.

Aktorstwo nie rozstrzyga o statusie maski w życiu bohatera. Tym bardziej, że ono również się rozpada. Jest „osadzone” w tożsamości bohatera, wynika z niej i jednocześnie jest wobec tej tożsamości obce, inne. Dodatkowo w ujęciu Höfgena status aktorstwa jest labilny: raz jest on „aktorem prowincjonalnym”, innym razem aktorem, którego zadanie polega na zachowaniu „naszych wartości dla potomności” czy w końcu „tylko aktorem”, który „chodzi do teatru, gra swoje role i wraca do domu”. Niejasna, czy raczej zmienna, okazuje się również formuła, w której zadania aktora mają być realizowane: raz jest to teatr rewolucyjny, innym razem faszystowski. Szabó dla wyeksponowania tych dwóch formuł teatru przygotowuje dwie oddzielne sceny, w których bohater z naciskiem i ogromnym przekonaniem formułuje swoje wizje. Obie zdaje się pozornie łączyć wizja teatru totalnego, jednak cel każdej z nich jest odmienny. Zniesienie bariery między widzem i aktorem – postulowane przez Höfgena – w pierwszej z nich ma doprowadzić do aktywizacji widza i porzucenia przez niego roli podglądacza. Aktor przestaje tu być centralnym punktem sztuki; w drugiej formule ten sam zabieg staje się zaczynem dla przeżywania wspólnoty.

Höfgen nie ma swojego imienia. W pierwszych scenach poznajemy go jako Hendrika. Gdy jednak spotyka się z kochanką na lekcjach tańca, kobieta zwraca się do niego imieniem „Heinz”. Wyraźnie go to denerwuje:

- Nie nazywaj mnie tak.
- Dlaczego? Przecież tak masz na imię.
- Ale mi się nie podoba, rozumiesz?
- Doskonale rozumiem, Heinz – odpowiada kobieta.

Podobne znaczenie ma scena rozgrywająca się wokół pomyłki na plakacie zapowiadającym sztukę, w której ma zagrać Höfgen. Szabó wyraźnie eksponuje ten moment, każe bowiem wejść garderobianemu na scenę teatralną w czasie próby, by ten w tak kuriozalnym momencie dopytywał aktora o akceptację projektu plakatu. Literówka, której się Höfgen dopatrzył, bardzo go irytuje: „Czy nie możecie napisać mojego imienia bezbłędnie nawet w tym teatrze? Nie nazywam się Henrik, tylko Hendrik!” – mówi do pracownika teatru. Dla generała Hendrik jest odpowiednio „Mefistem” albo „Hamletem” w zależności od roli, którą w danym momencie przypadło grać aktorowi. Znamienne, że w ostatniej scenie filmu, gdy generał prowadzi aktora na arenę stadionu i w światłach reflektorów każe mu zejść na jej środek, wykrzykuje głośno imię swojego protegowanego: „Hendrik Höfgen”. Echo niesie ten krzyk, a na warstwę dźwiękową „nakłada się” obraz maski ze światła, osadzającej się na twarzy bohatera. W ten sposób imię staje się maską.

Zwykło się patrzeć na Höfgena jako na człowieka, który stopniowo oddaje swoją wolność, swoje ideały i przechodzi na stronę faszystów. Problem w tym, że również ideologia, którą zdaje się wyznawać Höfgen, nie jest żadną stałą opisującą tę postać. Początkowo bohater przedstawiany jest jako człowiek o lewicowych poglądach. W Hamburgu, w ostatnich latach Republiki Weimarskiej, solidaryzuje się z komunistami i poświęca przygotowaniu teatru rewolucyjnego. Wydaje się również wierny tej myśli, gdy dostaje angaż w teatrze berlińskim i oddaje swój talent robotniczej widowni, między innymi śpiewając piosenkę:

Skąd burżuj to wszystko ma
Te pistolety i ten blichtr
Kradnie, gdzie się da. [...]
Gdybym któregoś spotkał z was

Brudne kanale splunę wam w twarz
Na to tylko zasługujecie.

Nie spluwa, co więcej, żeni się z kobietą, która przed śniadaniem jeździ konno, a jajka na miękko zjada z kryształowych kieliszków (czego jej nie omieszka wytknąć w czasie wspólnego posiłku). Z kolei, gdy dowiaduje się, że kanclerzem Niemiec został Hitler, komunikuje żonie: „Polityka nigdy mnie nie obchodziła, więc czemu teraz miałbym się nią interesować”. Ta deklaracja nie powstrzymuje go przed tym, by za chwilę pozwolić, aby jego nazwisko nobilitowało narodowy socjalizm.

Tomasz Jopkiewicz chce w tak wykreowanej postaci bohatera widzieć „pełne wysiłku dążenie do indywidualizmu” i „tęsknotę za akceptacją”²⁷. Tadeusz Sobolewski dostrzega w niej inteligenta postawionego przed pokusą oraz obraz tego, jak „najbardziej nieludzki system łączy się z najgłębiej ludzkimi sentymentami”²⁸. Podobnie interpretuje te elementy filmu Anna Zielińska, dostrzegając w postawach Höfgena dylematy etyczne²⁹. Uważam, że ideologiczne decyzje nie są tylko podjętą przez reżysera próbą zobrazowania umiejętności czy dylematów bohatera próbującego konfrontować się z wydarzeniami politycznymi, ale przede wszystkim stanowią konsekwencję wcześniej wskazanych cech: wyraźnej labilności twarzy/maski i tożsamości bohatera.

István Szabó nie chciał, by jego filmy były rozpatrywane z perspektywy biograficznej. W wywiadach mówił:

Uważam, że film powinien być zrozumiały sam w sobie i nie ma znaczenia, kto go zrobił. To zbyt ciche – badać, co mówi o sobie reżyser jako prywatny człowiek. Co więcej, uważam, że jest to szkodliwe; mam wrażenie, że rodzi to nieporozumienia i komentarze związane z filmem. A to z kolei zawsze szkodzi kształtowaniu się prawdziwej opinii widzów... Widzowie nie staną się bogatsi, jeżeli usłyszą ciekawostki z życia prywatnego czy to aktorów, czy też pozostałych twórców...³⁰.

²⁷ T. Jopkiewicz, *Nowoczesna tragedia*, „Film” 1992, nr 26, s. 18.

²⁸ T. Sobolewski, *Mefisto*, „Film” 1981, nr 50, s. 14.

²⁹ A. Zielińska, *Pojedynek z demonem...*, op. cit., s. 208.

³⁰ Rozmowy z Istváнем Szabó, „Film na Świecie” 1998, nr 399, s. 78.

W 2006 roku, po demaskatorskiej publikacji, István Szabó przyznał się do współpracy z komunistyczną policją polityczną Węgier³¹. Szalenie trudno jest ten biograficzny fakt pominąć, gdy myśli się o Höfgenie. Graniczne wydarzenie, które przyczyniło się do rozpadu twarzy głównego bohatera *Mefista*, wydaje się lustrem, w którym Szabó – wbrew swoim deklaracjom – szuka własnego oblicza³².

Neutralizacja

Filmowa narracja nie rozstrzyga, nie dotyka rzeczywistości, nie odpowiada na pytanie: kim jest bohater? Pozwala różnym wariantom jego twarzy funkcjonować na równych prawach. W konsekwencji historia, którą opowiada nam Szabó, nie jest opowieścią o Hendriku Höfgenie, bo kogoś takiego jak Hendrik Höfgen w niej po prostu nie ma. Widzowie ulegają złudzeniu istnienia jego tożsamości dzięki niebywale sugestywnej obecności i ekspresji aktorskiej Klausa Brandauera, jednak twarz aktora stanowi tylko zasłonę, spod której cały czas wзира incydentalna, zmienna maska. I to ona stanowi o bohaterze, a właściwie o unicestwieniu bohatera. Zadaniem tak opracowanego przez reżysera motywu twarzy jest przesunięcie dokonujące się w procesie identyfikacji i rozpoznania. Widz nie odnajduje w twarzy Brandenauera twarzy Höfgena, twarz aktora nie odsyła do tożsamości Gustafa Gründgensa, która przecież stoi u źródeł historii. Prowadzi do rozpoznania w niej elementów, które tożsame będą z nami, z widzami czy z biografią samego reżysera. Takie rozpoznanie wydaje się początkowo pożądane: reżyser zabiera nas przecież w podróż, w czasie której dokonać mamy rachunku sumienia. Czy jednak o to w tym wszystkim chodzi?

³¹ Informacje na ten temat ukazały się w styczniu 2006 roku w tygodniku kulturalno-politycznym „Elet es irodalom” („Życie i literatura”), autorem publikacji był krytyk filmowy András Gervai, por. János Tischner, *Donosiciel István Szábo*, „Tygodnik Powszechny” 13.02.2006, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/donosiciel-istvan-szabo-130154>, (dostęp 11.02.2023). Fakt ten otwiera pytanie dotyczące recepcji filmu Szabó w krajach postkomunistycznych i jej ewentualnej zmiany po ujawnieniu współpracy reżysera. Świadomie pozostawiam ten wątek do ewentualnych dalszych badań, skupiając się na problemie kiczu i neutralizacji w perspektywie myśli Friedländera.

³² Jest to tym bardziej zauważalne, że podobna tematyka pojawia się w dwóch kolejnych filmach reżysera: *Pułkownik Redl* (1984) i *Hanussen* (1988).

Andrzej Banach zauważa:

Kicz biegnie chętnie w kierunku dobra i piękna, ale nie ma kiczu zdążającego w kierunku prawdy. Prawdy siłą produkować nie można. Postęp na tej drodze zakłada możliwość wyboru, którą anuluje kicz. Kicz znieczula naszą świadomość i koi ból. A doświadczenie świata łączy się z wyborem i cierpieniem³³.

Historia Szabó koi ból na dwóch poziomach. Po pierwsze, przyglądając się jego bohaterom, zapominamy o bólu niesionym przez Zagładę, bo nacisk położony na aspekt piękna w tym filmie niweczy możliwość odkrywania prawdy o Zagładzie. Po drugie – ponownie wracamy do problemu, który zauważył w tekście Manna Friedländer, czyli do wyeksponowania typów ludzkich, a nie portretów. Sytuacja ta jednak na ekranie otwiera się w innej przestrzeni: typy ludzkie opisane przez Manna zostały w filmie zastąpione metaforą rozpadającej się twarzy. Zmiana przestrzeni nie doprowadziła do zmiany znaczenia, znowu stajemy przed stwierdzeniem „Hitler (jest) w każdym z nas”. Notabene podobne słowa wypowiada do Höfgena generał: „Każdy z nas jest nim po trosze, czyż nie? Czyż nie jest tak, że każdy Niemiec jest po trosze Mefisto?”. Nawet jeżeli dostrzeżemy w sobie zło, okazuje się ono częścią składową natury ludzkiej, przestaje być czymś wyjątkowym. Podróż, która miała być rozrachunkiem z sumieniem, miała doprowadzić do żalu, w istocie doprowadza do znieczulenia świadomości i ukojenia bólu. Szabó nie daje widzowi możliwości wyboru: sięgając do historii Zagłady, pomija ją, nie daje szansy odbiorcy, by mógł dociekać o niej prawdy, na plan pierwszy i właściwie jedyny wysuwa problem

[...] pierwiastka zła potencjalnie istniejącego w każdym człowieku. Utwór węgierskiego reżysera traktujący o naturalnej skłonności człowieka do zła, przekazuje swoje przesłanie bardzo sugestywnie i przekonująco. Próbuje odpowiedzieć na pytanie, dlaczego ludzie wybierają tę ciemniejszą drogę. Problem ten zarazem przestaje być specyficzny dla artystów, a przekształca się w uniwersalną kwestię, która może stać się udziałem każdego człowieka³⁴.

Reżyser, a wraz z nim widz, nie dotyka prawdy, dotyka kiczu i niesionego przezeń kłamstwa. Kicz – jak pisze Jacek Roguski – polega na „wykluczeniu

³³ A. Banach, *O kiczu*, Kraków 1968, s. 170.

³⁴ A. Zielińska, *Pojedynek z demonem...*, op. cit., s. 208.

z pola widzenia wszelkiego pęknięcia w bycie, niedoskonałości w bycie”³⁵, nadaje istnieniu maskę piękną. Co więcej, kicz – eliminując ze swego pola widzenia wszystko, co w ludzkiej egzystencji jest z zasady nie do przyjęcia – wymaga kategorycznej zgody, czyli zgody gremialnej, powszechnej, bo to daje poczucie bezpieczeństwa³⁶. Ceną za poczucie bezpieczeństwa jest ucieczka od niepokoju, który chroni przed pułapką nieskończonej medytacji, przed pułapką neutralizacji.

W perspektywie myśli Friedländera aspekt, który przez wielu badaczy postrzegany był jako niebywały atut filmu, staje się zatem jego największym błędem. Być może nawet większym niż błąd Manna, pisarz bowiem był bezpośrednim uczestnikiem, jednym z wielu świadków, Szabó zaś zrealizował swój film dekady po Zagładzie, z pełną świadomością wszystkich jej konsekwencji. Neutralizacja przeprowadzona przez Szabó, umieszczanie przeszłości w „znośnej” perspektywie, dokonuje się w momencie, gdy „pokolenie bezpośrednich uczestników odchodzi i zacierają się wspomnienia”³⁷. W tej neutralizacji – jak zauważa Friedländer – „bierzemy udział wszyscy, a rozpoczęła się ona w apogeum nazizmu”³⁸. Co więcej, z interesującej mnie perspektywy wyjawienie przez reżysera długo skrywanej tajemnicy dotyczącej jego biografii staje się paradoksalnie kolejnym krokiem spychającym film *Mefisto* w stronę kiczu. Poznanie tego faktu pozwala nam wnioskować, że w jakiejś mierze opowieść o losach Hendrika Höfgena jest opowieścią o samym Szabó. Problem jednak polega na tym, że reżyser nie zdecydował się opowiedzieć swojej indywidualnej historii, ukrył ją natomiast w historii Zagłady, by przeglądając się w niej, egzorcyzmować własną przeszłość.

Na koniec warto podkreślić, że – idąc za spostrzeżeniem Friedländera – nie zakładam, iż rozpatrywany tutaj problem neutralizowania przeszłości był intencjonalnym działaniem twórców. Zarówno Szabó, jak i wcześniej Mann na swój sposób próbowali nazwać rzeczywistość. Problem polega na tym, że dotykając Zagłady, w nieświadomy sposób odwracali znaki,

³⁵ J. Rogucki, *Kłamstwo kiczu*, „Kultura – Społeczeństwo – Edukacja” 2015, nr 2, <https://preso.amu.edu.pl/index.php/kse/article/view/5865> (dostęp 10.03.2023).

³⁶ Zob. ibidem.

³⁷ S. Friedländer, *Refleksy nazizmu...*, op. cit., s. 103.

³⁸ Ibidem.

czyniąc z praktyk nazizmu element własnej sztuki, która właśnie przeciwko nazizmowi miała być zwrócona.

Bibliografia

- Banach Andrzej, *O kiczu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968.
- Broch Hermann, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. D. Borkowska, J. Garewicz, R. Turczyn, Czytelnik, Warszawa 1998.
- Bubak Grzegorz, *István Szabó. Poszukiwanie tożsamości i bezpieczeństwa*, [w:] *Autorzy kina europejskiego*, t. 3, red. A. Helman, A. Pitrus, Rabid, Kraków 2007.
- Czaplińska Wiesława, *Artyści w Trzeciej Rzeszy*, Wydawnictwo ABC, Warszawa 1997.
- Demidowicz Krzysztof, *Mefisto*, „Film” 1992, nr 26, s. 18.
- Friedländer Saul, *Refleksy nazizmu. Esej o kiczu i śmierci*, tłum. M. Szuster, wstęp P. Śpiewak, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.
- Friedländer Saul, *Kitsch and the Apocalyptic Imagination*, „Salmagundi”, 1990 nr 85-86.
- Hendrykowski Marek, *Semiotyka twarzy*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2017.
- Jopkiewicz Tomasz, *Nowoczesna tragedia*, „Film” 1992, nr 26, s. 18.
- Mann Klaus, *Mefisto*, tłum. J. Dmochowska, PIW, Warszawa 1983.
- Rozmowy z Istvánem Szabó*, „Film na Świecie” 1998, nr 399.
- Sawicki Maciej, *Między pamięcią a zapomnieniem Shoah. Problem estetycznej neutralizacji przeszłości w myśleniu historycznym Saula Friedländera*, „RIHA Journal” 2015, Special Issue: „Contemporary art and memory”.
- Sawicki Maciej, *Wyobrażenia, fantazmat, kicz. Przykład historiografii Saula Friedländera*, „Sensus Historiae” 2015, nr 4, s. 193-206.
- Seyler Sylwia, *Dylematy moralności w kontrowersyjnej powieści K. Manna Mefisto i jej filmowej interpretacji*, „Kwartalnik Opolski” 2015, nr 2-3, s. 91-102.
- Sobolewski Tadeusz, *Mefisto*, „Film” 1981, nr 50, s. 16.
- Światłowska Irena, *Klaus Mann. Europejczyk, pisarz, bojownik antyfaszystowski*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007.
- Światłowska Irena, *Pakt z diabłem w powieści o pewnej karierze*, [w:] *Arcydzieła literatury niemieckojęzycznej. Szkice, komentarze, interpretacja*, red. E. Białek, G. Kowal, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2011.
- Zielińska Anna, *Pojedynek z demonem. O Mefisto Istvana Szabó*, „Kwartalnik Filmowy” 2002, nr 37-38, s. 197-211.

Źródła internetowe

- Rogucki Jacek, *Kłamstwo kiczu*, „Kultura – Społeczeństwo – Edukacja” 2015, nr 2, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/kse/article/view/5865> (dostęp 10.03.2023).
- Tischner János, *Donosiciel Istvan Szabo*, „Tygodnik Powszechny”, 13.02.2006, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/donosiciel-istvan-szabo-130154> (dostęp 11.02.2023).

Bohater bez twarzy. O estetycznym neutralizowaniu przeszłości w filmie *Mefisto* (1981) Istvána Szabó

Autorka, wychodząc od eseju Saula Friedländera *Refleksy nazizmu* i podejmowanego przez historyka problemu kiczu i neutralizacji, próbuje rozstrzygnąć, czy w filmie Istvána Szabó *Mefisto* (1981) widoczna jest niebezpieczna dla pamięci o Zagładzie neutralizacja przeszłości. Analizując bardzo ważny dla budowy filmu motyw twarzy, który przybiera różną formułę (autorka skupia się na: masce, statusie aktora, zmienności imienia i głoszonej przez bohatera ideologii), autorka dochodzi do wniosku, że bohater filmu Szabó pozbawiony jest tożsamości. Tym samym opowiadana przez reżysera historia nie dociera do prawdy o Zagładzie, a jest kojącą opowieścią, którą Friedländer nazywa „Hitler (jest) w każdym z nas”. Wykorzystana przez Szabó metafora twarzy staje się neutralizacją nazizmu.

Słowa kluczowe: twarz, kicz, nazizm, neutralizacja, Saul Friedländer, *Mefisto*, István Szabó

The Faceless Hero. On the Aesthetic Neutralization of the Past in István Szabó's Film *Mephisto* (1981)

The author, starting from Saul Friedländer's essay "Reflections of Nazism" and the problem of kitsch and aesthetic neutralization addressed by the historian, tries to determine whether István Szabo's film *Mefisto* (1981) does show the neutralization of the past, which is dangerous for the memory of the Holocaust. Analyzing the motif of the face, which is very important for the construction of the film and takes on a different formula (the author focuses on: the mask, the status of the actor, the changeability of the name and the ideology proclaimed by the protagonist), the author comes to the conclusion that Szabo's main character is devoid of identity. Thus, the story told by the director does not reach the truth about the Holocaust, but is a soothing story that Friedländer calls "the Hitler in each of us." The metaphor of the face used by Szabó becomes a neutralization of Nazism.

Keywords: kitsch, neutralization of the past, Friedländer, Szabó, face, identity, Holocaust

Data przesłania tekstu: 1.10.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 13.09.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 15.09.2025

CZY ZIEMIA NASZA JEST WSPANIAŁA¹, CZY MOŻE JESTEŚMY ŚLEPI NA ZŁO? NOWOCZESNOŚĆ I ZAGŁADA WEDŁUG ROYA ANDERSSONA

DAGMARA JASZEWSKA

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
d.jaszewska@uksw.edu.pl
ORCID 0000-0002-5880-9609

Wstęp

Roy Andersson, szwedzki awangardowy reżyser filmowy, urodzony w 1943 roku, jest – jak sam mówi – napiętnowany Zagładą:

Holokaust to coś, co prześladowa mnie przez całe życie. Jak ludzie mogą zachowywać się tak, jak zachowywali się w czasach nazistowskich, a nawet obecnie, w czasach kolonializmu. Urodziłem się w 1943 roku, wtedy nazistowskie Niemcy były w najgorszym stanie. Był to szczyt okresu gazowania. Zawsze coś czułem... Poczucie winy z tego powodu. Oczywiście nie brałem w tym udziału, ale czuję się winny, ponieważ myślę o ludziach, którzy zostali zamordowani².

Andersson niejednokrotnie wypowiadał się krytycznie na temat odpowiedzialności Szwedów za nazistowskie zbrodnie – również za pomocą sztuki³. Mimo to nie poświęcił tej tematyce żadnego filmu (choć kino jest dla niego najważniejszym medium artystycznej komunikacji). Bezpośrednie odwołania do Shoah znajdziemy jedynie w dwóch dziełach reżysera, a właściwie w dwóch scenach z owych filmów. Pierwsza z nich pochodzi z filmu pt.

¹ Ten fragment tytułu jest trawestacją tytułu analizowanego w artykule filmu Roya Anderssona pt. *Ziemia jest wspaniała* (*World of Glory*, 1991).

² Cyt. za.: S. Rupe, *Roy Andersson: Reflections*, „Fandor”, 15.06.2015, <https://keyframe.fandor.com/roy-andersson-reflections> (dostęp 15.01.2025).

³ Reżyser był współautorem muzealnej wystawy poświęconej tematyce Holokaustu (zatytułowanej „Sweden and the Holocaust”, która miała miejsce w Goeteborgu w 2007 roku).

*Ziemia jest wspaniała*⁴ z 1991 roku i przedstawia horrendalny obraz nagich ludzi stłoczonych w ciężarówce, a następnie zagazowanych. Druga scena, wyraźnie nawiązująca do pierwszej, pochodzi z filmu z 2015 roku pt. *Gołąb przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu*⁵. Również ona przedstawia – specyficzną co prawda⁶ – komorę śmierci, do której jednak zagnani zostają (i zamęczeni w niej) afrykańscy niewolnicy. Inne nawiązania do Zagłady w filmach Anderssona są niejednoznaczne⁷.

Obie wspomniane wyżej sceny przedstawiające komory śmierci stanowią surrealistyczne obrazy, w których realizm łączy się z fantastyką (szczególnie w przypadku *Gołębia*...) – nie można ich określić mianem filmowych p r z e d s t a w i e ń Zagłady. Nie można też powiedzieć, żeby filmy te (nawet *Ziemia*..., w której zobaczyć można mobilne komory gazowe używane przez nazistów w czasie Holokaustu) były p o s w i ę c o n e tematyce Shoah. Wspomniane wyżej sceny stanowią po prostu jedno z wielu *tableau vivant*, luźno powiązanych ze sobą pod względem fabuły, z których składają się filmy reżysera. Czy można z nich wyczytać przekaz reżysera na temat Zagłady?

Celem mojego artykułu jest właśnie próba odczytania tego przekazu na podstawie analizy i interpretacji wspomnianej sceny z filmu *Ziemia*...

⁴ R. Andersson, *Ziemia jest wspaniała* (*Härlig är jorden*), 1991. W artykule posługiwać się będę skrótem: *Ziemia*...

⁵ R. Andersson, *Gołąb przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu* (*En Duva satt på en gren och funderade på tillvaron*), 2015. W artykule posługiwać się będę skrótem: *Gołąb*...

⁶ Jest to wytwór wyobraźni artysty: olbrzymia obrotowa komora w kształcie walca, zakończona wypustkami w kształcie trąbek, która jest jednocześnie miejscem zbiorowej kaźni, jak i instrumentem muzycznym (krzyki umierających są przekształcane przez modulatory w harmonijną muzykę).

⁷ Mniej oczywistym nawiązaniem do zbrodni Holokaustu jest scena z filmu *Pieśni z drugiego piętra* (2000). Głównego bohatera nawiedza na stacji kolejowej duch-zjawa: błądy młodzienc, ze sznurem owiniętym wokół szyi. Chłopak wspomina natrętnie swoją siostrę, której nie może odnaleźć; oboje zginęli z rąk hitlerowców (w reminiscencyjnej scenie widzimy powieszoną już dziewczynę oraz chłopca, któremu oprawcy nakładają sznur na szyję). Zjawa mówi po rosyjsku: w szwedzkim filmie pojawiają się rozpaczliwe słowa w tym języku: „ja nie mogę najti swaju siostry” (*Я не могу найти свою сестру*). To mogłoby wskazywać na fakt, że ofiarami egzekucji są rosyjskojęzyczni Żydzi – ale to zbyt mało, by scenę tę można było jednoznacznie skojarzyć z Shoah. W innych filmach Anderssona znajdują się natomiast odwołania do nazizmu, takie jak symbol swastyki i nadlatujące nad miasto hitlerowskie bombowce (*Do ciebie, człowieku*, 2007) czy obraz zbombardowanego miasta i postać Hitlera ukrywającego się w bunkrze (*O nieskończoności*, 2019).

(w odniesieniu do całego filmu). Wybrałam ją, ponieważ – podobnie jak inni krytycy – nie mam wątpliwości, że przywołuje ona Shoah⁸. Drugim moim celem jest próba oceny owej filmowej „wypowiedzi na temat Zagłady” z perspektywy debaty nad (nie)przedstawialnością Shoah i od dawna formułowanej w jej ramach krytyki filmowych obrazów Zagłady. Z tej szerokiej debaty wybrałam dwa zagadnienia: 1. pytanie o możliwość ukazania w surrealistycznym filmie historycznej prawdy o Zagładzie; 2. pytanie o to, czy oryginalna stylistyka Anderssona nie zakłóca przesłania etycznego filmu.

Artykuł składa się z dwóch części. W pierwszej, wykorzystując metody filmoznawstwa (ukierunkowanego na antropologię filmu), dokonam analizy i interpretacji sceny z *gaswagen* w odniesieniu do całego filmu, próbując odczytać, co Andersson mówi na temat Zagłady. W drugiej skupię się na analizie filmowej formy, czyli na tym, jak artysta opowiada o Zagładzie. To krytyczne spojrzenie na formę przekazu charakterystyczne jest dla nauk o komunikowaniu i mediach, które analizują film jako komunikat⁹.

1. Analiza i interpretacja filmu

Mimo że w tak niewielu filmach (a raczej scenach) pojawiają się u Anderssona nawiązania do Zagłady, zakładałam, że reżyser mówi o niej filmowym językiem rzeczy istotne. Jego wcześniejsze dzieła konsekwentnie koncentrowały się bowiem na problemie zła związanego z przemocą i wojną, zwłaszcza z II wojną światową. Analizując wspomnianą wyżej scenę z miedzianym cylindrem z filmu *Gołąb...*, wskazałam, że reżyser zdołał ukazać w niej dużo prawdy o wojnie – o okrucieństwie i potworności ludobójstwa, bezradności ofiar, obojętności katów i świadków¹⁰. Spodziewam się więc, że również w filmie

⁸ Jeśli chodzi o film *Gołąb...*, to powiązania z Zagładą są bardziej wieloznaczne, niemniej również z tego filmu można odczytać istotne znaczenia na temat Zagłady. Wymagałyby one jednak osobnych badań.

⁹ O komunikacyjnym podejściu do badania filmu, m.in. w odniesieniu do teorii Sola Wortha i Calvina Prylucka, pisze Mariola Marczak w artykule pt. *Komunikowanie wartości w filmie jako medialnym przekazie audiowizualnym*, „Kultura – Media – Teologia” 2024, nr 50.

¹⁰ Zob. D. Jaszeńska, *Wojna to tylko część piekła nowoczesności. Roya Anderssona wizualna teoria wojny na podstawie filmu Gołąb siedzi na gałęzi i rozmyśla o istnieniu*, [w:] *Kulturowe konteksty wojny*, red. M. Ciesielski, P. Pawlak, S. Szykowna, Poznań–Gniezno 2023, s. 57–83; Eadem, *Bar, mundur i Hymn Bojowy Republiki – symbolika i retoryka wojny w dwóch scenach filmu Gołąb przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu*, „Facta Simonidis” 2024, nr 17 (2), s. 65–87.

Ziemia... odnajdę podobny przekaz – szczególnie, że zawiera on scenę bez wątpienia przywołującą Zagładę.

Znaczącą rolę w Anderssonowskim komunikowaniu przesłania o II wojnie światowej (w tym również Zagładzie) odgrywa anachroniczne rozumienie czasu. W tworzonych przez artystę filmowych światach przeszłość, teraźniejszość, a nawet przyszłość istnieją jednocześnie, a historia „czai się tuż za rogiem”, niesiona przez przedmioty i budynki, przywoływana przez wizje bohaterów i retrospekcje¹¹. Andersson sugeruje, że wojna nie jest zamkniętym rozdziałem historii, lecz pozostaje doświadczeniem współczesności. Szczególnie w odniesieniu do Zagłady kwestia ta nabiera wymiaru etycznego: czy Anderssonowski anachronizm w *Ziemi...* można odczytać jako próbę przywracania pamięci o największej katastrofie XX wieku? I na ile taka konstrukcja czasoprzestrzeni otwiera możliwość stawiania pytań o powszechną odpowiedzialność Europejczyków za wojenne okrucieństwa? We wcześniejszych analizach *Gołębia...* wskazywałam, że anachroniczne zestawianie postaci i wydarzeń dawnych z dzisiejszymi – a także wędrówka symboli między różnymi czasami¹² – odsłania uniwersalny charakter wojennego zła. Jego sprawcami mogą być bowiem zarówno świadkowie historycznych zdarzeń, jak i ludzie współcześni; żołnierze i cywile, mężczyźni i kobiety¹³. Obecnie ów wątek uniwersalności zła wojny chcę uzupełnić o kwestię współodpowiedzialności Europejczyków za Shoah.

Kolejnym wątkiem, którego spodziewam się w *Ziemi...*, jest – zgodnie z tytułem niniejszej pracy – powiązanie Zagłady z kulturą nowoczesności. Już wcześniej pisałam o tym, jak mocno przemoc i wojna łączą się u Anderssona z logiką nowoczesności: o piekle wojny i ludobójstwa, zgotowanym innym w ramach naszej cywilizacji¹⁴; o nowoczesnych mechanizmach legalizacji zła¹⁵. Czy podobnie będzie i tym razem? Czy film *Ziemia...* ukaże mechanizmy nowoczesności i jej powiązania z – tym razem dosłownie rozumianą – Zagładą?¹⁶

¹¹ Zob. D. Jaszevska, *Bar...*, op. cit., s. 81-83.

¹² Zob. ibidem.

¹³ Zob. ibidem, s. 83-85.

¹⁴ Zob. D. Jaszevska, *Roy Andersson i piekła nowoczesności: analiza kulturoznawczo-teologiczna*, [w:] *Perspektywa teologiczna w badaniach nad filmem*, red. B. Wiczorek, Kraków 2018, s. 61-81.

¹⁵ Ibidem, s. 78. Zob. eadem, *Bar...*, op. cit.

¹⁶ Zob. D. Jaszevska, *Wojna...*, op. cit., s. 63, 74, 76-80 i in.

Dodam, że moje dotychczasowe badania nad motywem wojny w twórczości Anderssona pozwalają przypuszczać, że możliwe jest opowiedzenie czegoś istotnego o Zagładzie na podstawie analizy jednej tylko sceny filmu. Po pierwsze dlatego, że w filmach tego reżysera nie ma przypadkowych *tableau* – każde z nich „ugina się pod ciężarem znaczeń”¹⁷ i jest potrzebne do zbudowania przesłania filmu. Po drugie, Andersson zdaje się mieć oryginalny sposób na subtelne pokazywanie zła w swoich filmach: daje tylko jeden wymowny obraz przemocy obok wielu obrazów znacznie łagodniejszych, przedstawiających codzienność współczesnego *everymana*. Przekaz o złu powstaje dzięki „wędrówce symboli” pomiędzy tym mocnym obrazem a innymi, mniej szokującymi¹⁸. Taką funkcję „mocnego obrazu” pełni w *Ziemi...* scena z *gaswagen*. Prawdopodobnie więc Anderssonowski przekaz o Zagładzie będzie można odczytać także w relacji do pozostałych *tableau* filmu. Po trzecie, należy pamiętać, że dosłownych obrazów wojny czy Zagłady w twórczości Anderssona jest niewiele także dlatego, iż reżyser nie poświęca swoich filmów konkretnym wydarzeniom historycznym ani postaciom. Artysta tworzy bowiem od lat kino filozoficzne, w którym symbolicznie przedstawia kondycję jednostki we współczesnej kulturze Zachodu. To właśnie ten problem jest właściwym tematem jego twórczości – poczynwszy od filmu *Ziemia...*, poprzez słynną trylogię, której znaczący podtytuł brzmi *O istotach człowieczych*¹⁹, aż po ostatni film z 2019 roku – *O nieskończoności*. Dlatego przypuszczam, że również Zagłada będzie w filmach Anderssona – jakkolwiek by to nie zabrzmiało – tylko jednym z wielu aspektów nowoczesności, które reżyser uznał za znaczące dla ukazania kondycji współczesnego człowieka. Mimo to uważam, że opowiadanie o Zagładzie jako części nowoczesności nie będzie umniejszaniem jej znaczenia (zgadzam się tu z Zygmuntem Baumanem).

¹⁷ Zob. ibidem, s. 61; zob. także: E. Tucan, „*Beloved Be the Ones Who Sit Down*”: *Aesthetics and Political Affect in Ro ect in Roy Andersson y Andersson's „Living” Trilogy*, Communication Theses, Department of Communication, Georgia State University, 5.07.2016, s. 16.

¹⁸ Tak było w *Gołębiu...* – jedna tragiczna w swej wymowie scena z miedzianym walcem, przywołująca ludobójstwo, wśród wielu innych o humorystycznej wymowie. Szwedzki reżyser zdaje się unikać epatowania obrazami zbrodni; można powiedzieć, że dawkuje obrazy przemocy, ukazując w swoich filmach naprawdę konieczne minimum – potrzebne do tego, by zdefiniować przemoc i zło obecne w zachodniej kulturze.

¹⁹ Poza filmem *Gołąb...* w jej skład wchodzi jeszcze film *Pieśni z drugiego piętra* (2000) oraz *Do Ciebie, człowieku* (2007).

Nagły powrót Zagłady – przerażający i absurdalny

Pierwszy kadr, jaki pojawia się w filmie *Ziemia...*, przedstawia nagich ludzi stłoczonych we wnętrzu ciężarówki. Po lewej i po prawej stronie pojazdu stoją osoby ubrane w białe koszule, garnitury i garsonki, trzymające w dłoniach teczki i płaszcze – bacznie obserwujące akcję. Na rampie prowadzącej do pojazdu znajduje się matka z dzieckiem, które przeraźliwie krzyczy i zapiera się, by nie wejść do środka (il. 1). Matka wydaje się pogodzona z losem – pomaga prowadzić swoje dziecko na śmierć, wśród krzyków jednego z cywili i kopniaków wymierzonych przez niego w rampę. Po zamknięciu drzwi do samochodu podłączona zostaje rura z gazem. Wśród krzyków w wnętrzu pojazdu ciężarówka odjeżdża, żegnana milczeniem kilkunastu świadków (il. 2).

Zgadzam się z Dagmar Brunow, która napisała, że jest to jedna z najbardziej okrutnych scen w historii filmu²⁰. Ukazuje powrót Zagłady, która miała już nigdy się nie wydarzyć: nagły, bez żadnego uprzedzenia, bez znieczulenia. Oto w samym środku współczesnej Szwecji, gdzieś na opustoszałym placu podmiejskiego osiedla (widać z prawej strony kadru współczesny blok mieszkalny), rozgrywa się scena żywcem wzięta z czasów Holocaustu (badacze nie mają co do tego wątpliwości²¹). Obraz ten przywołuje Zagładę za pomocą oczywistych znaków: stłoczeni w ciężarówce nadzy ludzie konotują europejskich Żydów uśmiercanych spalinami w mobilnych komorach gazowych (tak jak to miało miejsce w historii²²).

Scena ta nie przedstawia oczywiście Zagłady w sensie historycznym – jest to bowiem obraz symboliczny, surrealistyczny, w którym w roli katów i świadków zdarzenia związanego z Shoah występują współcześni Szwedzi.

²⁰ Zob. D. Brunow, *The language of the complex image: Roy Andersson's, political aesthetics*, „Journal of Scandinavian Cinema” 2010, nr 1, https://doi.org/10.1386/jscs.1.1.83_1, s. 83 (dostęp 10.03.2025).

²¹ Zob. ibidem.

²² Mobilnych komór gazowych używano zwłaszcza na wschodnich terenach okupowanych, m.in. w Polsce. Po raz pierwszy użyto ich przed wojną, w ramach akcji T4, mającej na celu eksterminację niepełnosprawnych i chorych psychicznie Niemców. Zabudowana tylna część ciężarówki była od środka obita blachą, a w drewnianej podłodze był otwór. Ofiary zapędzano do środka, po czym do szczelnie zamkniętej komory tłoczono tlenek węgla z butli (w pierwszych egzemplarzach) albo spaliny z pracującego silnika. Zob. M. Zimmerman, „*Kto tu trafia, ten świata już nie zobaczy*”. O trzech, co uszli z laboratorium Zagłady, Wiadomości Onet Kraj z 14 marca 2024, <https://wiadomosci.onet.pl/kraj/kto-tu-trafia-ten-swiatea-juz-nie-zobaczy-o-trzech-co-uszli-z-laboratorium-zaglady/gmdoi86> (dostęp 20.12.2024).



Il. 1. Ofiary zagnane do *gaswagen* – kadr otwierający film *Ziemia jest wspaniała* (1991)



Il. 2 a i b. Podłączenie gazu (a) i odjazd ciężarówki (b)

Ale jednocześnie jest to obraz niesłychanie realistyczny. Widzimy w tej scenie istotę Zagłady: dehumanizację ofiar, obnażonych i stłoczonych w komorze śmierci, anonimowych – ludzką masę, a nie ludzi; niepojętą obojętność katów i świadków na mrozące krew w żyłach krzyki przerażonego dziecka. Widzimy przejmującą wizualizację tej tragedii, a jednocześnie wiemy, że „szwedzki Holokaust” nie miał miejsca w historii. Jest to paradoks, o którym tak napisał jeden z krytyków: „Jeśli jest możliwe, aby sekwencja była całkowicie niejednoznaczna i całkowicie jednoznaczna, oto ona”²³.

Dlaczego Andersson przeniósł Holokaust w realia współczesnej Szwecji? Czemu służy ten anachronizm? Według Dagmar Brunow scena ta doskonale pokazuje „estetyczną politykę” charakterystyczną dla tego reżysera: Andersson

²³ S. Rupe, op. cit.

„kondensuje w jednym obrazie różne warstwy czasu” i w ten sposób „podnosi kwestię naszego etycznego stosunku do przeszłości, w tym Holokaustu”²⁴. Julianne Yang dodaje, że anachroniczne sceny w filmach Anderssona pomagają „wizualizować i wysuwać na pierwszy plan kwestie etyczne”, które – zdaniem Yang – dotyczą „odpowiedzialności lub winy za wydarzenia z przeszłości historycznej”²⁵. W tym przypadku reżyser oczywiście podejmuje nurtujący go – o czym wspomniałam na początku artykułu – temat odpowiedzialności Szwecji za Holokaust.

Jednak Andersson pokazuje coś jeszcze. Nie na darmo ubrał katów i świadków Zagłady w garnitury. Zdaniem Dagmar Brunow, jeśli aktorzy w tej scenie nosiliby mundury, zbyt łatwo przyszłoby widzom zdystansowanie się do nich, a tym samym porzucenie refleksji o współodpowiedzialności za Zagładę²⁶. Tymczasem Andersson czyni świadkami sceny gazowania cywilów, ludzi takich jak my. Można powiedzieć, że artysta wizualnie przedstawia znaną (a spopularyzowaną przez Baumana) tezę o nowoczesnym charakterze Zagłady, która nie mogłaby zaistnieć w tej formie bez aparatu biurokratycznego, bez cywilów, urzędników, architektów i przedsiębiorców, „porządných ludzi”, którzy na co dzień „tylko wykonywali swoją pracę”²⁷. Ta interpretacja stanie się wyraźniejsza w kontekście analizy dalszych scen filmu. Już teraz możemy jednak zauważyć, że masowy mord odbywa się legalnie, na mocy prawa; nie jest to spontaniczny lincz, ale zaplanowana procedura. Egzekucja wykonywana jest najwyraźniej zgodnie z planem, przez wyznaczone do tego osoby, przy użyciu właściwych narzędzi. Wszystko jest pod kontrolą – i to właśnie jest przerażające. Postawa katów jest obojętna; ich działania są rutynowe, niemal biurokratyczne, umożliwiające sprawną i efektywną likwidację tych, którym odmówiono miana ludzi. Jak pisał Bauman, „wybór fizycznej eksterminacji jako właściwego sposobu realizacji zadania Zagłady był efektem rutynowych biurokratycznych procedur: dostosowania środków do celów, zrównoważenia

²⁴ Zob. D. Brunow, op. cit., s. 84 i n. Tłumaczenie własne.

²⁵ J.Q. M. Yang, *Filming Guilt about the Past through Anachronistic Aesthetics: A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence*, „Scandinavian Studies” 2017, nr 89 (4), s. 6, https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/67734/09YANG_september17final.pdf?sequence=2 (dostęp 10.03.2025).

²⁶ Zob. D. Brunow, op. cit.

²⁷ Zob. H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, tłum. A. Szostkiewicz, Warszawa 1987.

budżetu, zastosowania uniwersalnych reguł działania²⁸. Środki rzeczywiście są idealnie dostosowane do celów – badania naukowe zlecone przez nazistów jasno przecież wykazały, że zarówno nieświadomość ofiar co do celu ich wtłoczenia do komory gazowej, jak i fakt ich ukrycia przez oczami katów, podnosi skuteczność śmiertelnej operacji²⁹. Również budżet tejże operacji jest zrównoważony. W ciężarówce widzimy stłoczone ciała; nie uruchamia się jednak maszyny śmierci dla pojedynczej ofiary. Wcześniej, w filmie *Gołęb...*, Andersson pokazał, że nowoczesna efektywność może mieć dodatkowy walor estetyczny: w miedzianym walcu dzięki większej liczbie ofiar można było uruchomić równomiernie wszystkie trąbki.

Garnitury i garsonki są symbolem – jeszcze bardziej niż mundury – porządku, legalności, ale też wysokiego poziomu rozwoju nowoczesnej cywilizacji. Konotują postać urzędnika: ich elegancki, schludny wygląd potwierdza, że reprezentują poważne i dostojne instytucje, działające w sposób cywilizowany i mądry. Urzędnik to ktoś, kto z ramienia państwa służy ludziom, zaspokaja ich potrzeby. Jego obecność na egzekucji potwierdza, że: „[...] Zagłada była efektem prawdziwie racjonalnej troski, a stworzyła ją biurokracja wierna swej naturze i swojemu celowi”³⁰. Nowoczesny porządek ma również wymiar estetyczny: scena gazowania jest starannie zaplanowana, kadr proporcjonalny i symetryczny, scenografia minimalistyczna, świadkowie są elegancko ubrani, a wokół panuje ład. To, co przerażające, brzydota cierpienia i śmierci, zostaje ukryte przed oczami widzów. Jak pisze Bauman, „Kulturowy zakaz wchodzenia w zbyt bliski kontakt z drugim ciałem służy zatem jako skuteczna ochrona przed rozproszonymi przygodnymi wpływami, które mogłyby naruszyć centralnie sterowany model porządku społecznego”³¹. W tej scenie rzeczywiście porządek procedury zabijania nie został naruszony.

Prawo zezwala na mord, odbywa się on na mocy wyroku legalnego sądu, który w zachodnim społeczeństwie jest jedynym źródłem moralności.

²⁸ Ibidem, s. 55.

²⁹ Mateusz Zimmerman opisuje to następująco: „Ludzie Langego już wiedzieli, że zabicie przebiega sprawniej, jeśli ofiary są zwodzone do ostatniej chwili. Żydów przywożono do otoczonego płotem pałacu, esesman witał ich uspokajającą przemową, zapowiadając, że pojadą do obozu w Austrii – ale najpierw muszą poddać się dezynfekcji”. Zob. M. Zimmerman, op. cit.

³⁰ Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, Kraków 2012, s. 56.

³¹ Ibidem, s. 209.

Zygmunt Bauman przywołuje w tym kontekście pojęcie „adiaforyzacji etycznej stosunków międzyludzkich”, dotyczące neutralności moralnej nowoczesnych społeczeństw, w których uniwersalne instytucje przejmują odpowiedzialność i moralność³². Świadkowie sceny gazowania najwidoczniej mają pełne zaufanie do chłodnych racjonalnych procedur nowoczesności. Ich powaga i spokój, niewzruszenie nawet wobec krzyku dziecka, przywodzą też na myśl obowiązującą w nowoczesności zasadę „afektywnej neutralności”. Ludzkie uczucia, emocje, odruchy są w instytucji niepotrzebne i tylko zakłócają racjonalne działanie. To ilustruje inną myśl Baumana:

Najbardziej zatrważającym odkryciem Zagłady jest to właśnie, że organizacja nowoczesna pozwala na dokonywanie dzieł barbarzyńskich na zimno i na trzeźwo, tak właśnie, jak tego żąda nowoczesny kult rozumu. Męczy więc i spać nie daje nie tyle zagadka „jak o n i mogli tego dokonać”, ile podejrzenie (spójrzmy prawdzie w oczy!), że to m y mogliśmy lub możemy – jeśli nie w tym, to w innym akcie ludobójstwa – znaleźć się wśród wykonawców³³.

Nie stało się nic? Banalność zła według Roya Anderssona

W następnych *tableau*, z których składa się film, nie ma już żadnych wątków przywołujących Holocaust ani też bezpośrednich odniesień do pierwszej sceny. Widzimy w nich głównego bohatera filmu (obecnego przedtem na egzekucji), który „oprowadza nas” po swoim zwyczajnym życiu agenta nieruchomości, mówiąc wprost do kamery. W pierwszych scenach prezentuje widzowi swoją codzienność, przedstawiając mu w kolejności: swoją matkę leżącą w szpitalu, grób ojca, miejsce pracy, mieszkanie, łóżko, wannę, samochód itd. Jego życie wygląda na regularne, poprawne i uporządkowane: jest w nim miejsce na pracę, sen, posiłki, wizytę u fryzjera i w salonie obuwniczym, a nawet w kościele. W pracy obowiązują jasne reguły („nie mogą kupić mieszkania ludzie nie posiadający odpowiedniej ilości pieniędzy”). Wiadomo, że w kuchni spożywa się posiłki na co dzień, a w salonie wtedy, kiedy przychodzą goście. Wszystko w życiu tego agenta nieruchomości jest dobre i właściwe, zaplanowane – nawet miejsce przyszłego pochówku całej rodziny (jego ojciec przed śmiercią

³² Zob. Z. Bauman, *O nowoczesności...*, op. cit., s. 123. Co ciekawe, źródeł tego zjawiska upatruje Bauman w działaniu Kościoła – pierwszej tak uniwersalnej instytucji.

³³ Ibidem, s.119.

„wszystko przewidział”, za co bohater dziękuje mu w czasie wizyty na cmentarzu). Nowoczesny ład konotują też wystylizowane, minimalistyczne wnętrza wszystkich scen, a także regularne, powtarzalne motywy modernistycznej architektury³⁴. Wreszcie „porządnie” żyje sam bohater – odwiedza chorą matkę, grób ojca, chodzi rzetelnie do pracy. Oficjalna narracja brzmi: jesteśmy porządni, wszystko w naszym życiu jest poukładane, nic nie jest przypadkowe (to ogólny motyw wszystkich filmów Anderssona³⁵). Ta przewidywalność i społeczny ład to przecież największa zdobycz nowoczesności – czyż nie na to wskazuje przewrotny tytuł filmu: *Ziemia jest wspaniała*?

Na początku uderzający jest kontrast pomiędzy potworną treścią pierwszej sceny, a zwyczajną i wręcz banalną (na pierwszy rzut oka) zawartością scen kolejnych. Jednak w miarę gdy oglądamy kolejne *tableau*, szok ten stopniowo zanika; to, co się wydarzyło w pierwszej scenie, coraz bardziej się oddala, blaknie i wydaje się mniej znaczące. Reżyser uzyskuje ten efekt na dwa sposoby. Po pierwsze, na tle monotonna ujęć przedstawiających spokojną codzienność szwedzkiego *everymana* treść początkowej sceny coraz bardziej jawi się jako niepasujący, absurdalny element filmu. Jej status jest coraz bardziej niejasny (czy to jawa, czy wizja głównego bohatera?). Film uruchamia jednak również odwrotny proces: potworność obrazu sugerującego Holokaust staje się coraz bardziej oswojona, ponieważ scena ta z jakiegoś powodu pasuje do szwedzkiej codzienności. Prerażający spokój sceny gazowania (zakłócony tylko przez krzyk dziecka) jest identyczny w kolejnych *tableau* przedstawiających życie bohatera: czy to będzie wizyta w szpitalu u chorej matki, czy pójście do biura, czy kąpiel w wannie. Potworne zło staje się zwyczajne, bo w wizji reżysera jest częścią codzienności współczesnego szwedzkiego handlarza nieruchomości. Doskonale wpisuje się w sterylne, dobrze zorganizowane i obojętne przestrzenie nowoczesności; współgra z portretami biur i gabinetów dentystrycznych, z uporządkowanym życiem mieszkańców *every*-miasta. Tu i tam

³⁴ Zob. D. Jaszewska, *Modernité, miasto i współczesny człowiek. W poszukiwaniu wizualnej teorii nowoczesności w filmach Roya Anderssona i Andrieja Zwiagincewa*, „Kultura – Media – Teologia” 2021, nr 48.

³⁵ Motyw ten szczególnie wybrzmiewa w filmie *Gołąb...* „Ciesz się, że wszystko u ciebie w porządku” – zdanie to wypowiada wiele postaci filmu, rozmawiając przez telefon z innymi osobami. Brzmi ono jednak bardzo fałszywie na tle nędznego (duchowo), jałowego życia, jakie prowadzą bohaterowie, co podkreśla fakt, że za każdym razem odbiorca nie rozumie tego komunikatu i musi on zostać przez nadawcę powtórzony.



Il. 3 a-d. Zwyczajne i uporządkowane (?) życie agenta ubezpieczeniowego – sceny z codziennego życia bohatera *Ziemie*...

widzimy przecież takich samych ludzi: postaci ubrane w garnitury, statyczne, blade, pozbawione energii i emocji, wykonujące planowo i systematycznie swoje obowiązki. Po prostu jedne z nich dotyczą pracy zawodowej, a drugie eksterminacji Żydów.

Reżyser nie podkreśla więc odmienności pierwszej sceny, nie akcentuje jej potworności. Żadnych najazdów kamery, zbliżeń na twarze ofiar czy świadków. Kamera rejestruje zajście niczym w filmie dokumentalnym albo relacji wojennej; obiektywnie, bez oceny. Ma się wręcz poczucie, że reżyser robi wszystko, by zatrzeć wrażenie pierwszej sceny: stosuje w pozostałych *tableau* tę samą wyblakłą kolorystykę, minimalizm, długie ujęcie; w kolejnych kadrach rozbrzmiewa ta sama cicha, smutna muzyka; we wszystkich scenach niewiele się dzieje (il. 3 a-d). Za pomocą tych formalnych zabiegów, łagodzących grozę pierwszej sceny, reżyser niweluje jej przerażający wydźwięk; dzięki temu to, co horrendalne, wydaje się wraz z upływem akcji coraz bardziej normalne.

W ten sposób Andersson za pomocą filmowej formy włącza niejako Zagładę do paradygmatu nowoczesności – pozbawiając ją jej własnego wzorca, wyjątkowości. Kreśląc powiązania między Zagładą a nowoczesnością, pokazuje, że nie jest ona „niechlubnym wyjątkiem” w historii Zachodu, ale jej logicznym

(stale w niej obecnym, choć ukrytym) elementem. Andersson, tak jak Bauman, polemizuje z twierdzeniem, jakoby Holocaust był „wyrwą w naturalnym biegu historii, rakowatą naroślą na ciele cywilizowanego społeczeństwa [...]”³⁶.

A jednak „coś się stało”³⁷

Oczywiście taktyka reżysera jest przewrotna: nie tyle sugeruje on bowiem, że „nic się nie stało”, co raczej odzwierciedla mechanizm ukrywania zła w nowoczesności pod powierzchnią jej ładu i racjonalności – ten sam, który sprawił, że możliwy stał się Holocaust, że nie protestowali przeciw niemu ani sprawcy, ani świadkowie, ani reszta społeczeństwa. Jak zobaczymy dalej, Andersson dekonstruuje później ów pozorny ład i fałszywe dobro zachodniej cywilizacji.

Najpierw jednak artysta oddaje uczciwie głos świadkom sceny Zagłady; tak jakby pozwalał im prowadzić „usprawiedliwiającą” narrację. To oni sami się zdradzają – ich oficjalna narracja kontrastuje z niewerbalnym przekazem. Bohaterowie filmu są osowiali, bez życia, bladzi, „wydrążeni”, smutni. Patrzą co chwila w stronę kamery, jakby chcieli upewnić się, czy widzą im wierzysz? A może raczej dać mu znać, że to wszystko nieprawda?

Przy uważnym spojrzeniu dostrzeżemy w relacji głównego bohatera drobne kłamstwa, niepasujące elementy. Mężczyzna odwiedza matkę w szpitalu, ale odtrąca jej dłoń. Mówi o bracie jako jedynym przyjacielu, ale w tym czasie brat patrzy niecierpliwie na zegarek, odwraca głowę (w pewnym momencie obaj się od siebie odwracają i tak trwają w bezruchu). Z kolejnymi scenami pojawia się coraz więcej elementów i zdarzeń kuriozalnych, niepokojących. W jednej ze scen bohater pokazuje swój samochód i przekonuje nas, że jest on „naprawdę bardzo dobry”. W którejś z kolejnych scen przyprawia do salonu kosmetycznego własnego syna (il. 4b); wydaje się, że chłopiec poddawany jest zabiegowi golenia włosów maszynką, okazuje się jednak, że na jego czole zrobiony zostaje tatuaż – napis „Volvo” (czyżby to był warunek kupna auta po promocyjnej cenie?). Z kolei w scenie w restauracji widzimy bohatera

³⁶ Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, op. cit., s. 9.

³⁷ Również tytuł tego rozdziału przywołuje jeden z filmów Anderssona. „Coś się stało” – tak brzmi polskie tłumaczenie tytułu filmu *Någonting har hänt*, nakręconego cztery lata przed *Ziemią*... W tym filmie pojawiły się już pewne cechy stylu Anderssona, jednak, jak już wspominałam, dopiero w *Ziemi*... rozwinęły się one w pełni.

leżącego pod stołem, zaplątanego we własną marynarkę i krzyczącego: „nie widzę!” (il. 4c). Wreszcie w scenie w kościele, usłyszawszy od księdza słowa „krew Chrystusa przelana za ciebie”, bohater pije chciwie i nie chce oderwać ust od kielicha, odciągany na siłę przez księdza i innego wiernego (il. 4d).

Reżyser wykorzystuje tu odwrotny mechanizm niż ten opisany w poprzedniej części artykułu. Otwierający film obraz masowej egzekucji (il. 4a) wydaje się coraz mniej kuriozalny w miarę, gdy również w kolejnych *tableau* coraz częściej pojawiają się dziwaczne elementy, osłabiające realizm i normalność narracji o nowoczesnym życiu. Choć groteskowość (i zarazem dramatyzm) tych scen nie dorównuje scenie gazowania, to jednak w jakiś sposób powoduje zacieranie się różnic między tymi wydarzeniami: absurd Zagłady koresponduje z absurdem nowoczesnej codzienności.

Pojawiają się więc nowe odpowiedzi reżysera na postawione przez niego wcześniej pytanie: jak ludzie mogą zachowywać się tak, jak zachowywali się w czasach nazistowskich? Otóż nic dziwnego, że postawieni w roli świadków Holokaustu współcześni Szwedzi są tak obojętni i nieczuli – taki sam jest przecież główny bohater, odrzucający skierowaną do niego dłoń leżącej w szpitalu chorej matki, każący wytatuować na czole własnego syna logo marki swojego samochodu czy udający, że łączy go przyjaźń z rodzonym bratem. W nowoczesnym społeczeństwie relacje są powierzchowne, nie ma prawdziwych więzi. Mieszkańcy nowoczesnego miasta z filmów Anderssona to ludzie nieczuli, pozbawieni duszy, „jednowymiarowi”, „wydrążeni” – zarazem rzetelni i obojętni, systematyczni i okrutni. Zgromadzeni wokół ciężarówki nie robią nic, by zatrzymać egzekucję – podobnie bezwolni, apatyczni, poddani sile instytucji są przecież na co dzień. Zresztą Andersson rozwija ten motyw we wszystkich swoich filmach – mieszkańcy kapitalistycznego raju na ziemi są okrutni, ślepi i nieczuli na cierpienie innych: zwalniają swoich wiernych i lojalnych pracowników, nie przejmując się, że rujnują w ten sposób ich życie³⁸, szantażują ich i poniżają za nierealizowanie planów sprzedaży³⁹. Za chwilę są

³⁸ Mowa o scenie z *Pieśni z drugiego piętra* – kierownik, któremu reprimendy za słabe wyniki sprzedaży wcześniej udzielił szef, zwalnia następnie swojego długoletniego pracownika. W tej tragikomicznej scenie zwolniony nie chce puścić nogawek kierownika (podczas gdy ten idzie do przodu po biurowym korytarzu); czołgając się w ten sposób, wielokrotnie powtarza rozpaczliwie: „Pracuję tu 30 lat!”.

³⁹ W *Golebiu...* para głównych bohaterów zbiera reprimendę od swoich przełożonych (za brak wpływów ze sprzedaży śmiesznych gadżetów), a następnie sami agresywnie domagają się



Il. 4 a-d. Bardziej kuriozalne sceny z codziennego życia bohatera *Ziemi...*

mili dla swoich partnerów albo narzekają, jak ciężkie jest życie; sami cierpią i są godni pożałowania.

Im bliżej końca filmu, tym na gładkiej powierzchni nowoczesności pojawiają się głębsze rysy. Główny bohater jest jedyną postacią, która od początku, od pierwszej sceny, odczuwała jakiś niepokój. To on w scenie gazowania kilkakrotnie obracał głowę w stronę widza, wyłamując się w pewien sposób z obojętnego tłumu, jakby odczuwał wyrzuty sumienia. Wciągnięty w „dyskurs normalności” nie umiał jednak nazwać ani wyrazić tego niepokoju, a może nawet uświadomić go sobie czy tym bardziej opowiedzieć o nim innym. Jednak z biegiem czasu jego mimowolne reakcje pokazują co innego. Jest zaniepokojony, reaguje nieadekwatnie do sytuacji. Do syna, któremu wytatuowano na czole logo producenta aut, głośno i nerwowo krzyczy: „Za 10 lat usuniemy to chirurgicznie!”. W scenie w restauracji, podniesiony z podłogi i ubrany z powrotem w marynarkę, zaczyna śmiać się potwornym, złowieszczym śmiechem. Później widzimy go, jak nie może spać w nocy. Stoi i nasłuchuje – słyszy krzyk taki sam, jaki wydawało z siebie dziecko włączane na siłę do *gaswagen*; zatyka sobie uszy, przez co wygląda jak postać ze znanego obrazu

pieniędzy od właścicieli sklepu, który im podlega.

Krzyk Edvarda Muncha (il. 5 a-b). Regularne pionowe linie, umieszczone w sceneriach obu obrazów, tworzące konstrukcje mostu, łóżka i okna wcale nie wprowadzają w los mieszkańców nowoczesnego miasta oczekiwanego ładu i harmonii. Porządek nowoczesnych instytucji skrywa chaos, konflikty, napięcie⁴⁰, które obraz Muncha wydobywa na powierzchnię. Postać z obrazu, jednostka „dręczona halucynacjami i przecuciami”, widzi i słyszy więcej: dostrzega w uładzonym świecie „wszechobecny krzyk natury”⁴¹. Również bohater *Ziemi...* słyszy coś, czego inni nie słyszą: krzyk cierpiących i zabijanych, zagłuszany przez nowoczesną cywilizację.

Wygląda na to, że wyparta prawda dobija się do świadomości bohatera w koszmarnych snach i wizjach. Czy to ona nie jest nieświadomioną przyczyną apatii, depresji, bezduśności portretowanych przez Anderssona współczesnych Szwedów?

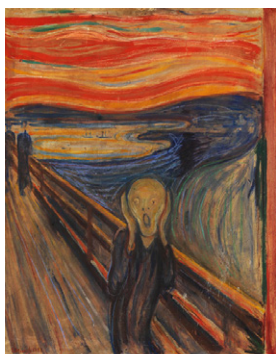
Reżyser we wszystkich swoich filmach pokazuje, jak nieszczęśliwi są ludzie epoki szwedzkiego dobrobytu, choć nie wiedzą dlaczego. Wskazywano, że udała się mu rzecz wyjątkowa: w swoich filmach zdołał pokazać cierpienie współczesnego człowieka, żyjącego w świecie, który miał być przecież nowoczesnym rajem, a okazał się piekłem⁴². Cierpienie to przywraca moim zdaniem nadzieję, ponieważ wskazuje na prawdę o ciemnej stronie nowoczesności. W *Ziemi...* Andersson bardzo subtelnie sugeruje, że źródłem tego cierpienia jest nieświadomiona trauma wojenna⁴³ – wskazują na nią wyrzuty sumienia,

⁴⁰ To myśl Ferdynanda Tönniesa, którą przywołuje Andrzej Walicki: „*gesellschaft* jest [...] sztucznym tworem, mechanicznym agregatem, koegzystencją jednostek uzależnionych od siebie, ale obcych sobie [...] oparte jest na prawie abstrakcyjnym, teoretycznym, wzorowanym na kontraktach handlowych. [...] Jego istotą jest konflikt, izolowane jednostki pozostają w ustawicznie napiętych stosunkach wzajemnych, konwencje regulujące te stosunki odczuwane są jako czysto zewnętrzny przymus.” – A. Walicki, *W kręgu konserwatywnej utopii. Struktura i przemiany rosyjskiego słowianofilstwa*, Warszawa 2002, s. 136-138.

⁴¹ K. Olkusz, *Kiedy sztuka jest cierpieniem... Koncepcje artysty i dzieła we współczesnej polskiej literaturze grozy*, [w:] *Fantastyczność i cudowność. Mit – literatura – tajemnica*, red. W. Gruszczyński, T. Ratajczak, B. Trocha, Zielona Góra 2013, s. 178.

⁴² Zob. B. Wieczorek, *Wizja szwedzkiej Apokalipsy w filmie Pieśni z drugiego piętra Roya Anderssona*, „Kultura – Media – Teologia” 2013, nr 14, s. 58.

⁴³ Obiecującym kierunkiem badań nad filmową twórczością Roya Anderssona wydaje się koncepcja traumy kulturowej, rozumianej – za Jeffreyem C. Alexandrem – jako proces społecznego uznania i symbolicznego przepracowania doświadczenia zbiorowego cierpienia. Trauma ta, choć historycznie osadzona, powraca w formie nieświadomych lęków, poczucia winy i melancholii, ujawniających się w kulturze późnonowoczesnej. Zob. J.C. Alexander, *Toward*



Il. 5 a-b. Krzyk Edvarda Muncha – w pierwotnej (5a) i nowej wersji (5b – kadr z filmu *Ziemia...*)

lęk, niepokój głównego bohatera filmu. Jego „szaleństwa” okazują się w istocie reakcją na powracającą pamięć zła.

Otoczenie nie dostrzega jednak ich sensu i dlatego ta prawda przechodzi w filmie bez echa. W nowoczesnym świecie nie ma miejsca na refleksję: żona każe bohaterowi wracać do łóżka, mówiąc, że jeśli teraz nie zaśnie, to jutro również będzie miał kłopot z zaśnięciem. A przecież rano trzeba wstać do pracy.

Reżyser przypomniał o Zagładzie w sposób zarazem przejmujący, poruszający, jak i aluzyjny, delikatny. Ukazał jej istotę – niepojęte, absurdalne wręcz okrucieństwo, dehumanizację ofiar, obojętność katów i świadków. Uwidocznili mechanizmy, które wpłynęły na przyzwolenie ówczesnych ludzi na dziejące się w XX wieku zło: racjonalizującą nowoczesność, posłuszeństwo władzy i związaną z tym bezrefleksyjność, obojętność; zanik uczuć i międzyludzkich więzi. W ten sposób artysta zasugerował, że odpowiedzialność za Holokaust dotyczy nie tylko żołnierzy, ale również cywilów, którzy służyli Trzeciej Rzeszy „za biurka”; nie tylko Niemców, ale także Szwedów i – jak można przypuszczać – również pozostałych mieszkańców Europy⁴⁴; nie tylko ludzi tamtych czasów,

a Theory of Cultural Trauma, [w:] *Cultural Trauma and Collective Identity*, ed. J.C. Alexander et al., Berkeley 2004.

⁴⁴ Andersson czyni bohaterami swoich filmów Szwedów i również we własnych wypowiedziach mówi wyłącznie o szwedzkiej odpowiedzialności za Holokaust. Myślę jednak, że mamy prawo z jego filmów czerpać przesłanie o odpowiedzialności również innych mieszkańców Europy za Zagładę. Jak wiadomo, wiele krajów europejskich zachowało w czasie Holokaustu

ale też współczesnych, którzy żyją w tej samej nowoczesności, dzięki której kiedyś Zagłada stała się możliwa. Tym samym pokazał, że dopóki trwa nowoczesność, nie można twierdzić, że Zagłada już nie powróci. Jednocześnie uwidoczniał, że nowoczesna cywilizacja ukrywa zło pod zasłoną porządku i piękna i że stajemy się na nie ślepi (niczym bohater *Ziemi...*). Zilustrował mechanizmy wyparcia i niepamięci oraz ukazał ich granice – cierpienie współczesnego człowieka.

2. Ocena sposobu Anderssonowskiego komunikowania Zagłady

Rozważania w tej części chciałabym rozpocząć od omówienia problemu ukazywania prawdy w kinie. Zagadnienie to dotyczy twórczości Anderssona przede wszystkim w kontekście awangardowej poetyki kina tego reżysera. To właśnie w *Ziemi...* po raz pierwszy artysta w pełni rozwinął swój charakterystyczny reżyserski styl: o współczesnym człowieku opowiada za pomocą poetyk surrealizmu, oniryzmu, w estetyce *tableau*, na którą składają się starannie zaaranżowane sceny, minimalistyczne scenografie, specyficzny wygląd aktorów (blade twarze) oraz długie ujęcia nakręcone z jednego miejsca nieruchomej kamery⁴⁵. Powstaje więc pytanie: czy w surrealistycznej poetyce *tableau* można przedstawić jakąś prawdę o tym konkretnym, tragicznym wydarzeniu? Czy można w ten sposób nauczyć ludzi czegoś o Holokauście? Czy taka stylistyka nie narusza swoistości i specyfiki historycznego Shoah: nie zawłaszcza prawdy, nie bawi się nią, przekształcając stylistycznie?

Zauważmy też, że dzieła Anderssona – mimo awangardowego stylu – pozostają wciąż filmami, a jako takie narażone są na niebezpieczeństwo fałszowania przedstawianych wydarzeń poprzez podporządkowanie ich regułom stylistycznym kina. Jak bowiem wskazuje Kinga Krzemińska, rolą filmu jest przede wszystkim ukazanie „dobrze opowiedzianej historii”, która znajdzie odbiorców, a nie dążenie do „przekazania jakiegokolwiek prawdy historycznej czy wytłumaczenia mechanizmów rządzących Zagładą [...]”⁴⁶. Badaczka podkreśla problematyczność wpisywania Zagłady w filmowe gatunki

stanowisko neutralne, a nawet w ten czy inny sposób kolaborowało z faszystowską władzą Niemiec.

⁴⁵ Zob. D. Jaszevska, *Wojna...*, op. cit., s. 60.

⁴⁶ Zob. K. Krzemińska, *Kicz w kinie holokaustowym*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2010, nr 6, s. 59.

i związane z nimi reguły kreowania fabuły i bohaterów, co grozi uproszczeniem i trywializacją⁴⁷ (taką fabularyzację Holokaustu w kinie wiąże się również z kiczem, do czego jeszcze wróć). Oczywiście zagrożenie to dotyczy głównie kina mainstreamowego, ale nawet u Anderssona odnajdziemy przecież jakieś pozostałości fabuły⁴⁸ czy procesu kreacji bohaterów.

Drugi problem związany z krytyką przedstawień Shoah wiąże się z zagadnieniem kiczu, a więc skomplikowanych (nieprawidłowych) relacji między estetyką a etyką w dziele sztuki⁴⁹. Myślę, że w przypadku kina chodzi przede wszystkim o problem różnego typu przyjemności związanych z odbiorem filmu, wywołanych przez rozmaite filmowe środki wyrazu. Miały one służyć pobudzeniu moralnej refleksji nad Zagładą, tymczasem zatrzymują widza na sobie, dostarczając mu zwodniczego zadowolenia (niezależnie od intencji reżysera).

Z jednej strony są to przyjemności związane z oglądaniem obrazów, umożliwione przez kinowy realizm tworzący iluzję rzeczywistości. Z drugiej – kino to machina cudów i wyobraźni. Zwłaszcza do filmu należy odnieść refleksję Patrycji Cembrzyńskiej, która – nawiązując do koncepcji kiczu Hermanna Brocha i do literatury o Holokauście – podkreśla, że nazizm to dzisiaj „nieograniczone pole do popisu dla wyobraźni”, „pretekst do korzystania

⁴⁷ Kinga Krzemińska w swoim studium poświęconym kinu holokaustowemu argumentuje, że w celu dostarczenia owej „dobrze opowiedzianej historii”, filmy o Shoah „często oferują gotowe recepty na rozumienie i interpretowanie Holokaustu” (ibidem, s. 58). Autorka wiąże taką fabularyzację Zagłady w kinie z kiczem, którego przejawami są m.in. szczęśliwe zakończenia, nieprawdopodobieństwo historii czy też „traktowanie Holokaustu jako przeszkody, która na ekranie została pokonana przez protagonistę, a w rzeczywistości została pokonana przez ludzkość” (ibidem).

⁴⁸ Narracja w filmach Anderssona jest epizodyczna; fabuły w klasycznym sensie nie ma. Zob. D. Jaszewska, *Wojna...*, op. cit., s. 60.

⁴⁹ Wydaje się, że kluczową koncepcją dla zrozumienia roli kiczu w artystycznych przedstawieniach Zagłady jest koncepcja Hermanna Brocha. Dla niego synonimem kiczu jest estetyzacja rozumiana jako nakaz „pracuj pięknie”, zamiast „pracuj dobrze”; estetyzacja jest oszustwem, pogonią za efektem (efekciarstwem), zamiast poszukiwania prawdy – czym powinna zajmować się sztuka. Oszukane – bo przeestetyzowane – dzieło sztuki nie daje też spełnienia; zastępuje prawdziwe przeżycia powierzchowną namiastką, tanią rozrywką. Zob. H. Broch, *Kilka uwag o kiczu*, [w:] idem, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. J. Garewicz, D. Borkowska, R. Turczyn, Warszawa 1998, s. 115.

z rozmaitych efektów estetycznych, do literackich i intelektualnych fajerwerków⁵⁰. Wydaje się, że w filmach Anderssona właśnie twórcza wyobraźnia reżysera mogłaby potencjalnie dostarczać widzom przyjemności w obcowaniu ze scenami przywołującymi Shoah – choć należy pamiętać, że reżyser wpłata w nie również momenty realistyczne, które mogą wiązać się z zagrożeniem wywoływania przyjemności poprzez mechanizm *mimesis*.

W przypadku kina podejmującego temat Zagłady przyjemność – często nieuświadomiana przez widza i twórcę filmu – płynąć może z oglądania na ekranie zbrodni. Film w szczególny sposób (obok oczywiście Internetu) wciela bowiem fundamentalny dla współczesności kult obrazu, o którym pisze Patrycja Cembrzyńska, a który jej zdaniem nadaje pierwszeństwo „nie tyle samemu widzeniu, ile voyeurystycznemu podglądaniu; stąd właśnie popyt na fotografii cierpienia”⁵¹. Zgodnie z tym Grażyna Gajewska, analizując komiks jako medium opowiadania o Zagładzie⁵², pisze, że umożliwia on odbiorcy „przyjemność ciągłego wpatrywania się w niezabliźnioną ranę”⁵³. Zdaniem badaczki tego rodzaju przyjemność może stanowić formę fałszywego zbawienia: kiedy „przebole nie zastępowane jest przyjemnością”⁵⁴, kicz staje się „zbawczy”⁵⁵. Badaczka pokazuje, że tak właśnie działa postpamięć⁵⁶ (do czego jeszcze wróczę).

W filmach poruszających temat Zagłady (niechcianą) przyjemność może dawać widzowi nie tylko patrzenie na podniecającą brzydotę zła, lecz także na jego (zakazane) piękno. Mowa o problemie estetyzacji nazizmu w artystycznych i popkulturowych obrazach Shoah. W tym kontekście Saul Friedländer pisał o relacji kiczu i śmierci w reprezentacjach Zagłady i o związanym z tym niebezpieczeństwie prowadzenia widza do fascynacji nazizmem⁵⁷. Uważam,

⁵⁰ Zob. P. Cembrzyńska, *Dogasająca świeca. Shoah i pamięć konsumenta*, „Quart” 2014, nr 2(32), s. 49.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Zob. G. Gajewska, *Postpamięć jako marzenie senne – Achtung Zelig! Druga wojna Krzysztofa Gawronkiewicza i Krystiana Rosenberga*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2011, vol. 9, nr 17-18.

⁵³ Ibidem, s. 73.

⁵⁴ Ibidem, s. 74.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Cały artykuł Grażyny Gajewskiej poświęcony jest ukazaniu cech badanego komiksu świadczących o jego przynależności do formacji postpamięci. Zob. ibidem, s. 69 i n.

⁵⁷ Zob. S. Friedländer, *Refleksy nazizmu. Esej o kiczu i śmierci*, Warszawa 2011.

że problem ten może dotyczyć Anderssona, którego sposób obrazowania zawsze nacechowany jest pięknem. W jednym z wywiadów artysta powiedział: „W moich filmach, nawet gdy opisuję brutalną, straszną historię, chcę pokazać ją z jej pięknem. Dokładność w kompozycji, w kolorystyce itd. [...]”⁵⁸. Piękno to obecne jest także w przedstawieniach wojny i Zagłady. W moich wcześniejszych badaniach wykazałam jednak, że Andersson nie tyle estetyzuje wojnę, ile odwzorowuje za pomocą filmowej formy mechanizmy jej estetyzacji i mitologizacji wytwarzane przez cywilizację (niejako na zasadzie mimikry).

Następnie reżyser dokonuje dekonstrukcji i kompromitacji owych pięknych wojennych mitów (w swoim niepowtarzalnym, humorystycznym i surrealistycznym stylu⁵⁹), a tym samym wydobywa na powierzchnię ukryte w nich zło⁶⁰. Pytanie brzmi: czy podobnie będzie w *Ziemi...*? Czy jednak – z konieczności piękne – obrazy Zagłady nie poprowadzą widza do niezdrowej fascynacji nazizmem?

Jeszcze innym aspektem kiczu w kontekście przedstawień Zagłady, na który zwraca uwagę Gajewska, jest *katharsis*. Badaczka analizuje to zagadnienie w odniesieniu do problemu fabularyzacji opowieści o Holokauście, polegającej na wpisywaniu dramatu ludobójstwa w „katarktyczne narracje o bohaterstwie i ocaleniu”⁶¹. Według niej tego rodzaju *katharsis* to kolejny wymiar „zbawczego kiczu”⁶², charakterystycznego dla formacji postpamięci⁶³. Gajewska pisze o komiksie, ale mechanizm ten jeszcze mocniej dotyczy filmów podejmujących tematykę Holokaustu. Identyfikacja z dobrymi bohaterami,

⁵⁸ Zob. wywiad w j. angielskim z Royem Anderssonem przeprowadzony w czasie trwania Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Wenecji w 2015 roku, <https://www.youtube.com/watch?v=i5Xm1BTMik4> (dostęp 4.10.2025). Tłumaczenie własne.

⁵⁹ Według Elli Tucan Andersson, jak każdy surrealista, wykorzystuje sztukę w celach politycznych: doprowadza do absurdów na ekranie po to, by rozbić sens danej sceny, ale przy okazji również sens ukazywanej na ekranie rzeczywistości społecznej. Zob. E. Tucan, op. cit., s. 48.

⁶⁰ Zob. zwłaszcza D. Jaszewska, *Bar...*, op. cit. W artykule tym badam estetyzację i mitologizację wojny za pomocą muzyki, którą rozbrzmiewają filmowe bary; następnie pokazuję, jak estetyzacja i mitologizacja ukrywają wojenną przemoc i biedę. W kontekście niniejszego artykułu myślę, że warto byłoby uzupełnić namysł nad rolą sentymentalnych piosenek o wojnie w kategoriach kiczu i postpamięci – zob. G. Gajewska, *Postpamięć jako marzenie...*, op. cit.

⁶¹ Ibidem, s. 74.

⁶² Ibidem.

⁶³ Ibidem.

potępienie złych i związane z tym wzruszenia; emocje płynące ze śledzenia makabrycznej historii – tego rodzaju fabularyzacja nie tylko, jak pisałam, zniekształca prawdę o Shoah, lecz także dostarcza widzowi zwodniczej przyjemności, zamiast refleksji nad złem. Warto zatem zapytać, jak wygląda to u Anderssona: jakie uczucia budzą jego obrazy Zagłady; czy służą one rozrywce, czy przywracaniu pamięci o Shoah?

Niechcianą przyjemność daje również kicz „postmodernistyczny”, o którym pisze Gajewska, rozumiany jako „integralna część komunikatu artystycznego”⁶⁴. Wskazuje ona w badanym przez siebie komiksie elementy, które z pewnością odnajdziemy także w filmach Anderssona: „cytowanie, przywoływanie, przerysowywanie, a nawet surrealistyczne zestawianie znaków”⁶⁵. Dla odbiorcy czytanie tych znaków staje się przyjemną grą, w trakcie której „problem antysemityzmu, prześladowań Żydów przed II wojną światową, podczas wojny, Holokaust schodzi na drugi plan”⁶⁶. Pojawia się więc pytanie: czy podobne niebezpieczeństwo grozi także widzom kina Anderssona?

Czy nierealistyczny film może mówić prawdę o Zagładzie?

W *Ziemi...* reżyser nie przywołał historycznych okoliczności Shoah: prawdziwych miejsc, dat, personaliów katów i ofiar – nie odtworzył tamtych zdarzeń, korzystając na przykład z iluzjonistycznych możliwości kina. Andersson nawet nie próbował opowiedzieć Zagłady. Przedstawił tylko jej obraz w pojedynczym *tableau*, istniejącym obok kilkunastu innych, niepowiązanych z nimi w żaden sposób. Scena z *gaswagen* nie wpłynęła ani na rozwój filmowych postaci⁶⁷, ani na akcję filmu, ani na jego (szczątkową zresztą) fabułę. Do końca filmu nie dowiadujemy się zresztą, co właściwie się wydarzyło w pierwszej scenie i dlaczego⁶⁸. Nie ma też mowy o ukazaniu przez reżysera prawdziwych historii ofiar Holokaustu: w scenie z *gaswagen* ofiarami mordu były przecież nie osoby, ale – ludzka masa.

⁶⁴ Ibidem, s. 81.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Ów wpływ przejawiał się w sposób ukryty w koszmarnych snach i załamaniach nerwowych bohatera *Ziemi...*; nie był on tego wpływu świadomy. Scena z *gaswagen* nie wpłynęła też na fabułę czy akcję filmu, natomiast oczywiście zbudowała jego przesłanie.

⁶⁸ Nie wiemy nawet, czy scena gazowania była filmową jawą, czy snem.

Jednak czy z tych powodów przekaz Anderssona na temat Shoah jest mniej prawdziwy? Okazało się, że nie był potrzebny realizm, by oddać istotę Holokaustu: niewiarygodną obojętność świadków, poniżenie ofiar, ich dehumanizację, pozbawienie indywidualności. I że właśnie dzięki abstrakcyjnemu (symbolicznemu) sposobowi komunikowania reżyser mógł „uruchomić” wizualny dyskurs o Zagładzie i nowoczesności, a także ukazać – całkiem prawdopodobne, bo opisane przez historyków – przyczyny Holokaustu.

Decydując się na symboliczne mówienie o Zagładzie, reżyser jednocześnie uniknął krytyki skierowanej przeciwko próbom jej realistycznego przedstawiania. Zrezygnował mianowicie z mówienia o czymś, czego nie przeżyliśmy. Jak pisała Anna Ziębińska-Witek: „Od dawna wiadomo, że wszelkie mimetyczne próby przekazania doświadczeń więźniów obozów koncentracyjnych i obozów zagłady kończą się fiaskiem. Bez względu na podaną ilość faktów nie jesteśmy w stanie zbliżyć się do tego traumatycznego doświadczenia, które stało się udziałem tysięcy ludzi [podkreśl. – D.J.]”⁶⁹. Znow: brak szczegółów, ogólność i uniwersalność obrazu historycznego zła wcale nie zmniejszają ładunku prawdy o nim; przeciwnie – to realizm tę prawdę zakłamuje.

Wydaje się, że Andersson przedstawił ofiary Shoah takimi, jakimi były one w rzeczywistości: anonimowymi, pozbawionymi człowieczeństwa, podmiotowości. Co ciekawe, w ten sposób artysta uniknął również innego problemu reprezentacji Zagłady, o którym tak pisał Marek Zaleski: „masowość i anonimowość śmierci w Zagładzie – i związana z tym dehumanizacja jej wyobrażeń – stanowią podstawową trudność, z którą muszą się uporać myślenie i sztuka podejmujące temat Holokaustu”⁷⁰.

⁶⁹ Zob. A. Ziębińska-Witek, *Wizualizacje pamięci – upamiętnianie Zagłady w muzeach*, „Kwartalnik Historii Żydów” 2006, nr 3, s. 378. Cyt. za: A. Małecka, *Dowód rzeczowy niewyrażalnego. Dzieło sztuki wobec Zagłady na przykładzie 97 x 38 x 45 (1942/2006) Mirosława Bałki*, [w:] *Do rzeczy! Szkice kulturoznawcze*, red. J. Małczyński, R. Tańczuk, Wrocław 2011, s. 59-60. Dorota Krawczyńska przytacza w tym kontekście sformułowany przez Lanzmanna argument przeciw próbom narratywizacji Holokaustu: „ofiary, nie będąc aktantami, nie mogą być podmiotami opowieści na temat Zagłady”. Zob. S. Buryła, D. Krawczyńska, *Problemy (nie)wyrażalności Zagłady*, [w:] S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak, *Literatura polska wobec Zagłady (1939-1968)*, Warszawa 2024, <https://books.openedition.org/iblp/pan/10016> (dostęp 12.03.25), strony nienumerowane.

⁷⁰ Cytat za: A. Małecka, op. cit., s. 66.

Problem estetyzacji Zagłady i zakłócania etycznego przekazu

Styl Anderssona, odrzucający fabułę i kreację filmowych bohaterów, nie tylko nie zakłamuje obrazu Zagłady, lecz także pozwala uniknąć niebezpieczeństwa kiczu, który sam w sobie jest przecież formą kłamstwa⁷¹. W badanym filmie nie ma więc ani dobrych bohaterów, z którymi można by się utożsamić, ani złych, których można by łatwo potępić; nie ma też wzruszającej opowieści. Trudno, oglądając *Ziemię...*, przeżyć wyzwalające emocje. Owszem, Andersson daje szansę widzowi, aby dostrzegł zło i je potępił – nie ułatwia mu jednak tego zadania. Jak pisze Dagmar Brunow: „W *World of Glory* żadne zbliżenia nie wywołują identyfikacji i empatii z ofiarami, a żaden montaż ani kąt kamery nie są wskazówkami; zamiast tego sami widzowie muszą krytycznie przeanalizować obraz”⁷². Tu nie doświadczymy ulgi *katharsis*. Przy okazji wykluczyć możemy u Anderssona generowanie wspominanej przez Gajewską przyjemności oglądania i odczytywania nakładających się na siebie znaków. Artysta nie proponuje widzom łatwej gry intertekstualnej, lecz stawia przed nimi zadanie samodzielnego, mozolnego odczytywania znaczeń – często ukrytych, nieoczywistych, kuriozalnych, a zarazem wzbudzających niepokój. Jest to praca trudna, wymagająca i z pewnością nie daje odbiorcy „przyjemności”.

Nie ma też u Anderssona miejsca na przyjemność oglądania zbrodni – owego, jak pisała Grażyna Gajewska, „wpatrywania się w niezabliźnioną ranę”. Dramatyczna jest bowiem tylko pierwsza scena – ta, w której artysta bezpośrednio zwizualizował Zagładę, ukazując jej okrucieństwo i absurdalne wręcz zło. Scena ta spada na widza nagle, w sposób nieprzyjemnie zaskakujący⁷³: nie daje czasu, by odnaleźć ewentualną przyjemność w brzydocie zła.

⁷¹ Przyjęte przeze mnie w analizie rozróżnienie dwojakiego wpływu formy na filmowy przekaz (prawda oraz kicz – przyjemność) jest oczywiście sztuczne. Proces fabularyzacji opowieści o Shoah, konstruowania w jej ramach klasycznych bohaterów, jest bowiem nie tylko zakłamywaniem prawdy o Zagładzie, ale również przejawem kiczu – kierującego odbiór przekazu przez widza w koleiny tanich wzruszeń (*katharsis* w znaczeniu, o którym pisała Gajewska), odwracających ich uwagę od prawdziwego dramatu. I odwrotnie: kicz daje przyjemność lektury filmu, a przyjemność ta – zakłamuje ukazywaną w kinie rzeczywistość. Pojęcie kiczu łączy bowiem w sobie dwie nierozłączne rzeczywistości: estetykę i etykę. Kicz jest estetyzacją, która winduje estetykę kosztem etyki, kosztem prawdy. Zob. H. Broch, op. cit.

⁷² Zob. D. Brunow, op. cit.

⁷³ Pierwsza scena to nieprzyjemne zaskoczenie, którego widz się nie spodziewał – nie wybrał się przecież na film wojenny ani holokaustowy. Tytuł filmu pozostaje zwoodniczy!

Co więcej, nawet jeśli u widza zdążyłoby się pojawić jakiekolwiek uczucie przyjemności, nie mogłoby trwać długo, bo artysta natychmiast łagodzi grozę pierwszej sceny, niweluje jej wyjątkowość. Za pomocą muzyki, kolorystyki i jednolitej stylistyki upodabnia ją do pozostałych *tableau*, ukazując jako kolejny obrazek, metonimię nowoczesnego życia.

Jednocześnie już w obrębie samej sceny Andersson zdaje się robić wszystko, by – poprzez środki filmowej formy – niejako unieważnić jej grozę i w ten sposób ostudzić związane z nią emocje: by nie narzucić ich widzom. Dlatego wybiera skromne rozwiązania. Jak pisze Dagmar Brunow, „podczas gdy inni reżyserzy próbowaliby wywołać efekt szoku poprzez montaż zbliżeń, Andersson przedstawia scenę jako statyczny obraz w jednym długim ujęciu”⁷⁴. Reżyser nie ukrywa również umowności swoich przedstawień – bohaterowie filmu często łamią regułę „czwartej ściany” i patrzą w kierunku kamery, dodatkowo dekonstruuje filmową iluzję i nie pozwala przez to widzowi „zanurzyć się” w obrazie przemocy i cierpienia.

W ten sposób Andersson nie pozwala, by ekranowa iluzja zasłoniła samą tragedię. Potworność Zagłady ukazana jest nierealistycznie, symbolicznie – dlatego film nie prowadzi do jej estetyzacji i nie banalizuje tego wydarzenia. Zło w dużej mierze pozostaje ukryte (za drzwiami *gaswagen*), a więc nietknięte ludzkim wzrokiem; nie widzimy go, chociaż nie mamy wątpliwości, że z nim na ekranie obcujemy (co wcale nie jest przyjemne). Jest to doświadczenie zbliżone do *misterium tremendum* – odczuwamy przerażającą obecność czegoś, czego nie można bezkarnie przedstawić ani „zdesakralizować” spojrzeniem⁷⁵. W ten sposób Andersson unika pułapki estetyzacji: zło pozostaje niewidzialne, ale realne – i dlatego działa na widza mocniej niż realistyczna rekonstrukcja.

Natomiast bezsprzecznie Anderssonowskie *tableau* – nawet te, w których pojawia się przemoc – są piękne. Także scena otwierająca film – jak już pisałam – jest starannie wystylizowana i uporządkowana. Zbrodnia ukazana zostaje w formie minimalistycznego, ułożonego obrazu, oczyszczonego z wszelkich zbędnych szczegółów. Świadcowie gazowania pozostają poważni i milczący; nadzy ludzie ściśnięci w ciężarówce stoją spokojnie – również oni

⁷⁴ D. Brunow, op. cit., s. 84.

⁷⁵ Zob. R. Otto, *Świętość. Element irracjonalny w pojęciu bóstwa i jego stosunek do racjonalnego*, tłum. B. Kupis, Warszawa 1968, zwłaszcza rozdz. II: *Misterium tremendum*, s. 25-40.

poddają się racjonalnym procedurom. Oglądamy świecki rytuał, a bezład, chaos, cierpienie i zło zostają ukryte przed wzrokiem widza.

Pierwsza scena jest więc piękna, a zarazem wprost ukazuje potworność Zagłady. Łączy w sobie ład i okrucieństwo – czy więc można mówić tutaj o (niebezpiecznej) estetyzacji nazizmu? Czy Anderssonowski obraz Zagłady przypadkiem nie utkał „w pułapce retoryki i formy”⁷⁶?

Piękno kina Anderssona nie działa w sposób, o którym pisał Friedländer. Po pierwsze dlatego, że – jak zaznaczyłam – analizowana scena nie tyle estetyzuje Zagładę (jak czynią to wielkie mainstreamowe produkcje kina wojennego), ile po prostu ukazuje estetyzację Zagłady⁷⁷. Po drugie – kolejnym krokiem artysty jest dekonstrukcja pozornego piękna nazizmu. Polega ona na umożliwieniu widzowi dostrzeżenia kontrastu pomiędzy tym, co widzi w kadrze, a tym, co zostało ukryte w komorze śmierci. W trwającym kilka minut statycznym ujęciu widz ma czas, by wyobrazić sobie ciała skazańców, cierpiących i umierających, i skonfrontować ten obraz z powagą elegancko ubranych świadków, spokojem i harmonią sceny. Ukryty element pozostaje w „metonimicznej zależności z tym, co obecne w przedstawieniu”⁷⁸ – chociaż nie widzimy męki zagazowywanych ludzi, nie możemy o nich zapomnieć. Co więcej, to nieobecność bardziej skupia uwagę i wyznacza szlak percepcji odbiorcy, intensyfikując znaczenie opuszczonego elementu⁷⁹. Milczenie okazuje się tu wymowne: paradoksalnie to, co niewidzialne, przemawia silniej niż to, co jawne. Kontrast między porządkiem i spokojem sceny, a jej ukrytą treścią sprawia, że początkowe poczucie piękna lub wzniosłości musi zmieżyć się w widzu z narastającym obrzydzeniem. Andersson pokazał więcej, niż gdyby próbował realistycznie odtworzyć cierpienia ofiar (wówczas łatwo

⁷⁶ Zob. P. Cembrzyńska, op. cit., s. 49.

⁷⁷ Nie chodzi tylko o ukazanie zbrodniczego powiązania historycznego nazizmu z estetyką, ale również o powiązanie z nią współczesnych reprezentacji nazizmu. Z perspektywy tych rozważań myślę, że również na sceny barowe z filmu *Goląb...* możemy spojrzeć jak na krytykę (ówczesnych) popkulturowych reprezentacji Zagłady. W tym sensie można postrzegać Anderssona jako krytyka postpamięci o Zagładzie i jej demaskatora.

⁷⁸ Zob. A. Piętka, *Pamięć zdarzeń, które „nigdy nie miały miejsca”*. Slavery Memorial Martina Puryeara, „Załącznik Kulturoznawczy” 2023, nr 10, s. 425.

⁷⁹ Aleksandra Piętka wprowadza w tym kontekście pojęcie hiperboli eliptycznej (negatywnej). Zastosowanie tego środka wyrazu badaczka przypisała Martinowi Puryearowi, autorowi pomnika poświęconego ofiarom amerykańskiego niewolnictwa. Ibidem, s. 426.

można byłoby mu zarzucić estetyzację śmierci). Ukrył makabrę nie po to, by przemilczeć Zagładę, lecz by zdemaskować fałsz nazistowskiego piękna; ukazał fałszywe piękno – po to, byśmy mogli je znienawidzić.

Opowiadać, milcząc

Andersson zdaje się rozumieć ideę nieprzedstawialności Zagłady – w swoim filmie ani nie pokazuje jej potworności, ani też o niej nie mówi. W jego przekazie na temat Shoah wiele jest milczenia. Na temat zbrodni w filmach artyści milczą ofiary, milczą świadkowie – zarówno cierpienie ofiar, jak i relacje świadków są nieme. Ofiarom reżyser pozwolił wprawdzie krzyczeć, ale tylko przez chwilę, przed męką, bo ich głos wewnątrz komór śmierci stał się już słaby i daleki. Nie dał im prawa do wyrażania cierpienia – takiego prawa nie przyznali im przecież w rzeczywistości oprawcy. Andersson to uszanował: ukazał ofiary Holokaustu takimi, jakimi były dla katów – milczącymi i niewidocznymi.

Jak pisałam wcześniej, o Zagładzie zdaje się mówić jedynie główny bohater filmu, ale niewyraźnie, niewerbalnie, za pomocą gestów i mimowolnych zachowań. Mówi o niej krzykiem i nerwowym śmiechem. Nie potrafi nazwać tego, co się stało. W pewnym momencie zaczyna jednak wyrażać swój niepokój, choć nie zna jego przyczyny. Ze smutkiem mówi do fryzjera, że „krótkie jest ludzkie życie”, a sprzedawczyni w sklepie obuwniczym opowiada o swoim koszmarze: „Potworne! Nie móc widzieć!” – krzyczy do niej. Ale jego słowa odnoszą się przecież do snu... Wygląda więc na to, że twórca uznaje, iż o Zagładzie nie można mówić – tak jak nie można jej pokazać (a przynajmniej on sam nie potrafi).

Jednak słowa na temat Zagłady może wydobyć z filmu sam widz. Kiedy oglądamy bohatera *Ziemi...*, który nagle w restauracji doznaje ataku nerwowego i krzyczy z przerażeniem, że nic nie widzi, możemy zapytać: czy powodem ślepoty rzeczywiście jest marynarka, którą próbował zdjąć, a która zaklinowała się i zasłoniła mu oczy, czy może coś innego? Czym byli zaślepieni świadkowie sceny gazowania, że nie dostrzegali jej potworności?

A kiedy słyszymy pięciokrotnie powtarzane, z coraz większym przerażeniem, słowa nie mogącego spać bohatera: „Ktoś krzyczy!” – czy nie pomyślimy, że są to słowa spóźnione, które powinny były wybrzmieć w scenie Zagłady? „Potworne! Nie móc widzieć!”, „Ktoś krzyczy!” – te wypowiedzi bohatera *Ziemi...* wystarczą, by skomentować również pierwszą scenę filmu.

Zakończenie

Zygmunt Bauman już w latach 90. XX wieku z niepokojem pisał o widocznym w badaniach przedstawicieli nauk społecznych zjawisku „pomniejszania znaczenia Zagłady” poprzez przedstawianie jej jako wydarzenia jedynie z historii narodu żydowskiego. W takim bowiem ujęciu Holokaust staje się czymś wyjątkowym, „w wygodny sposób nietypowym i nieistotnym z socjologicznego punktu widzenia”⁸⁰. Tymczasem – jak zauważa Bauman – Zagłada była spotkaniem starych napięć z potężną zachodnią cywilizacją⁸¹, a więc – zgodnie z tytułem jego klasycznego dzieła – jest logiczną konsekwencją nowoczesności.

Niestety, nauki społeczne i humanistyka wciąż mówią za mało o tej bliskiej relacji barbarzyństwa i nowoczesności – mimo ostrzeżeń Baumana i wielu innych przenikliwych badaczy. Ale na szczęście nie milczy na ten temat sztuka. Właśnie w taki sposób o Zagładzie (i innych pieklach nowoczesności⁸²) mówi w swojej twórczości Roy Andersson. Artysta ten nie filmuje Zagłady, nie rekonstruuje jej historycznych okoliczności – przypomina o niej inaczej, w swoim surrealistycznym stylu. Włącza ją na powrót do obrazu naszej cywilizacji, konstruuje anachroniczną wizję historii, w której Shoah nie znika i nie może zostać wymazana z pamięci. Jest wciąż obecna – w tych samych mechanizmach nowoczesności, w obojętności i amoralności ludzi. W pięknej i potężnej cywilizacji, zbudowanej na cierpieniu Innych-nieludzi. Wreszcie: w naszym wyparciu odpowiedzialności, w nocnych koszmarach, w niezrozumiałej depresji i alkoholizmie ludzi Zachodu. Dlatego Zagłada może się powtórzyć; dlatego wszyscy jesteśmy za nią odpowiedzialni.

Zgadzam się z Baumanem, że ukazanie powiązań Zagłady z kulturą nowoczesności – wskazanie, że była ona jej „logiczną konsekwencją” – nie umniejsza wyjątkowości tej największej zbrodni w dziejach. Pozostaje ona jedyna w swoim rodzaju, podobnie jak otwierająca *Ziemię...* scena gazowania, najbardziej przerażające *tableau* wśród wszystkich, które stworzył reżyser.

Choć to tylko jedna scena, wydaje się punktem kulminacyjnym jego opowieści o nowoczesności: najstraszniejszym wcieleniem pogardy wobec drugiego człowieka, o której reżyser mówi we wszystkich swoich filmach. Można przypuszczać, że jest ona w jakimś sensie ośrodkiem Anderssonowskiej wizji

⁸⁰ Z. Bauman, *Nowoczesność...*, s. 23.

⁸¹ Ibidem, s. 20.

⁸² Zob. D. Jaszewska, *Roy Andersson i piekła nowoczesności...*, op. cit.

nowoczesności, tak jak dla Giorgio Agambena centrum nowoczesności jest obóz, stanowiący „ukrytą matrycę, *nomos* politycznej przestrzeni, w której obecnie żyjemy⁸³”. Zagłada stoi w centrum cywilizacji; od niej – preposteryjnie – zaczyna się jej historia, bo do niej prowadzą wszystkie mechanizmy nowoczesności: racjonalizm, podział pracy, nastawienie na zysk, wydajność, skuteczność. To one przyniosły ludziom Zachodu dobrobyt, ale jednocześnie pozbawiły ich sumienia.

Andersson powiedział o Holokauście wiele – ukazał jego strukturę, stworzył teorię, pokazując (podobnie jak Bauman), jak barbarzyństwo splecione jest z nowoczesnością. A jednak uczynił to w sposób subtelny. Jego obrazy, choć wstrząsające, nie pokazały Zagłady. Artysta nie komentuje jej ruchem kamery, montażem ani słowem. Pozostaje niewypowiedziana. *Ziemia...* pokazuje, w jaki sposób kino symboliczne może mówić o Shoah. To od widza zależy, czy dostrzeże Zagładę wśród ukrytych znaczeń, które pozostawił w filmie reżyser.

Bibliografia

- Agamben Giorgio, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, tłum. Mateusz Salwa, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warsza 2008.
- Alexander Jeffrey C., *Toward a Theory of Cultural Trauma*, [w:] *Cultural Trauma and Collective Identity*, ed. J.C. Alexander et al., University of California Press, Berkeley 2004.
- Arendt Hannah, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, tłum. A. Szostkiewicz, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 1987.
- Bauman Zygmunt, *Nowoczesność i Zagłada*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.
- Broch Hermann, *Kilka uwag o kiczu*, [w:] idem, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. J. Garewicz, D. Borkowska, R. Turczyn, Czytelnik, Warszawa 1998.
- Cembrzyńska Patrycja, *Dogasająca świeca. Shoah i pamięć konsumenta*, „Quart” 2014, nr 2(32), s. 49.
- Friedländer Saul, *Refleksy nazizmu. Esej o kiczu i śmierci*, tłum. M. Szuster, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.
- Jaszewska Dagmara, *Roy Andersson i piekła nowoczesności: analiza kulturoznawczo-teologiczna*, [w:] *Perspektywa teologiczna w badaniach nad filmem*, red. B. Wiczorek, Wydawnictwo „scriptum”, Kraków 2018.
- Jaszewska Dagmara, *Bar, mundur i Hymn Bojowy Republiki – symbolika i retoryka wojny w dwóch scenach filmu Gołąb przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu*, „Facta Simonidis” 2024 (17), nr 2, s. 65-86.

⁸³ G. Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, tłum. Mateusz Salwa, Warszawa 2008, s. 227.

- Jaszewska Dagmara, *Modernité, miasto i współczesny człowiek. W poszukiwaniu wizualnej teorii nowoczesności w filmach Roya Anderssona i Andrieja Zwiagincewa*, „Kultura – Media – Teologia” 2021, nr 48, s. 255–284.
- Jaszewska Dagmara, *Nasza niedojrzała kultura. Postmodernizm inspirowany Gombrowiczem*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.
- Jaszewska Dagmara, *Wojna to tylko część piekła nowoczesności. Roy Anderssona wizualna teoria wojny na podstawie filmu Gołąb siedzi na gałęzi i rozmyśla o istnieniu*, [w:] *Kulturowe konteksty wojny*, red. M. Ciesielski, P. Pawlak, S. Szykowna, Wydawnictwo Rys Tomasz Paluszyński, Poznań–Gniezno 2023.
- Krzemińska Kinga, *Kicz w kinie holokaustowym*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2010, nr 6, s. 55–73.
- Marczak Mariola, *Komunikowanie wartości w filmie jako medialnym przekazie audiowizualnym*, „Kultura – Media – Teologia” 2024, nr 60, s. 34–48.
- Małecka Anna, *Dowód rzeczowy niewyraźnego. Dzieło sztuki wobec Zagłady na przykładzie 97 x 38 x 45 (1942/2006) Mirosława Bałki*, [w:] *Do rzeczy! Szkice kulturoznawcze*, red. J. Małczyński, R. Tańczuk, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2011.
- Olkusz Ksenia, *Kiedy sztuka jest cierpieniem... Koncepcje artysty i dzieła we współczesnej polskiej literaturze grozy*, [w:] *Fantastyczność i cudowność. Mit – literatura – tajemnica*, red. W. Gruszczyński, T. Ratajczak, B. Trocha, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2013.
- Otto Rudolf, *Świętość. Element irracjonalny w pojęciu bóstwa i jego stosunek do racjonalnego*, tłum. B. Kupis, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1968.
- Piętka Aleksandra, *Pamięć zdarzeń, które „nigdy nie miały miejsca”*. Slavery Memorial Martina Puryeara, „Załącznik Kulturoznawczy” 2023, nr 10, s. 249–281.
- Tucan Ella, *„Beloved Be the Ones Who Sit Down”: Aesthetics and Political Affect in Roy Andersson y Andersson’s “Living” Trilogy*. Communication Theses, Department of Communication, Georgia State University, 5.07.2016.
- Walicki Andrzej, *W kręgu konserwatywnej utopii. Struktura i przemiany rosyjskiego słowianofilstwa*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
- Wieczorek Bartosz, *Wizja szwedzkiej Apokalipsy w filmie Pieśni z drugiego piętra Roya Anderssona*, „Kultura – Media – Teologia” 2013, nr 14, s. 48–63.
- Ziębińska-Witek Anna, *Wizualizacje pamięci – upamiętnianie Zagłady w muzeach*, „Kwartalnik Historii Żydów” 2006, nr 3, s. 366–378.

Źródła internetowe

- Bauman Zygmunt, *O nowoczesności TEJ Zagłady – raz jeszcze*, [w:] *Dyskusja o „Nowoczesności i Zagładzie” Zygmunta Bauman, Archiwum „Kultury Współczesnej”*, https://nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/17._zygmun_bauman_-_o_nowoczesnosci-tej_zaglad.pdf (dostęp 4.10.2025).
- Brunow Dagmar, *The language of the complex image: Roy Andersson’s, political aesthetics*, „Journal of Scandinavian Cinema” 2010, no. 1, https://doi.org/10.1386/jsc.1.1.83_1, s. 83 (dostęp 10.03.2025).

- Krawczyńska Dorota, *Problemy (nie)wyrażalności Zagłady*, [w:] *Literatura polska wobec Zagłady (1939-1968)*, red. S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak, Warszawa 2024, <https://books.openedition.org/iblp/10016> (dostęp 12.03.25).
- Rupe Shade, *Roy Andersson: Reflections*, „Fandor” z dn. 15.06.2015, <https://keyframe.fandor.com/roy-andersson-reflections/> (dostęp 15.01.2025).
- Yang Julianne Q.M., *Filming Guilt about the Past through Anachronistic Aesthetics: A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence*, „Scandinavian Studies” 2017, nr 89 (4), s. 6, https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/67734/09YANG_september17final.pdf?sequence=2 (dostęp 10.03.2025).
- Zimmerman Mateusz, „Kto tu trafia, ten świata już nie zobaczy”. O trzech, co uszli z laboratorium Zagłady, *Wiadomości Onet Kraj* z 14 marca 2024, <https://wiadomosci.onet.pl/kraj/kto-tu-trafia-ten-swiatu-juz-nie-zobaczy-o-trzech-co-uszli-z-laboratorium-zaglady/gmdoi86> (dostęp 20.12.2024).

Filmografia

Filmy w reżyserii Roya Anderssona:

Do ciebie, człowieku, 2007.

Gołąb przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu, 2015.

Någonting har hänt (Nic się nie stało), 1987.

O nieskończoności, 2019.

Pieśni z drugiego piętra, 2000.

Ziemia jest wspaniała, 1991.

Wywiad z Royem Anderssonem podczas Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Wenecji w 2015 roku, <https://www.youtube.com/watch?v=i5Xm1BTMIk4> (dostęp 4.10.2025)

Czy ziemia nasza jest wspaniała, czy może jesteśmy ślepi na zło?

Nowoczesność i Zagłada według Roya Anderssona

Artykuł analizuje przedstawienie Zagłady w filmie Roya Anderssona *Ziemia jest wspaniała* (*World of Glory*, 1991). Otwierająca film scena gazowania – jeden z najbardziej wstrząsających obrazów w historii kina – ukazuje Shoah w anachronicznej scenerii współczesnej Szwecji. Reżyser nie rekonstruuje realiów historycznych, lecz poprzez symbolizm i minimalizm oddaje istotę Holokaustu: dehumanizację ofiar, obojętność świadków i biurokratyczny porządek śmierci. W kolejnych scenach Zagłada zostaje wpisana w banalną codzienność bohatera-urzędnika, co wizualizuje tezę Zygmunta Baumana o związku barbarzyństwa z nowoczesnością. Pozorny ład pęka jednak w kuriozalnych sytuacjach i gestach bohatera, ujawniając lęki i wyparte poczucie winy. W artykule podjęto także problem nieprzedstawialności Shoah. Postawione zostało pytanie, na ile surrealistyczna i symboliczna forma kina Anderssona może ukazać prawdę o tym historycznym zdarzeniu. Drugie pytanie dotyczyło ryzyka wpisane go w artystyczne przedstawienia Holokaustu: czy używane przez reżysera środki estetyczne mogą prowadzić do estetyzacji nazizmu, do różnych form kiczu, które zakłócają etyczny przekaz. Analiza wykazała, że film nie oferuje katharsis ani estetycznej przyjemności – wymaga od widza trudu interpretacji i raczej wywołuje szok

oraz obrzydzenie, gdy odsłania zło nowoczesności ukryte pod powierzchnią jej piękna i porządku. Etyczny wymiar przekazu pozostaje nienaruszony, a dzieło przywraca pamięć o Zagładzie i przypomina o współodpowiedzialności za nią współczesnych Europejczyków.

Słowa kluczowe: nowoczesność, Shoah, Zagłada, artystyczne reprezentacje Zagłady, nieprzedstawialność Shoah, Holokaust, II wojna światowa, gazowanie, trauma, pamięć, postpamięć, Zygmunt Bauman, Roy Andersson, *World of Glory*, surrealizm, kino symboliczne, estetyzacja, nazizm

“World of Glory” or a World of Evil We Fail to See? Modernity and the Shoah in Roy Andersson’s Cinema

The article analyzes the representation of the Holocaust in Roy Andersson’s film *World of Glory* (1991). The film’s opening scene which shows gassing—one of the most shocking *tableaux* in the history of cinema—depicts the Shoah in an anachronistic setting of contemporary Sweden. The director does not reconstruct historical realities but, through symbolism and minimalism, conveys the essence of the Holocaust: the dehumanization of the victims, the indifference of the witnesses, and the bureaucratic order of death. In the following scenes, the Holocaust is inscribed into the banal everyday life of the protagonist, a civil servant, thus visualizing Zygmunt Bauman’s thesis about the connection between barbarism and modernity. Yet this apparent order breaks apart in the protagonist’s grotesque situations and gestures, revealing his fears and repressed sense of guilt. The article also addresses the problem of the unrepresentability of the Shoah. It raises the question of how far Andersson’s surrealist and symbolic cinematic form can convey the truth about this historical event. The second question concerns the risks inherent in artistic representations of the Holocaust: whether the director’s use of aesthetic devices might lead to the aestheticization of Nazism, to various forms of kitsch that distort the ethical message. The analysis demonstrated that the film offers neither catharsis nor aesthetic pleasure—it requires an interpretive effort from the viewer and instead provokes shock and disgust when it reveals the evil of modernity hidden beneath the surface of its beauty and order. The ethical dimension of the message remains intact, while the work restores the memory of the Holocaust and reminds contemporary Europeans of their shared responsibility for it.

Keywords: Modernity, Shoah, Holocaust, artistic representations of the Holocaust, unrepresentability of the Shoah, World War II, gassing, trauma, memory, postmemory, Zygmunt Bauman, Roy Andersson, *World of Glory*, surrealism, symbolic cinema, aestheticization, Nazism

Data przesłania tekstu: 30.03.2025

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 25.09.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 30.09.2025

MIĘDZY KINEM HOLOKAUSTOWYM A FILMOWYM HORROREM. PRZYPADEK WILKOŁAKA (2018) ADRIANA PANKA

KAMILA ŻYTO

Uniwersytet Łódzki
University of Lodz
kamila.zyto@uni.lodz.pl
ORCID 0000-0003-2822-8341

Ten, który z demonami walczy, winien uważać, by samemu nie stać się jednym z nich.

Kiedy spoglądasz w otchłań ona również patrzy na ciebie.
FRYDERYK NIETZSCHE

Film Adriana Panka *Wilkołak* (2018) jest opowieścią o grupie dzieci trafiających z obozu Gross-Rosen¹ do prowizorycznego ośrodka opiekuńczego. Dzieło to w sposób świadomy operuje wzorcami gatunkowymi kina popularnego. Jednocześnie podejmuje ono problematykę, która w kontekście wciąż toczącej się dyskusji na temat reprezentacji Zagłady może budzić kontrowersje². Wielu intelektualistów, m.in. Hannah Arendt czy Zygmunt

¹ Gross-Rosen był jednym z największych niemieckich obozów koncentracyjnych. Jego podstawową funkcją nie była eksterminacja, służył przede wszystkim jako obóz pracy przymusowej. Z czasem powstawały liczne podobozy, a ludzie ginęli przede wszystkim w wyniku wycieńczenia, głodu, chorób. Pod koniec wojny było to także miejsce przeładunkowe. Zob. <https://www.gross-roosen.eu/historia-kl-gross-roosen> (dostęp 25.09.2005).

² W dyskursie publicznym pojęć „Holokaust”, „Szoa” oraz „Zagłada” często używa się synonimicznie. Odnoszą się one zazwyczaj do tego samego wydarzenia – wyniszczenia Żydów dokonanego przez nazistowskich oprawców i ich sojuszników w trakcie II wojny światowej. Zakres znaczeniowy oraz etymologia tych terminów jest jednak różna. Określenie „Szoa” (Shoah, Szoah) pochodzi z języka hebrajskiego i jest preferowane przez środowiska żydowskie oraz podkreśla wyjątkowość losu narodu żydowskiego. Pojęcie „Holokaust” (holocaust, Holocaust) ma swoje korzenie w grece, a używane jest przede wszystkim w dyskursie anglojęzycznym. Niekiedy budzi ono kontrowersje ze względu na konotacje z całopaleniem ofiarniczym, które – w odróżnieniu od eksterminacji – posiada wymiar religijny. Jednocześnie „Holokaust” jest terminem o szerszym znaczeniu, stosowanym w odniesieniu do ludobójstwa,

Bauman, podkreśla konieczność traktowania Holocaustu jako wydarzenia unikatowego. Fikcyjne formy narracyjne, rezygnując z historycznej precyzji, mogą więc prowadzić do jego banalizacji lub trywializacji. Z kolei inni, np. Claude Lanzmann i Jean-François Lyotard, wskazują na niewyrażalność tego doświadczenia. Stoją oni na stanowisku, że tradycyjne sposoby opowiadania są wobec Zagłady bezsilne, a jej groza przekracza granice języka i ludzkiego zrozumienia³. Jednocześnie Holocaust jest przedmiotem zainteresowania wielu badaczy w ramach studiów nad pamięcią. Podejmują oni refleksję nad możliwościami oraz trybami obecności Zagłady w zbiorowej czy indywidualnej pamięci. W tym kontekście kluczowe wydaje się pojęcie „postpamięci” (Marianne Hirsch), gdyż w jego ramach dyskutowane są kwestie wpływu traumy związanej z doświadczeniem Zagłady na kolejne pokolenia. Ponadto na gruncie *memory studies* badacze (Alison Landsberg, Michael Rothberg) często zajmują się sposobami i mechanizmami funkcjonowania Zagłady w pamięci kulturowej (w ujęciu Jana i Aleidy Assmannów)⁴, zastanawiając się, jaka jest rola oraz możliwości mediów w jej transmitowaniu⁵.

Analiza filmu Adriana Panka dokonana zostanie z uwzględnieniem wskazanych kontekstów. Celem artykułu jest udowodnienie, że bazując na znanych

którego ofiarą w trakcie II wojny światowej padły różne grupy etniczne czy wyznaniowe. „Zagłada” to określenie polskie, o najbardziej neutralnym znaczeniu, stosowane w odniesieniu do unicestwienia. Ponieważ w ramach filmowej fikcji nie jest jasne, czy wszyscy bohaterowie są Żydami, a punktem referencyjnym dla prowadzonych rozważań jest kino holokaustowe w dużej mierze „z amerykanizowane”, w artykule wymiennie stosowane są pojęcia „Holocaust” oraz „Zagłada”. Termin „Szoa” pojawia się jedynie, gdy istotny staje się kontekst unicestwienia Żydów. Zob. M. Adamczyk-Garbowska, H. Duda, *Terminy „Holocaust”, „Zagłada” i „Szoa” oraz ich konotacje leksykalno-kulturowe w polszczyźnie potocznej i dyskursie naukowym*, [w:] *Żydzi i judaizm we współczesnych badaniach polskich*, t. 3, red. K. Pilarczyk, Kraków 2003.

³ Zob. *Pamięć Shoah: kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2011.

⁴ Pojęcie to w artykule używane jest w rozumieniu Jana i Aleidy Assmannów. Pamięć kulturowa jest formą pamięci zbiorowej utrwalanej za pomocą nośników materialnych, a także powiązanej z rozwojem mediów. Analiza jej funkcjonowania pozwala zrozumieć, jak konstruowana i przekazywana jest przeszłość. Pamięć kulturowa pełni więc ważną funkcję w budowaniu i podtrzymywaniu tożsamości wielu zbiorowości. Zob. J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008.

⁵ Zob. M. Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York 2012.

schematach gatunkowych oraz wykorzystując kulturowo utrwalone toposy, można uniknąć trywializacji Zagłady, emocjonalnej manipulacji traumą postpamięci oraz powielania konwencji kina holokaustowego. Wykaże on także, w jaki sposób film modyfikuje pamięciologiczne ramy dyskursu skupionego wokół Holocaustu oraz czy wykorzystanie schematów gatunkowych kina popularnego umożliwia transfer traumy związanej z doświadczeniem eksterminacji na kolejne pokolenia. Niniejsze rozważania wpisują się tym samym w dyskusję nad metodami reprezentacji Zagłady w kinie i obecnością estetyzacji w opowiadaniu o tragedii⁶. Dotykają one również roli medium filmowego w procesie kształtowania kulturowej pamięci o niej⁷.

W pierwszej części artykułu *Wilkołak* zostanie usytuowany na tle kina polskiego, które często podejmuje temat Zagłady (zwłaszcza Shoah), jednak w sposób odmienny niż dzieło Adriana Panka. Omówione będą wybrane kwestie związane z dystrybucją i promocją filmu, co ujawni jego gatunkową niejednorodność. Przede wszystkim jednak wywód skupi się na analizie konwencji genologicznych, którymi obraz ten operuje, aby wywołać w widzu uczucie grozy i osadzić Holocaust w postpamięci kolejnych pokoleń. Podstawowymi punktami odniesienia staną się kino holokaustowe oraz horror, zwłaszcza takie jego odmiany jak *monster horror* i horror osobowości. W toku rozważań wskazane zostaną również motywy baśniowe, które dzieło to wykorzystuje i do których odsyła. Wymienione formuły gatunkowe łączą dążenie do wywołania w widzu strachu, choć ten służy różnym celom i generowany jest w odmienny sposób⁸. Tym samym kluczowa stanie się teoria afektu⁹. W badaniach literaturoznawczych skupia się ona najczęściej na emocjonalnym oddziaływaniu dzieła sztuki na odbiorcę, kosztem analizy

⁶ Zob. np. *Holocaust w sieci dyskursów*, red. A. Boroń, G. Gajewska, Gniezno 2005; T. Łysak, „Dziennik Anne Frankenstein”: rozszerzone pole badań nad kulturą popularną i Zagładą, „Teksty Drugie” 2020, nr 3, s. 355-366; B. Kwieciński, *Obrazy i klisze. Między biegunami wizualnej pamięci Zagłady*, Kraków 2012.

⁷ A. Assmann, *O medialnej historii pamięci kulturowej*, tłum. K. Sidowska, [w:] eadem, *Między historią a pamięcią*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013.

⁸ Pojęcie kina grozy często utożsamiane jest z różnymi podgatunkami horroru, tu jednak będzie ono rozumiane szerzej – jako kategoria obejmujące wszystkie gatunki wywołujące strach oraz operujące potwornością, okropieństwem i przerażającymi sytuacjami.

⁹ Samo pojęcie afektu jest szeroko dyskutowane w literaturze przedmiotu i posiada liczne definicje. Tu będzie rozumiane w duchu Briana Massumi jako rodzaj przedświadomej intensywności przepływającej między ciałem i obiektem oraz znajdującej swój wyraz w społecznym

historycznej czy historyczno-społecznej¹⁰. W filmoznawstwie teoria afektywna wpłynęła na koncepcję Noëla Carrola. W jego ujęciu w horrorze mamy do czynienia z art-grozą. Ta bazuje zaś na lęku jako emocji afektywnej powodującej „poruszenia fizyczne, wywołane dominującym stanem poznawczym (składającym się z myśli i przekonań)”¹¹. Warto w tym miejscu przywołać także koncepcję Jill Bennett¹², która odrzuca konieczność „autentyczności” w przedstawianiu traumy i opowiada się za jej mediatyzacją w sztuce. Nie chodzi o przedstawienie doświadczenia traumy, ale jej wyrażenie za pomocą języka wizualnego. Jest to możliwe właśnie za sprawą afektu. Jego funkcją – także w filmowych horrorach – „nie jest jedynie referowanie określonych emocji, lecz ich aktywowanie, sprawienie, że są przeżywane i doznawane”¹³. W wypadku dzieła Panka chodzi o oddanie traumy doświadczenia obozowego poprzez wywołanie uczucia zagrożenia i wstrętu u widza. Reżyser rezygnuje z „autentyczności” reprezentacji na rzecz aktywowania intensywnych doznań afektywnych.

Reprezentacje Zagłady w kinie: od realizmu do gatunkowych eksperymentów

Poczynając od *Ostatniego etapu* (1948) Wandy Jakubowskiej, na *Idzie* (2013) Pawła Pawlikowskiego kończąc, twórcy kina polskiego albo przyczyniali się do kodyfikacji konwencji opowiadania o Zagładzie, albo proponowali autorskie idiomy jej przedstawiania¹⁴. Rzadko naruszali oni *decorum* podejmowania tego tematu, na ogół mieszczące się w ramach dyskursu „prawdy i realizmu”. Dominował tryb przedstawiania uwzględniający trzy wymagania: potrzebę

i indywidualnie formułowanej emocji. Zob. B. Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham and London 2002.

¹⁰ Zob. B. Myrdzik, *O niektórych konsekwencjach zwrotu afektywnego w badaniach kulturowych*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2017, vol. II, s. 115-128.

¹¹ N. Caroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, tłum. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004, s. 53.

¹² Zob. J. Bennett, *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford 2005.

¹³ J. Tabaszewska, *Afektywne interpretacje. Afekt w koncepcjach Jill Bennett oraz Valerie Walkerdine*, [w:] *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Nycz, R. Syndyka, Warszawa 2014, <https://books.openedition.org/iblpn/6326> (dostęp 6.08.2025).

¹⁴ Zob. K. Mąka-Malatyńska, *Widok z tej strony: przedstawienia Holocaustu w polskim filmie*, Poznań 2012.

dokumentowania, refleksję nad formami oraz granicami reprezentacji i ocenę ryzyka związanego z publicznym rozpowszechnianiem dyskursów dotyczących Holocaustu¹⁵. Na tym tle *Wilkołak* wyróżnia się, gdyż wykorzystuje konwencje gatunkowe kina popularnego w funkcji chwytów niezwykłych¹⁶.

Zbliżoną strategię wcześniej przyjęli Władysław Pasikowski w *Pokłosiu* (2012) oraz Marcin Wrona w *Demonie* (2015). Odrębność tych dzieł wynika z faktu, że posługują się one tylko wybranymi elementami horroru. Oba operują – choć w sposób mniej oczywisty niż *Wilkołak* – zabiegami charakterystycznymi dla tego gatunku. Ponadto podejmują tematykę relacji polsko-żydowskich w czasach Zagłady oraz w okresie powojennym. W rezultacie wykraczają poza tradycyjne kanony opowiadania o niej, choć nie w sposób radykalny. Nie wpisują się tym samym w model nazywany przez Alana Mintza eksepccjonalistycznym, a opierający się na „koncepcji Holocaustu jako bezprecedensowego wydarzenia, które zmieniło nasze rozumienie świata”. Nie realizują też modelu konstruktywistycznego, stanowiącego „kulturową soczewkę, przez którą postrzegany jest Holocaust”¹⁷.

Adrian Panek wyróżnia się jako twórca, gdyż celowo wykorzystuje nietypowe rozwiązania estetyczne i formalne. Dowodem tego jest sięganie po konwencję *monster horroru* – podgatunku często deprecjonowanego w dyskursie krytycznym i naukowym¹⁸. Pomimo takiej genologicznej przynależności, *Wilkołak* – jak wskazuje recepcja filmu – pozostaje dziełem niejednorodnym. Jego twórcy, konstruując obrazy o charakterze nadmiarowo symbolicznym, świadomie operują estetyką kiczu, wizualnymi kliszami oraz stylistycznymi środkami charakterystycznymi dla kina klasy B. Jednocześnie

¹⁵ M. Rothberg, *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis 2000, s. 7.

¹⁶ Zob. W. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, [w:] *Teorie literatury XX wieku: antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006.

¹⁷ A. Mintz, *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America*, Seattle and London 2001, s. 38.

¹⁸ Wśród rodzimych twórców filmy o wilkołakach wcześniej znajdowały się jedynie w kręgu zainteresowania Marka Piestraka – *Wilczyca* (1982) i *Powrót wilczyca* (1990). Ich rola była jednak zgoła odmienna. Pozostałe podgatunki horroru w Polsce realizowano sporadycznie, na ogół w celu wskazania na lęki narodowo-patriotyczne.

Zob. M. Olszewska, *Poza granice akceptacji – polski horror filmowy w PRL-u*, „Panoptikum” 2009, nr 8(15), s. 173-189.

unikają dominujących w kinie głównego nurtu wzorców reprezentacji Zagłady, proponując alternatywne formy narracyjne i wizualne opowiadania o niej.

Świadectwem „pęknięcia” filmu jest sposób, w jaki funkcjonował on w obiegu dystrybucyjnym oraz strategia promocyjna towarzysząca jego premierze. *Wilkołak* był pokazywany na wielu festiwalach filmowych¹⁹, jednak pozostaje dziełem stosunkowo słabo znanym szerokiej publiczności²⁰. Dopiero niedawno został udostępniony na platformach VOD²¹. Istotne jest, że triumfy święcił przede wszystkim na wydarzeniach dedykowanych kinu fantastycznemu lub horrorowi²². Ponadto trafił do dystrybucji zagranicznej (między innymi w Korei, Hiszpanii, Wielkiej Brytanii). Warto odnotować, że na Wyspach Brytyjskich za jego rozpowszechnianie odpowiedzialna była firma specjalizująca się w artystycznym kinie gatunkowym. Z kolei Hiszpania i Korea to kraje, gdzie horror cieszy się dużą popularnością. W pierwszym z wymienionych państw gatunek ten niejednokrotnie wykorzystywany był do opowiadania o narodowych traumach, np. w *Kręgosłupie diabła* (*El espinazo del diablo*), 2001, reż. Guillermo del Toro.

Koncepcja promocyjna dzieła również oscylowała wokół estetyki horroru. Plakaty do filmu ukazują grupę samotnych dzieci w gęstym lesie, często na tle gotyckiej scenerii, ponadto eksponują intensywnie czerwony kolor czcionki i innych elementów graficznych rozbijających mrok otoczenia. Smutne oblicza malców wpisane w kształt wilczej głowy oraz skierowane w obiektyw spojrzenia stanowią zapowiedź filmowego spektaklu grozy. Nieco inny trop podsuwa zwiastun *Wilkołaka*. Sugeruje on najpierw opowieść o ocalałych z Zagłady, a dopiero w dalszej kolejności wykorzystuje estetykę kina klasy B w celu wywołania lęku afektywnego.

¹⁹ Film otrzymał piętnaście nominacji do nagród i trzynastokrotnie stał się ich laureatem.

²⁰ Autorce tekstu nie udało się dotrzeć do danych szacujących liczbę widzów, która obejmowała ten film w Polsce. Brak takich danych jest sygnałem jego najprawdopodobniej stosunkowo niewielkiej popularności. Box Office Mojo podaje, że w Wielkiej Brytanii film zarobił 3 456 \$.

²¹ W Polsce można go obejrzeć za pośrednictwem TVP VOD, Rekuten TV, Canal+ czy Nowe Horyzonty VOD.

²² Film otrzymał nagrodę publiczności oraz Jury Ekumenicznego na festiwalu Black Nights w Tallinie, a także za reżyserię na festiwalu Horrorant w Grecji. Więcej informacji na ten temat można znaleźć na stronie współfinansującego film PISF. Zob. <https://pisf.pl/aktualnosci/miedzynarodowa-dystrybucja-wilkolaka> (dostęp 12.04. 2025).

Choć obie strategie, dystrybucyjna i promocyjna, pozycjonują film na przecięciu kina artystycznego i popularnego, horroru filmowego i kina holokaustowego, wydają się w większej mierze korzystać z konwencji wizualnych wypracowanych na gruncie horroru. Takie decyzje mogły wynikać z przekonania producentów o popularności tego gatunku, zwłaszcza wśród młodszej widowni. Jednocześnie można się w tym geście doszukiwać intencji wywołania kontrowersji poprzez zestawienie popularnej formuły z poważnym tematem. W tym kontekście warto zastanowić się, w jakim stopniu zabiegi te były zamierzoną strategią producentów, mającą na celu podkreślenie „wyjątkowości” filmu i w konsekwencji pozyskanie uwagi gremiów eksperckich?

Kino holokaustowe i pop-Holokaust

Film Panka, choć – jak sugerują analizowane plakaty, trailery i zabiegi dystrybucyjne – to dzieło gatunkowe, tematycznie wpisuje się jednak w refleksję nad Zagładą. Tym samym główny punkt odniesienia stanowi dla niego kino holokaustowe. To ono, za sprawą wprowadzenia toposów znanych z horrorów i baśni, zostaje poddane daleko idącej modyfikacji. Nie zmienia to faktu, że *Wilkołak* rezonuje w kontekście zjawiska określanego mianem pop-Holokaustu.

Kino holokaustowe stanowi kontrowersyjny element pamięci kulturowej²³. Jest wysoce skonwencjonalizowane. Można nawet mówić, że dziś to już osobny gatunek. Operuje ono stałymi motywami i wątkami, takimi jak życie i przetrwanie w obozie lub getcie, ukrywanie się, transporty, bestialstwo nazistów²⁴. Często sprowadza się do dwóch struktur dramaturgicznych. W ich ramach udzielona zostaje odpowiedź na następujące pytania: czy bohater/bohaterka przeżyty oprawców i uratuje ukrywanych Żydów? Czy bohaterom uda się uciec lub uwolnić z miejsca kaźni²⁵? Ponadto kino holokaustowe wykształciło charakterystyczną dla siebie ikonografię (druty kolczaste, baraki, transporty

²³ W tym kontekście warto przywołać *Listę Schindlera* (*Schindler's List*, 1993) Stevena Spielberga czy *Pianistę* (*The Pianist*, 2002) Romana Polańskiego, stanowiące kanon pamięciologicznych reprezentacji Zagłady w kinie mainstreamowym i wprowadzające do świadomości widzów lub w niej utrwalające obrazy, symbole i schematy narracyjne z nią związane oraz kształtujące wyobrażenia o tym wydarzeniu.

²⁴ Zob. G. Mayer, *Holocaust Cinema: Agency, Authenticity, and the Limits of Representation*, „International Journal of Arts and Humanities” 2016, nr 1, s. 891-897.

²⁵ K. Krzemińska, *Kicz w kinie holokaustowym*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2012, nr 6, s. 56-57.

pociągiem itp.) oraz bazuje na takich afektach jak strach, rozpacz, desperacja. Annette Insdorf podkreśla, że: „Niczym wspaniała baśń, filmy te [należące do kina holokaustowego – K.Ż.] są raczej symboliczne niż dosłowne, pozwalają naszej wyobraźni na skonfrontowanie się zarówno z mrocznymi siłami, jak i z uczuciem miłości”²⁶.

Jest to przesłanka sprawiająca, że często sytuuje się je w łonie tak zwanego pop-Holokaustu. Pojęcie to odnosi się do specyficznego sposobu reprezentacji Zagłady, który przyczynił się do znaczącej jej komercjalizacji czy instrumentalizacji w dyskursie publicznym. Sam proces stał się zaś wyraźny w dobie rozwoju mediów, zawłaszczających pamięć o Zagładzie i nadających jej określony kształt²⁷. Imre Kertész ocenia to zjawisko negatywnie, wskazując, że doprowadziło ono do ukształtowania „Holokaustu sentymentalnego” lub wręcz gotowego do spożycia produktu o nazwie Holokaust²⁸. Utowarowienie tragedii zachodzi zaś w cieniu odchodzenia jej świadków, których relacje są marginalizowane. Na skutek tego horror realnego doświadczenia wypierany jest przez melodramatyczną wizję tego, co się wydarzyło²⁹. Kino holokaustowe jest więc jednym z przejawów pop-Holokaustu, wykorzystywanym w procesie tworzenia tak zwanych protez pamięciowych i budowania pamięci protetycznej. Ta druga, za pośrednictwem mediów, ma za zadanie zapewnić widzowi możliwość doświadczenia przeszłości, która nie stała się nigdy jego udziałem.

²⁶ A. Insdorf, *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*, Cambridge 2003, s. 292. Wszystkie cytaty z języka angielskiego w tłumaczeniu własnym, jeśli nie podano inaczej.

²⁷ Zob. E.M. Heimer, U. Kowalska-Nadolna, *Pop-Holocaust(s)? Potential and Challenges of Pop Cultural Representations in the 21st Century*, „Poznańskie Studia Slawistyczne” 2013, nr 24.

²⁸ I. Kertész, *Do kogo należy Auschwitz?* („Die Zeit”, 1998), [w:] idem, *Język na wygnaniu*, tłum. E. Sobolewska, Warszawa 2004, s. 123. Do tego zjawiska krytycznie podchodzą też Alvin H. Rosenfeld (*Kres Holokaustu*, tłum. R. Czekalska, A. Kuczkiewicz-Fraś, Kraków 2023) czy Tim Cole (*Selling the Holocaust: From Auschwitz to Schindler. How History is Bought, Packaged, and Sold*, New York, 1999). Na gruncie polskim ciekawe rozwinięcie tematu stanowią artykuły zebrane w numerze „Poznańskich Studiów Slawistycznych” zatytułowanym *PopHolokaust(y)?* („Poznańskie Studia Slawistyczne” 2023, nr 24).

²⁹ Zob. S. Marshman, *From Margins to the Mainstream? Representation of the Holocaust in Popular Culture*, „eSharp: Identity and Marginality” 2005, nr 6 (1), b.n.s.

Doświadczenie to ma zaś charakter cielesny i wielozmysłowy, dostarczane jest w formie udratyzowanej oraz kulturowo zdefiniowanej³⁰.

W filmie Adriana Panka tylko pierwsza sekwencja przedstawiająca wizję wyzwolenia reprodukuje melodramatyczno-sentymentalne wyobrażenie Zagłady znane z kina holokaustowego. Zrealizowana w niskim kluczu oświetleniowym scena otwierająca przedstawia obóz koncentracyjny ze wszystkimi typowymi dlań elementami: barakami, wieńczącymi ogrodzenie drutami kolczastymi, wreszcie z bramą wejściową przypominającą tę z Auschwitz, choć to Gross-Rosen³¹. Sposób pokazywania miejsca akcji można uznać za nadmiarowy – ta rozgrywa się nocą, jej mrok zaś rozbijany jest światłem reflektorów z wieży strażniczej. Replikowana jest ikonografia kina holokaustowego. Wszędzie panuje chaos, płoną ogniska, zaś niemieccy oficerowie, karykaturalnie wrzeszcząc lub złowieszcząco się śmiejąc, odsłaniają złote zęby. Wizję obozowego pandemonium dopełniają: strzelanina, ujadanie psów, sylwetki wychudzonych więźniów. W rytm przedwojennej melodii toczy się spektakl pogardy, stanowiący skomasowane w kilku minutach czasu ekranowego wyobrażenie o okrucieństwie łagrowego życia. Jak pisał Saul Friedländer: „Kicz i nastrój grozy zostają tu wykreowane przez nagromadzone obrazy przemocy i śmierci, a także przez symbole pseudoduchowości [...]”³². Spójność tej konwencjonalnej sceny rozbija atak owczarków niemieckich na jedną z więźniarek. Nietypowe pozostaje nie tyle samo wydarzenie, co sposób jego pokazania. Przemoc jest eksponowana w zbliżeniach, a obraz epatuje brutalnością. Tryskająca czerwień krwi oraz biel wyszczerzonych psich kłów nadają obrazowi charakter graficzny. Całość wieńczy moment przybycia sowieckich żołnierzy do obozu. Kakofonię dźwięków zastępuje martwa cisza, mrok ustępuje miejsca mgle, z której wyłaniają się wyzwolicieli. Sentymentalny wydźwięk całości jest oczywisty. Nastrój podniosłości buduje „natłok symboli, barokowa sceneria, atmosfera tajemniczości, mityczna i quasi-religijna aura”³³.

³⁰ Zob. A. Landsberg, *Prosthetic Memory. Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York 2004.

³¹ Na zdjęciach archiwalnych z obozu w Gross-Rosen widnieje murowana brama wejściowa ze znajdującymi się obok niższymi, drewnianymi przybudówkami. W filmie widać żelazną bramę, taką, jaką znamy z filmów o Auschwitz, zwieńczoną wykutym przez ślusarzy ikonicznym napisem „Arbeit macht frei”.

³² S. Friedländer, *Refleksy nazizmu...*, op. cit., s. 56.

³³ Ibidem, s. 57.

Analizowane dzieło realizuje także drugi ze wskazanych schematów fabularnych kina holokaustowego, tyle że jego akcja zostaje osadzona w okresie powojennym. Prowizoryczny sierociniec staje się dla bohaterów więzieniem równie okrutnym co obóz i stanowi jego substytut. W tym wypadku jednak konwencję przełamuje lub – precyzyjniej – poddaje daleko idącej rekonfiguracji zakończenie filmu. Nikt nie przybywa bowiem malcom na ratunek. W ostatniej scenie, choć opuszczają oni miejsce kaźni, to samotnie przemierzają ogromny las. Powtórzone w strukturze całego filmu „ponowne wyzwolenie” nie rozgrywa się też w aurze podniosłości, lecz bliższe jest estetyce *survival horroru*³⁴. Sylwetki kroczących lasem dzieci odcinają się od znajdującego się w tle zielonego poszycia. Bohaterowie nie przypominają wycieńczonych więźniów kacetów, lecz protagonistów przygodowych gier akcji inspirowanych fantastyką grozy i literackimi czy filmowymi horrorami.

Ponadto *Wilkołak*, pozostając filmem o doświadczeniu obozowym, rozgrywa się w typowej dla kina grozy przestrzeni. *Locus horridi* wypełniają jednak rekwizyty-symbole kina holokaustowego. W opuszczonej przez właścicieli willi pełno jest porzuconych mebli i rzeczy osobistych, przywołujących na myśl zrabowany dobytek ofiar wojny oraz utrwalony w pamięci zbiorowej przez kino holokaustowe chaos przesiedleń czy wywózek. Ikonografię gatunku dopełniają emaliowane łóżka nazywane przez dzieci pryczami. Mali bohaterowie nadal egzystują wedle reguł i w warunkach znanych z kacetów: śpią skuleni, chodzą w pasiakach, jedzą surowe obierki od ziemniaków. W filmie eksponowany jest także najbardziej emblematyczny motyw kina holokaustowego – obozowe numery, które stały się elementem ikonograficznym tego gatunku³⁵. W *Wilkołaku* podejmowane przez bohaterów próby ich usunięcia sygnalizują dążenie do wymazania z pamięci indywidualnej traumy.

Ponadto reżyser wykorzystuje znany z filmów o obozach motyw miłości „ponad wszystko i pomimo wszystko”³⁶. Jednak i w tym wypadku nie mamy do

³⁴ Zob. D. Staszenko-Chojnacka, *Postklasyczna groza. Przeobrażenia fuzji gatunkowej survival horroru*, „Images” 2023, nr 42, s. 125-138.

³⁵ Numery tatuowano na przedramionach więźniów w kompleksie obozowym Auschwitz-Birkenau. Ta nieścisłość faktograficzna ułatwia widzom rozpoznanie kontekstu historycznego, ale i kulturowego. Jednocześnie wyzwala w nich intensywną reakcję afektywną, która jest możliwa dzięki oczywistości tego obrazu-symbolu.

³⁶ Motywem tym operuje nie tylko kino holokaustowe (*Colette*, 2013, reż. M. Cieslar), pojawia się on także w kinie autorskim, artystycznym itp. (np. *Pasażerka*, 1963, reż. A. Munk).

czynienia z powieleniem rozpoznawalnego toposu. Namiętność w starszych chłopcach wzbudza Hanka, dziewczyna z „dobrego domu”, doświadczeniem wojennym nie tyle jednak złamana, ile zahartowana. W filmie pełni ona podwójną funkcję: jest zarówno zastępczą opiekunką młodszych dzieci, jak i nieugiętą i zdeterminowaną wojowniczką stojącą na czele grupy. Staje się przede wszystkim obiektem westchnień nieśmiałego Władka. Bohater ten kreowany jest z wykorzystaniem elementów kulturowo-społecznego stereotypu żydowskiego intelektualisty – nosi okulary, a jego sylwetka jest przygarbiona w charakterystyczny sposób, znany z karykatur. Na drodze Władka staje Hanys, reprezentujący odmienny, bliższy maczystowskiemu wzorcowi męskości. Ich rywalizacja o względy i uwagę dziewczyny nie kończy się jednak konfrontacją, lecz konieczną dla dobra grupy współpracą. Tym samym konwencja gatunkowa i melodramatu, i obozowej miłości ulega rekonfiguracji. Miłość nie trwa aż po grób ani – jak w kinie holokaustowym – nie kończy się męczeńską śmiercią kochanków.

Obraz Panka wpisuje się więc w zjawisko określane mianem kultury Holokaustu³⁷. Jednak w tym wypadku kino holokaustowe stanowi jedynie szkielet narracyjny i ramę referencyjną, do której film odsyła. Reżyser powiela wybrane konwencje tego gatunku, ale równocześnie poza nie wykracza, przełamując je lub wypełniając elementami innych schematów gatunkowych. Tym samym *Wilkołak* nie jest dziełem, które można uznać za obraz w oczywisty sposób stanowiący protezę pamięci, bowiem nie utrwała on wytworzonych sposobów reprezentowania Zagłady, choć się do nich odwołuje.

Demony wojny

Wykorzystanie wzorców gatunkowych kina popularnego do opowiadania o Zagładzie nie jest dominującym trybem jej reprezentacji, lecz wzbudza

³⁷ Pojęcie „kultura Holokaustu” jest tu rozumiane w zgodzie z definicją Bogusława Gryszkiewicza jako: „system wzajemnych powiązań między zjawiskami kulturowymi, wynikającymi z indywidualnych lub zbiorowych dążeń do poznania, interpretacji i upamiętniającego przedstawienia (także w formie symbolicznej i rytualnej) Zagłady i jej świadectw”. B. Gryszkiewicz, *Kultura Holocaustu jako macierzysty kontekst literatury o zagładzie Żydów (przykład Tworek Marka Bieńczyka)*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia Historicolitteraria” 2009, nr IX, s. 169.

coraz mniej kontrowersji³⁸. Działania tego typu są nawet uznawane za korzystne dla upamiętniania Holokaustu³⁹. *Wilkołak* jest tego przykładem. Film w szerokim zakresie operuje elementami horroru, gatunku, który cieszy się popularnością, bowiem zaprasza widzów do „gry ze strachem” oraz pozwala „bać się w kręgu fikcji po to, aby [widzowie – K.Ż.] nie musieli bać się w rzeczywistości”⁴⁰. Zagłada z kolei postrzegana jest jako „groza realna”, jednak jej doświadczanie w ramach konwencji kina holokaustowego ma wywołać u widza nie tylko przerażenie, ale i wzruszenie. Obraz ten, operując schematami różnych podgatunków horroru, a także rezygnując ze wzniosłości i patetyzmu kina holokaustowego, przede wszystkim wyzwala afektywny lęk, tym samym wprowadza do kulturowej pamięci Holokaustu emocje rzadziej z nią kojarzone.

W filmie obozowa rzeczywistość, w pierwszej sekwencji jeszcze quasi-realistyczna, zastąpiona zostaje światem o cechach fantastycznych. Uwolniona z obozu grupa dzieci przemierza samochodem leśne ostępy, co pokazywane jest z lotu ptaka i w planach totalnych. Następnie bohaterowie trafiają do położonej wśród gór, opuszczonej rezydencji. Kamienna, obrosnięta bluszczem i otoczona borem budowla przypomina swą estetyką przestrzeń rodem z opowieści gotyckich oraz taką pełni funkcję⁴¹. W malowniczej, lecz ujawniającej swe mroczne oblicze scenerii powraca trauma obozowego doświadczenia i dochodzi do konfrontacji człowieka z materializującymi się pod postacią psów potworami. W lasach grasują wygłodniałe niemieckie owczarki symbolicznie zastępujące monstrum znane z horrorów. Film Panka, wprowadzając

³⁸ Szczególnie głośno dyskutowane były pierwsze komedie o Holokauście. Premiera *Życie jest piękne* (*La vita è bella*, 1997) Roberto Benigniego czy *Pociągu życia* (*Train de vie*, 1998) Radu Mihaileanu. Zob. L. Banki, „Komedia o Holokauście” – gatunek niemożliwy, tłum. A. Umbertowska, „Teksty Drugie” 2009, nr 4, s. 227-245.

³⁹ Zob. B.E. Crim, *Planet Auschwitz. Holocaust Representation in Science Fiction and Horror Film and Television*, New Brunswick, Camden, and Newark, New Jersey, and London 2020; *The Fantastic in the Holocaust Literature and Film. Critical Perspective*, ed. J.B. Kerman, J.E. Borowning, Jefferson NC 2015.

⁴⁰ I. Kolasińska, *Kiedy spojrzenie Gorgony budzi upiory... – horror filmowy i jego widz*, [w:] *Kino gatunków: wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Kraków 1998, s. 113-114.

⁴¹ M. Aguirre, *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, tłum. A. Izdebska, [w:] *Wokół gotycyzmów: wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, Kraków 2003.

figurę potwora, spełnia jeden z głównych wymogów stawianych przed tym gatunkiem przez Noëla Carrolla⁴².

Dzieci, podobnie jak nastoletni bohaterowie *slasherów*, wydają się skazane na okrutną śmierć, jednak – jak w wielu dziełach tej odmiany horroru – ich los zależy od *final girl*, czyli Hanki⁴³. W ostatniej scenie ubrana jest ona w czerwoną sukienkę, nosi krótkie, gładko przyczesane włosy oraz stoi, patrząc przed siebie z głową podniesioną do góry. Ponadto centralna kompozycja kadru dramaturgicznie eksponuje wyprężoną sylwetkę dziewczyny. Ostatecznie nie tylko udaje się jej przetrwać, lecz także ocalić przyjaciół. Tym samym nie posiada cech pasywnej ofiary – archetypowej bohaterki kina holokaustowego, lecz przywodzi na myśl podejmującą walkę z zombie protagonistkę *Resident Evil* (2002, reż. Paul Anderson).

Bohaterowie filmu Panka muszą zmierzyć się jednak przede wszystkim z aktywowanymi w obozie mrocznymi stronami własnej natury. Temat ten był często marginalizowany na gruncie kina holokaustowego, w konsekwencji nie stał się integralną częścią pamięci kulturowej Zagłady. Ofiary wojny są najczęściej idealizowane: szlachetne, niewinne, nawet upodlone i w obliczu śmierci pozostają niezachwianie ludzkie⁴⁴. Zagłada w dziele Panka to już nie historia relacji „bezwzględny kat – bezbronna ofiara”, ale opowieść o psychicznych skutkach, jakie przynosi wojna. W filmie Panka dzieci, które jej doświadczyły, nadal funkcjonują wedle zasad obowiązujących w obozie

⁴² N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, tłum. M. Przyłipiak, Gdańsk 2005, s. 35-37.

⁴³ *Final girl* w *slasherach* jest chłopczycą, a jej wstrzemięźliwość, spryt i kompetencje praktyczne sprawiają, że jest w stanie przetrwać. Mężczyźni albo się boi, albo ich odrzuca. W zakończeniu zaś albo zostaje uratowana, albo zabija mordercę. Hanka posiada wiele jej cech. Zob. C.J. Clover, *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton 2015, s. 38-40.

⁴⁴ Warto przywołać tu nie tylko emblematyczną scenę „marszu żywych” z *Listy Schindlera* Stevena Spielberga, ale i postawę bohaterów *Pianisty* Romana Polańskiego, *Życie jest piękne* Roberto Benigniego czy *Chłopca w pasiastej piżamie* (*The Boy in the Striped Pyjamas*, 2008, reż. Mark Herman). W filmach tych dochodzi do idealizacji ofiar, stereotypizacji i uproszczenia ich wizerunku. Dobro, niewinność, moralna czystość i szlachetność sprawiają, że bohaterom lub ich bliskim udaje się przetrwać. Problemy, jakich nastręcza prezentowanie dzieci jako niewinnych, idealizowanych ofiar w filmach o Holokauście, szerzej analizuje Tatiana Prorokova. Zob. T. Prorokova, *The Holocaust in film: witnessing the extermination through the eyes of children*, „Holocaust Studies” 2018, vol. 24, nr 3, s. 377-394.

koncentracyjnym. Sierociniec staje się rodzajem *proscenium*, na którym przeszłość jest ponownie przez nie przeżywana, ale i odgrywana, na przykład w formie zabawy. W jednej z pierwszych scen beztroskie igraszki na trawie zamieniają się w brutalne morderstwo szczura. Psy stanowią zaś figuratywną personifikację mrocznych instynktów bohaterów, dlatego obserwują je z ukrycia. Obecność zwierząt często jest jedynie sugerowana i to w sposób typowy dla konwencji pokazywania potworów w filmowych horrorach, a więc za pomocą ujęć typu *point of view*. Kamera „podglądająca” protagonistów (np. z oddali zza krzewów) pozostaje często w ruchu, dzięki czemu kreowana jest aura zagrożenia i niepokoju.

Owczarki niemieckie oraz dzieci są jednak ze sobą wiązane także na inne sposoby, głównie w planie fabularnym. Paralelne są ich losy – jednocześnie opuszczają obóz, by następnie trafić do tego samego lasu. Wyraźne jest to zwłaszcza w sekwencji otwierającej film. Wilczury żerujące na ludzkich ciałach uciekają przepłoszone kanonadą wystrzałów z sowieckich karabinów, zaś w jednej z kolejnych scen Władek z fascynacją przygląda się zwłokom SS-mana. Obozowe psy stróżujące, niczym dzikie wilki, żyją w sforze, dzieci tworzą zaś zastępczą rodzinę. Mali bohaterowie noszą pseudonimy (Mała, Siwy, Czarny, Chudy, Hanys) przypominające psie imiona. Te prawdziwe z ekranu padają rzadko. Ponadto i dzieci, i owczarki w filmie są oznakowane. Zwierzęta posiadają obrozę z medalikiem oraz wygrawerowanym nań symbolem, malcy wytatuowane na przedramionach obozowe numery. Przede wszystkim jednak protagoniści zachowują się niczym dziedziczące zwierzęta. Hanka na pytanie, czy się cięła, odpowiada, że się gryzła. Psy robią tak, gdy alergia lub pasożyty wywołują u nich niemożliwe do zniesienia swędzenie.

Obecność zwierząt przypomina jednak przede wszystkim o instynkcie przeżycia za wszelką cenę. Dzieci od początku walczą o jedzenie, nieustannie rywalizują ze sobą i psami, a jednoczą się – co znaczące – aby w okrutny sposób unicestwić istotę słabszą. W jednej ze scen, kiedy nakładają maski przeciwgazowe, a w rękę ściskają zamiast broni kije i deski, przypominają potwory. Wreszcie wchodzą w rolę oprawców, gdy planują dobić zdychającego z pragnienia psa. Hanka bez ogródek stwierdza: „Dzieciaki nie mogą być głodne, bo się pozabijają”. Skłonność do dehumanizacji, jaka zagrażała wszystkim uczestnikom teatru wojny, nie charakteryzuje więc tylko oprawców, ale i najmłodszych bohaterów filmu. To zrównuje ich z potworami z horrorów,

które stanowią „niebezpieczny wybryk natury, coś, co pogwałca nasze zwyczajne wyobrażenie o normalności, co wydaje się niemożliwe”⁴⁵.

Jak pisze Grzegorz Kapuściński, akty przebaczenia (ocalenie psa czy gest miłosierdzia wobec SS-mana) sprawiają jednak, że ostatecznie dokonuje się „proces powrotu dzieci do pełni człowieczeństwa”⁴⁶. W ostatniej scenie Hanka po chwili wahania powstrzymuje atak wilczura, darowując tym samym życie niemieckiemu oficerowi. Zamiast etyki sprawiedliwości kieruje się etyką troski oraz daje odpór własnym instynktom. Owczarki ponownie stają się najlepszymi przyjaciółmi człowieka i towarzyszą dzieciom w dalszej wędrówce. Tym samym – zgodnie z konwencją horroru – monstrum zostaje unicestwione. Jednak ceną zwycięstwa jest konieczność ponownego zmierzenia się z traumą przeszłości i konsolidacji jej pamięciowych śladów⁴⁷.

Pozostaje następujące pytanie: czy terroryzujące i osaczające bohaterów psy to faktycznie tytułowe wilkołaki? W filmie funkcję tę pełnią także krążący po okolicy sowieccy i nazistowscy żołnierze. Z potworami z horrorów łączy ich zezwierzęcenie obyczajów, brak moralnych zasad oraz irracjonalność przemocy, jakiej się dopuszczają. Pijani Sowietci i niepomahowani w okrucieństwie Niemcy są gotowi na każde bestialstwo. Młody żołdat próbuje zgwałcić Hankę, a Niemiec kryjący się w bunkrze zabić Władka. Wszyscy kończą podobnie, rozszarpani przez psy. Ponadto wojenni oprawcy są monstrualni w wyglądzie: mają czerwone twarze, rzędy złotych zębów, otyłe sylwetki. Nie odnajdziemy tu znanej z kina holokaustowego tendencji do estetyzacji i erotyzacji nazistowskich oficerów, często przedstawianych w sposób czyniący z nich mężczyzn atrakcyjnych, owianych aurą tajemniczości⁴⁸. Żołnierze u Panka pozbawieni są skrupułów – blisko im do wilkołaków, które, choć mogą przyjmować ludzką postać, pozostają potworami. Tym samym reżyser

⁴⁵ D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka Filmowa. Wprowadzenie*, tłum. B. Rosińska, Warszawa 2020, s. 373-374.

⁴⁶ G. Kapuściński, *Bestie i ludzie. Wilkołak Adriana Panka i figura „hitlerowskiego psa” a semiotyka komunikacji*, „Media-Biznes-Kultura” 2020, nr 8, s. 165.

⁴⁷ Konsolidacja śladów pamięci to świadome utrwalanie informacji i przeniesienie ich z pamięci krótkotrwałej do długotrwałej. Zob. K. Pszczółkowska, T. Kowalczyk, *Neurobiologiczne podstawy powstawania śladów pamięciowych*, „Kosmos. Problemy Nauk Biologicznych” 2024, nr 2, s. 109-124.

⁴⁸ S. Friedländer, *Refleksy nazizmu*, Warszawa 2011, s. 125.

w swoim filmie konstruuje figurę likantropa w sposób znany z przekazów ludowych oraz powielany przez powieści grozy⁴⁹.

Demony szaleństwa

Wilkołak posiada również cechy horroru osobowości (ang. *horror of personality*). Ten podgatunek nie operuje ekscesywną przemocą i potworami. Jego bohaterowie to ludzie cierpiący na choroby czy zaburzenia psychiczne⁵⁰, a dramaturgiczną oś narracji stanowi przedstawienie stopniowego osuwania się protagonisty w szaleństwo i powolne ujawnianie się jego patologicznych skłonności.

Emblematyczna w tym kontekście jest zwłaszcza postać Władka i motyw komendy *nieder/auf* (padnij/powstań). Chłopiec cierpi na złożony zespół stresu pourazowego (ang. *complex posttraumatic stress disorder*), na który składają się cechy zaburzenia pourazowego i zaburzenia osobowości. Władek w grupie zawsze jest bierną ofiarą oraz pełni rolę Innego. Gdy pojawia się na ekranie po raz pierwszy, wykonuje komendę *nieder/auf*, jeszcze zanim padnie rozkaz. W drugiej części filmu o skrajnym załęknieniu chłopca świadczy jego reakcja na widok próby gwałtu. Bohater mimo uczuć, jakie żywi w stosunku do ofiary, nie przychodzi jej z pomocą, lecz się wycofuje. Jednocześnie Władek wykazuje skłonności przywódcze i dąży do dominacji. Dzieci w filmie odruchowo podporządkowują się jego woli – wykonują wykrzykiwane polecenie. Manifestują tym samym nie tyle swoją uległość, ile powielają zachowanie z przeszłości. Ponadto bohater ten jako pierwszy odkrywa, że komenda umożliwia poskrośnienie owczarków, a wiedza ta zapewnia mu przewagę nad grupą i umożliwia manipulowanie innymi.

Komenda *nieder/auf* powraca w filmie albo w formie bezwiednego nawyku, albo jako rodzaj kary. Zawsze związana jest z kontrolą lub jej brakiem. Kluczowa pod tym względem jest scena, gdy po próbie zabicia konkurenta Władek ucieka w głąb lasu. Tam, performatywnie powtarzając rytualne „padnij/powstań”, jednocześnie symbolicznie odbywa pokutę i przepracowuje

⁴⁹ Zob. E. Wilczyńska, *Przemiany wilkołaka w folklorze polskim*, [w:] *Wilki i ludzie. Małe kompendium wilkologii*, red. D. Wężowicz-Ziółkowska, E. Wiczorkowska, K. Jaglarz, Katowice 2014.

⁵⁰ Zob. Ch. Derry, *Dark Dreams 2.0: A Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to the 21st Century*, Jefferson NC and London 2009.

traumatyczne doświadczenia z przeszłości. W tym akcie pełni rolę i kata, i ofiary. Z jednej strony pozostaje bowiem świadomy, że nieokiełznana żądza odwetu sytuuje go w kręgu potworów niezdolnych do altruistycznych zachowań; z drugiej – pragnienie zemsty czyni z chłopca szaleńca, figurę emblematyczną dla takich horrorów osobowości jak *Łśnienie* (*The Shining*, 1980, reż. S. Kubrick). Warto nadmienić, że ważny dla filmu motyw odwetu za krzywdy przez kino holokaustowe niemal nie był eksploatowany.

Należy także zwrócić uwagę, że według wierzeń wilkołakiem zostawał ten, na kogo rzucono klątwę, a człowiek przemieniony w wilka pozostawiał po sobie tylko ubranie. Panek schemat ten odwraca. *Nieder/auf* to klątwa, ale ten, kto zna jej moc, zdolny jest panować nad wilczą naturą. Ponadto pozbycie się odzienia (obozowych pasiaków) umożliwia wyzwolenie się spod władzy instynktu przetrwania. Psy stają się posłuszne, tylko jeśli komendę wydaje osoba nienaznaczona piętnem zlagrowania, zaś pozbycie się więziennego stroju równoznaczne jest z odrzuceniem roli pasywnej ofiary. Władek jako pierwszy pozbywa się go i przestaje być „chłopcem w pasiastej piżamie”⁵¹.

Jego droga ku człowieczeństwu jest szczególnie trudna. W krytycznych momentach bohater rozważa samobójstwo. W obozie pozbawiony był woli oporu i godności. W sierocińcu zostaje odrzucony przez Hankę, a grupa z niego szydzi. Zmuszony tym samym do walki o własną pozycję, wydaje się jednocześnie zagubioną ofiarą oraz wyrafinowanym i manipulującym innymi ludźmi psychopatą skłonny do prowadzenia perwersyjnej gry o dominację. Skomplikowany portret psychologiczny Władka odbiega od upraszczających i schematycznych konstrukcji protagonistów kina holokaustowego, a także większości podgatunków horroru.

Baśń grozy, czyli mit zdegradowany

Film Panka wykorzystuje również elementy baśni. To gatunek – podobnie jak horror – fantastyczny, tyle że nie jest to „wspaniała baśń”, jak pisała przywoływana Insdorf, lecz baśń operująca grozą oraz czerpiąca z folkloru. *Wilkołak* to próba trawestacji czy renarracji⁵² spopularyzowanych przez braci Grimm

⁵¹ *Chłopiec w pasiastej piżamie* jest jednym z dzieł w sposób wzorcowy realizujących założenia kina holokaustowego i oferujących wzruszenie.

⁵² Magdalena Bednarek używa zaczerpniętego od Gérarda Genette’a pojęcia trawestacja. Kamila Kowalczyk pisze o renarracji. W literaturze przedmiotu funkcjonują także inne

opowieści. Najważniejszy punkt odniesienia w filmie stanowi *Czerwony Kapturek*, jednak odnaleźć w nim można również tropy znane z *Jasia i Małgosi*, co pozwala twórcom wydobyć elementy dotyczące Zagłady zepchnięte do pamięci magazynującej i nieobecne lub słabo obecne w pamięci funkcjonalnej⁵³.

Akcja filmu rozgrywa się w chronotopie progu. Miejscem akcji, oprócz sierocińca, jest baśniowy bór – gęsty, liściasty, porośnięty poszyciem z mchu i jagód. Kolory w scenach go przedstawiających są nasycone, dominują głębokie odcienie zieleni. Gdy zapada noc, jest ona zawsze księżycowa, a światło buduje nastrój grozy. Wreszcie, wśród leśnych ostępów ukryty jest pełniący funkcję „chatki z piernika” dom. Tak skonstruowana czasoprzestrzeń progu „może się łączyć z motywem spotkania, jednakże najbardziej istotnym jego dopełnieniem jest czasoprzestrzeń kryzysu i przełomu życia”⁵⁴.

W analizowanym obrazie odnajdziemy sceny, które przedstawiają wydarzenia o quasi-nadnaturalnym charakterze. Martwy Niemiec z lasu wydaje się ożywać, a Mała cudem umyka przed owczarkiem do kuchennej windy. W podobny „magiczny” sposób rozszarpania unika Hanys. Nie zostaje też przedstawiony moment śmierci Jadwigi. Widz domyśla się, że padła ofiarą psów, a może były to jednak wilkołaki? W każdym ze wskazanych przykładów dzięki zabiegom montażowym, przyczyniającym się jednocześnie do budowania tak zwanych *jump scarów*, sugeruje się „cudowność” losu bohaterów, a więc także ich wyjątkowość.

Choć dzieci w *Wilkołaku* zachowaniem przypominają zwierzęta, o czym była już mowa, to ich wygląd przywodzi na myśl przede wszystkim znane z baśni sieroty. Mała to drobna blondynka o niewinnej buzi i aparycji Dziewczynki z Zapalkami. Hanka jak Kopciuszek po nałożeniu sukienki przemienia się

pojęcia, takie jak baśń postmodernistyczna czy antybaśń. We wszystkich przypadkach chodzi o wytworzenie napięcia między tekstem współczesnym a baśnią tradycyjną, „odbiorca musi [...] rozpoznać transformowany wzorzec baśniowy” – K. Kowalczyk, *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru Kinder und Hausmärchen Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni kultury popularnej*, Wrocław 2016, s. 6; zob. też: M. Bednarek, *Jaś i Małgosia w XXI wieku. O trawestacjach uwspółcześniających baśni w najnowszej literaturze polskiej*, „Literatura Ludowa” 2018, nr 6, s. 4.

⁵³ Zob. A. Assmann, *Pamięć magazynująca i funkcjonalna*, tłum. K. Sidowska, [w:] eadem, *Miedzy historià i pamięcià*, op. cit., s. 58-73.

⁵⁴ M. Bachtin, *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*, [w:] idem, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 476.

w piękną, młodą kobietę. W *Jadwidzie* można odnaleźć cechy złej macochy lub matki chrzestnej. Te trzy bohaterki, wzorem Czerwonego Kapturka, nosząc czerwone stroje⁵⁵. W najpopularniejszym odczytaniu tej historii spotkanie z wilkiem w sposób symboliczny przedstawia seksualną napaść. W filmie to Hanka staje się jej ofiarą, z odsieczą przychodzi jej Hanys, zamiast strzelby dysponujący kijem golfowym⁵⁶. W wypadku Jadwigi i Małej w filmie pojawiają się tylko aluzje do przemocy seksualnej. Opiekunka dzieci cierpi na nocne koszmary, a jej relacja z Małą przywodzi na myśl tęsknotę za utraconym dzieckiem. Z kolei dziewczynka nie mówi, a przyczyny jej przypadłości nie zostają wyjaśnione. Można więc domniemywać, że na drodze wszystkich bohaterek stanął baśniowy „wilk”.

Z *Jasia i Małgosi* zaczerpnięto przede wszystkim motyw porzucenia dzieci, dokonano jednak jego znaczącej modyfikacji. Malcy najpierw zostają wywiezieni do lasu, potem po nim błądzą, wreszcie trafiają do sierocińca, gdzie nie są tuczone, lecz głodzone. Piec zaś, ważny rekwizyt tej historii, zastępuje kuchenna winda, do której bohaterowie chowają się przed psami lub zagrożeniem. Pozostawione na pastwę losu dzieci muszą same o siebie zadbać, by w finale wyruszyć w dalszą drogę.

Wprowadzając elementy baśni, film Panka balansuje na granicy kiczu, w tym wypadku jednak: „Kicz jest zdegradowaną formą mitu, ale częściowo przejmując emocjonalną siłę jego oddziaływania, czerpiąc z mitycznej substancji [...]; mit jest śladem, [...] [który – K.Ż.] staje się punktem krystalizacji tego, co archaiczne i irracjonalne”⁵⁷. Tym samym historia opowiedziana w *Wilkołaku* stanowi odpowiedź na nadmiar racjonalności związany z tradycyjnym sposobem opowiadania o Zagładzie oraz sentymentalizmem kina holokaustowego, pozostając przestrożą przed złem tkwiącym w człowieku.

⁵⁵ Można także ten element kostiumu traktować jako nawiązanie do dziewczynki w czerwonym płaszczku z filmu Stevena Spielberga *Lista Schindlera*, postaci emblematycznej dla kina holokaustowego.

⁵⁶ Rekwizyt ten wydaje się łączyć go z bohaterami *Mechanicznej pomarańczy* (*A Clockwork Orange*, reż. S. Kubrick, 1971) oraz *Funny Games* (*Funny Games US*, 2007, reż. M. Haneke).

⁵⁷ S. Friedländer, op. cit., s. 60.

Film spełnia więc funkcję, jakie baśniom przypisywał Bruno Bettelheim, tyle że to baśń dla dorosłych⁵⁸.

Wnioski

Dzieło Adriana Panka, oscylując między konwencjami kina holokaustowego oraz schematami podgatunków horroru i baśni, stanowi ciekawy przykład filmu wyłamującego się z utrwalonych w pamięci kulturowej wzorców prezentowania Zagłady. Dzięki przyjętej przez twórców strategii film wprowadza do dyskursu o Holokauście wątki wcześniej obecne i eksploatowane głównie na gruncie kina artystycznego lub autorskiego. Jego zakończenie jest tego emblematycznym przykładem. Bohaterom nic już nie zagraża, jednak spotkanie na drodze innych „wilków”, stworzonych przez historię, wciąż jest możliwe. Zakłęcie *nieder/auf* odczarowało psy, lecz czy przyszłość nie obudzi w nich na nowo krwiożerczych bestii? Zamiast oczyszczenia (horror), wzruszenia (kino holokaustowe) czy morału (baśń), finał historii pozostawia widza w niepewności.

Adrian Panek dokonuje gatunkowej hybrydyzacji. Konfrontuje ze sobą nieprzystawalne, nieusankcjonowane istniejącym uzusem estetyki i schematy. Widz jest w stanie rozpoznać kulturowo oswojone sposoby reprezentowania Zagłady i grozy, jednak zmuszony zostaje do ich rekontekstualizacji, gdyż funkcjonują one w ramach odmiennych wzorców opowiadania. Tym samym oczekiwania odbiorców wciąż są wystawiane na próbę, a ich przyzwyczajenia poddawane deautomatyzacji. Co najważniejsze, proces ten zachodzi z wykorzystaniem schematów kina popularnego i to one przyczyniają się do podjęcia procesu modyfikacji pamięci kulturowej Zagłady oraz umożliwiają go. Tym samym film, w duchu koncepcji Michaela Rothberga, nie stanowi pasywnego odbicia grozy wydarzeń traumatycznych, lecz aktywnie angażuje widza w proces poznawania i przetwarzania traumy. Wytworzony realizm traumy w *Wilkołaku* nie udaje, że w pełni oddaje doświadczenie Zagłady, ale symuluje jego strukturę afektywną⁵⁹.

⁵⁸ B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne: znaczenie i doniosłość baśni*, tłum. D. Danek, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1980, nr 1 (49), s. 173-186.

⁵⁹ Zob. M. Rothberg, *Trauma realism...*

Bibliografia

- Adamczyk-Garbowska Monika, Duda Henryk, *Terminy „Holokaust”, „Zagłada” i „Szoa” oraz ich konotacje leksykalno-kulturowe w polszczyźnie potocznej i dyskursie naukowym*, [w:] *Żydzi i judaizm we współczesnych badaniach polskich*, t. 3, red. K. Pilarczyk, PAU, Kraków 2003.
- Aguirre Manuel, *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, tłum. A. Izdebska, [w:] *Wokół gotycyzmów: wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, Universitas, Kraków 2003.
- Assmann Jan, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.
- Assmann Aleida, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.
- Bachtin Michaił, *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*, [w:] idem, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982.
- Banki Luisa, „*Komedia o Holokaście*” – *gatunek niemożliwy*, tłum. A. Umbertowska, „Teksty Drugie” 2009, nr 4, s. 227-245.
- Bednarek Magdalena, *Jaś i Małgosia w XXI wieku. O trawestacjach uwspółcześniających baśni w najnowszej literaturze polskiej*, „Literatura Ludowa” 2018, nr 6, s. 3-18.
- Bennett Jill, *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford University Press, Stanford 2005.
- Bettelheim Bruno, *Cudowne i pożyteczne: znaczenie i doniosłość baśni*, tłum. D. Danek, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1980, nr 1(49), s. 173-186.
- Bordwell David, Thompson Kristin, *Film Art. Sztuka Filmowa. Wprowadzenie*, tłum. B. Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa, 2020.
- Carroll Noël, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, tłum. M. Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.
- Clover Carol J., *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, Princeton, 2015.
- Crim Brian E., *Planet Auschwitz. Holocaust representation in Science Fiction and Horror Film and Television*, Rutgers University Press, New Brunswick, Camden, and Newark, New Jersey, and London 2020.
- Cole Tim, *Selling the Holocaust: From Auschwitz to Schindler. How History is Bought, Packaged, and Sold*, Routledge, New York 1999.
- Derry Charles, *Dark Dreams 2.0: A Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to the 21st Century*, McFarland & Company, Jefferson NC and London 2009.
- Gryszkiewicz Bogusław, *Kultura Holocaustu jako macierzysty kontekst literatury o zagładzie Żydów (przykład Tworek Marka Bieńczyka)*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia Historicolitteraria” 2009, nr IX, s. 166-185.
- Heimer Elisa-Maria, Kowalska-Nadolna Urszula, *Pop-Holocaust(s)? Potential and Challenges of Pop Cultural Representations in the 21st Century*, „Poznańskie Studia Slawistyczne” 2013, nr 24, s. 17-23.
- Hirsch Marianne, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012.

- Holocaust w sieci dyskursów*, red. A. Boroń, G. Gajewska, Wydawnictwo Fundacji Collegium Europaeum Gnesense, Gniezno 2005.
- Insdorf Annette, *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- Kapuściński Grzegorz, *Bestie i ludzie. Wilkołak Adriana Panka i figura „hitlerowskiego psa” a semiotyka komunikacji*, „Media-Biznes-Kultura” 2020, nr 8, s. 153-167.
- Kertész Imre, *Do kogo należy Auschwitz?* („Die Zeit”, 1998), [w:] idem, *Język na wygnaniu*, tłum. E. Sobolewska, W.A.B., Warszawa 2004.
- Kolasińska Iwona, *Kiedy spojrzenie Gorgony budzi upiory... – horror filmowy i jego widz*, [w:] *Kino gatunków: wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Rabid, Kraków 1998.
- Kowalczyk Kamila, *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru Kinder und Hausmärchen Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni kultury popularnej*, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster” Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław 2016.
- Krzemińska Kinga, *Kicz w kinie holokaustowym*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2010, nr 6, s. 55-73.
- Kwieciński Bartosz, *Obrazy i klisze. Między biegunami wizualnej pamięci Zagłady*, Universitas, Kraków 2012.
- Landsberg Alison, *Prosthetic Memory. Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press, New York 2004.
- Łysak Tomasz, „Dziennik Anne Frankenstein”: rozszerzone pole badań nad kulturą popularną i Zagładą, „Teksty Drugie” 2020, nr 3, s. 355-366.
- Marshman Sophia, *From Margins to the Mainstream? Representation of the Holocaust in Popular Culture*, „eSharp: Identity and Marginality” 2005, nr 6 (1), b.n.s.
- Massumi Brian, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham and London 2002.
- Mayer Gabriel, *Holocaust Cinema: Agency, Authenticity, and the Limits of Representation*, „International Journal of Arts and Humanities” 2016, nr 1, s. 891-897.
- Mąka-Malatyńska Katarzyna, *Widok z tej strony: przedstawienia Holocaustu w polskim filmie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2012.
- Mintz Alan, *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America*, University of Washington Press, Seattle and London 2001.
- Myrdzik Barbara, *O niektórych konsekwencjach zwrotu afektywnego w badaniach kulturowych*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2017, vol. II, s. 115-128.
- Olszewska Marta, *Poza granice akceptacji – polski horror filmowy w PRL-u*, „Panopticum” 2009, nr 8(15), s. 173-189.
- Pamięć Shoah: kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna, Łódź 2011.
- „Poznańskie Studia Sławistyczne” 2023, nr 24.
- Pszczółkowska Klaudia, Kowalczyk Tomasz, *Neurobiologiczne podstawy powstawania śladów pamięciowych*, „Kosmos. Problemy Nauk Biologicznych” 2024, nr 2, s. 109-124.
- Rosenfeld Alvin Hirsch, *Kres Holocaustu*, tłum. R. Czekalska, A. Kuczkiewicz-Fraś, Księgarnia Akademicka, Kraków 2013.

- Prorokova Tatiana, *The Holocaust in film: witnessing the extermination through the eyes of children*, „Holocaust Studies” 2018, vol. 24, nr 3, s. 377-394.
- Rothberg Michael, *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000.
- Staszenko-Chojnacka Dominika, *Postklasyczna groza. Przeobrażenia fuzji gatunkowej survival horroru*, „Images” 2023, nr 42, s. 125-138.
- Szkłowski Wiktor, *Sztuka jako chwyt*, [w:] *Teorie literatury XX wieku: antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.
- Śpiewak Paweł, *Wstęp*, [w:] Saul Friedländer, *Refleksy nazizmu. Eseje o kiczu i śmierci*, tłum. M. Szuster, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.
- Tabaszewska Justyna, *Afektywne interpretacje. Afekt w koncepcjach Jill Bennett oraz Valerie Walkerdine*, [w:] *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Nycz, R. Syndyka, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014.
- The Fantastic in the Holocaust Literature and Film. Critical Perspective*, ed. J.B. Kerman, J.E. Borowning, Mc Farlan&Company, Jefferson NC 2015.
- Wilczyńska Elwira, *Przemiany wilkołaka w folklorze polskim*, [w:] *Wilki i ludzie. Małe kompendium wilkologii*, red. D. Wężowicz-Ziółkowska, E. Wieczorkowska, K. Jaglarz, Wydawnictwo gb, Katowice 2014.

Źródła internetowe

- Maciejewski Łukasz, *Krawędź grozy. Wilkołak*, reż. Adrian Panek, <https://kultura.onet.pl/film/recenzje/krawedz-grozy-wilkolak-rez-adrian-panek-recenzja/cf8nf58> (dostęp 16.07. 2024)
- Samolewicz Piotr, *Wilkołak nie szarpie nerwów*, <https://www.piotrsamolewicz.pl/2019/04/12/wilkolak-nie-szarpie-nerwow-recenzja/> (dostęp 12.04.2025).

Między kinem holokaustowym a filmowym horrorem.

Przypadek *Wilkołaka* (2018) Adriana Panka

Artykuł stanowi propozycję odczytania filmu Adriana Panka *Wilkołak* w perspektywie genologicznej oraz w świetle koncepcji z zakresu *memory studies*. Obraz ten oscyluje pomiędzy kiczem kina holokaustowego i kultury holocaustu a schematami kina grozy. Operuje on przede wszystkim wizualnymi i narracyjnymi kliszami wybranych podgatunków horroru oraz baśni z ducha braci Grimm. Strategia łączenia konwencji gatunkowych, pozornie wzajemnie nieprzystawalnych, zostaje zastosowana przez twórców *Wilkołaka* świadomie i celowo, dzięki czemu trauma obozowego doświadczenia nie ulega sentymentalizacji. W rezultacie – co jest przedmiotem refleksji – obraz stanowi interesującą, zwłaszcza na gruncie polskiej kinematografii, próbę wypracowania nowej formuły reprezentowania Zagłady oraz wymyka się dotąd dominującym uzusom jej pokazywania.

Słowa kluczowe: Holocaust, horror o potworach, horror osobowości, baśń, pamięć

Adrian Panek's *Werewolf* Between Holocaust Cinema and Horror Film

The article presents an analysis of Adrian Panek's film *Werewolf* (*Wilkolak*, 2018) by examining it through a genological (genre-related) lens. The film constitutes a deliberate fusion of two seemingly incompatible genres: Holocaust cinema and horror. By blending the trauma of Holocaust experiences with the visual and narrative tropes of horror subgenres and Grimm-like fairy tales, the film offers a novel approach to representation of the Holocaust, particularly within Polish cinema. The article argues that Panek's film challenges not only traditional ways of depicting the Holocaust but also reconfigures the way it functions in cultural memory.

Keywords: Holocaust, monster horror, horror of personality, folktales, memory studies

Data przesłania tekstu: 10.04.2025

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 8.08.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 27.08.2025

HAPTYCZNOŚĆ JAKO WĘDRUJĄCE POJĘCIE HUMANISTYKI

JACEK OSTASZEWSKI

Instytut Sztuk Audiowizualnych
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
Institute of Audiovisual Arts
Jagiellonian University
jacek.ostaszewski@uj.edu.pl
ORCID 0000-0003-1160-4021

Zwrot afektywny i afirmacja cielesności w doświadczeniu estetycznym nie jest wyłączną zdobyczą humanistyki przełomu XX i XXI wieku. Wielozmysłowa percepcja czy idea cielesnych myśli ma tradycję znacznie starszą niż mogłoby się здаwać. Można to rozpoznać na przykładzie tradycji rozróżniania haptycznego i optycznego odbioru dzieła sztuki. Zaproponował je na przełomie XIX i XX wieku Alois Riegl. Koncepcja ta od początku była przedmiotem debaty, by w ostatnich dziesięcioleciach stać się obiektem zainteresowania praktycznie całej humanistyki¹.

Od razu zaznaczyć, że nie będzie tutaj chodziło o przedstawienie samej teorii Riegla, czego oczywiście nie da się całkowicie pominąć, ale przede wszystkim o osadzenie jej w wielowiekowej tradycji rozważań filozoficznych, a także w kontekście bezpośrednio ją poprzedzającej debaty z końca XIX wieku nad fizjologią percepcji i doświadczeniem estetycznym. W kolejnym kroku zasygnalizowana zostanie korespondencja między poglądami Riegla a estetyką modernistyczną. Co ciekawe, Riegl, w odróżnieniu od wielu historyków

¹ Zob. np.: L.U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Durham/London 2000; G. Husain, W.F. Thompson, E.G. Schellenberg, *Effects of Musical Tempo and Mode on Arousal, Mood, and Spatial Abilities*, "Music Perception: An Interdisciplinary Journal" 2002, t. 20, nr 2, s. 151-171; A. Garrington, *Haptic Modernism: Touch and the Tactile in Modernist Writing*, Edinburgh 2013; M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku i początku XXI wieku*, Kraków 2020.

sztuki początku XX wieku, interesował się sztuką modernistyczną i ją cenił². Z punktu widzenia historii idei najważniejsze wydaje się w tym obszarze połączenie koncepcji Rieglowskiego rozpoznania ewoluowania sposobów odbioru sztuki z rolą awangardy modernistycznej, jaką zaproponował Walter Benjamin w eseju *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. W zakończeniu wspomnę o teorii wizualności haptycznej Laury U. Marks, by zobrazować, jak pojęcia mogą wędrować między różnymi dyskursami badawczymi, wykraczając poza intencje pomysłodawców. Ze względu na ograniczenia niniejszego przeglądu zrezygnować trzeba chociażby z wykraczającej poza myśl *stricte* humanistyczną propozycji dotyczącej kwestii haptyczności w architekturze, którą zaproponował Juhani Pallasmaa³.

Koncepcja Aloisa Riegla

Przełomowość prac badacza z Wiednia wynikała z łączenia analizy formalnej z psychologizmem – Riegl na podstawie cech formalnych dzieł sztuki wnioskował o sposobie ich percepcji. Za podstawowy element stylu uznawał relację figury do tła w ramach kompozycji, której zmieniające się modalności tropił w perspektywie historycznej. W *Późnorzymskim przemyśle artystycznym* Alois Riegl przedstawił koncepcję trzech etapów rozwoju sztuki antycznej i jej recepcji na podstawie analizy dzieł architektury, rzeźby, reliefów i sztuki użytkowej.

Jego zdaniem, dla sztuki staroegipskiej, będącej pierwszym etapem rozwoju, charakterystyczny jest odbiór haptyczny. Głównymi środkami wyrazu są linie proste, wyraźne kontury widoczne na powierzchniach i kompozycje oparte na symetrii. To one pozwalają zamknąć w płaszczyźnie jedność materialną. Sztuka staroegipska dąży do czysto zmysłowego ujęcia obiektywnej, jednostkowej materialności rzeczy. Skrótów i cieni – jako ujawniających subiektywizm ujęcia – unikano. Relief egipski z daleka sprawia wrażenie płaskiego i pozbawionego życia, natomiast przy zbliżaniu się zyskuje na „żywotności”, aż po doświadczenie porowatości i subtelności modelunku w bezpośredniej

² Zob.: R. Prange, *Konjunktoren des Optischen. Riegls Grundbegriffe und die Kanonisierung der künstlerischen Moderne*, [w:] *Alois Riegl Revisited: Beiträge zu Werk und Rezeption / Contribution to the Opus and its Reception*, ed. P. Noever, A. Rosenauer, G. Vasold, Wien 2010, s. 109.

³ Zob. J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, tłum. M. Choptiany, Kraków 2012.

bliskości. Odbiór haptyczny polega zatem na oglądaniu z bliska, przy zaangażowaniu zmysłu dotyku.

Na drugim etapie, związanym z klasyczną sztuką grecką, Alois Riegl zakłada odbiór haptyczno-optyczny. Nadal celem głównym w sztuce jest wywołanie wrażenia dotykanej nieprzenikliwości, jednak oko jako najważniejszy zmysł percepcji wychwytuje istnienie wystających elementów dzięki rzucanym cieniem. Nie jest to możliwe przy oglądaniu z bliska i wymaga pewnego oddalenia, jednak nie na tyle dużego, by nie można było już rozpoznać nieprzerwanej haptycznej spójności części, jak przy widzeniu z daleka, lecz z odległości, którą można nazwać „widzeniem normalnym”⁴.

Trzecia faza rozwoju sztuki starożytnej związana jest z okresem późnego cesarstwa rzymskiego. Tutaj sztuka jest odbierana na zasadzie widzenia z dystansu, w sposób optyczny. Przedmiotom przyznana jest pełna trójwymiarowość. Tym samym w odbiorze uwzględniona zostaje przestrzeń, ale tylko jako przyległa do jednostek materialnych. Cienie są głębokie i dlatego w obrębie płaszczyzny działają na zasadzie rozdzielania. Charakterystyczne dla antyku zadanie jasnego pokazania zwartości materialnej jednostki zostaje w tym ostatnim okresie starożytności powierzone w istotnym stopniu uzupełniającej współpracy subiektywnej świadomości⁵.

Koncepcja Riegla od razu spotkała się z dużym rezonansem. Nie brakowało głosów sceptycznych. Chyba najbardziej krytyczny stosunek do niej wyraził w *Sztuce i złudzeniu* Ernst Gombrich, zarzucając Rieglowi wzorowanie się na heglowskiej historiozofii i preferowanie upraszczających schematów ewolucjonistycznych⁶. Ten aspekt poglądów Riegla trafnie komentuje Marta Smolińska, zauważając, iż dla Riegla sztuka „rozwija się i ewoluuje od postrzegania haptycznego do optycznego czy od poznania zmysłowego i cielesnego do umysłowego. Wraz ze wzrostem optyczności narasta efekt dematerializacji, a zmysł dotyku podlega stopniowej atrofii na korzyść wzroku”⁷.

⁴ A. Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmervölkern*, Wien 1901, s. 20-21.

⁵ Ibidem, s. 22.

⁶ Zob.: E. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, tłum. J. Zarański, Warszawa 1981, s. 27-29.

⁷ M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona...*, op. cit., s. 36.

W owym modelu rozwojowym można rozpoznać też wpływ darwinowskiego ewolucjonizmu. Marta Smolińska przywołuje w tym kontekście kar-tezjański podział na postrzeganie spontaniczne, niezależne od woli, oraz świadome – zależne od woli: „Riegl, wpisując się w ten tryb myślenia, identyfikuje bliskość, szybki ruch i instynktowne działanie wyłącznie ze zmysłem dotyku i animalistyczną naturą człowieka”⁸.

W podsumowaniu swojego wyводу Riegl stwierdza: „Każdy styl artystyczny dąży do wiernego odtworzenia natury i niczego więcej, ale każdy ma swoją własną koncepcję natury w tym sensie, że ma na uwadze bardzo konkretną formę jej wyglądu (haptyczną lub optyczną, widzenie z bliska, normalne lub z daleka)”⁹.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że kluczowe rozróżnienie haptyczności i optyczności nie funkcjonuje w jego pracach na zasadzie opozycji, lecz jest traktowane relacyjnie, jako wzajemna zależność, rozpatrywana na zasadzie: ile jest haptyczności w optycznym, a ile optyczności w haptycznym¹⁰. Po drugie, na uwagę zasługuje samo pojęcie haptyczności. O ile bowiem kontakt z dziełem sztuki na zasadzie optycznej kontemplacji z dystansu zdaje się normą kulturową, o tyle haptyczność bliskiej relacji „przy zaangażowaniu zmysłu dotyku” – jak to zostało właśnie zasugerowane – już taką oczywistością nie jest. Szczególnie, że sam Riegl miał dylemat ze znalezieniem właściwego określenia dla tego rodzaju odbioru.

W pierwodruku z 1901 roku używał on terminu *taktisch*. Zmianę zaproponował rok później, uznając, że lepiej będzie posługiwać się wolnym od dwuznaczności terminem *haptisch*¹¹. Jak zwracają uwagę niemieckojęzyczni badacze, *taktisch* mogło być ówczesnie rozumiane zarówno jako ‘taktyczne’, jak i ‘taktylne’, czyli dotykowe¹². Dla obu tych znaczeń można znaleźć przesłanki w argumentacji Riegla. Z jednej strony percepcja oparta jest na zmyśle dotyku, potwierdzającym materialne granice przedmiotu, z drugiej zaś np.

⁸ Ibidem, s. 37.

⁹ A. Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie...*, op. cit., s. 212.

¹⁰ G. Vasold, „Das Erlebnis des Sehens”. *Zum Begriff der Haptik im Wiener Fin de Siècle*, „Maske und Kothurn” 2016, t. 62, nr 2-3, s. 61-62.

¹¹ A. Riegl, *Spätrömisch oder orientalistisch?*, „Beilage zur Allgemeinen Zeitung”, 23.04.1902, nr 93, s. 155.

¹² T. Wilke, *Tacti(ca)lity Reclaimed: Benjamin's Medium, the Avant-Garde, and the Politics of the Senses*, „Grey Room” 2010, nr 39, s. 48-49.

na kinestetyczności doświadczania symetrii architektonicznej konstrukcji piramidy¹³. Zarówno taktylność, jak i taktyczność odbioru dzieła rozumiane są w sposób metaforyczny i mają zdawać sprawę z naszych doświadczeń zmysłowych i ich pamięci.

Jak widać, Alois Riegl szukał terminu, który oddałby bezpośrednio doświadczania obiektu, ale nie sprowadzał odbioru do prostego „obmacywania” dotykowego, lecz raczej „obmacywania” wielozmysłowego, opartego w pierwszej kolejności na interakcji wzroku z taktylnym doświadczaniem obiektów materialnych. I za taki uznał właśnie funkcjonujący już wówczas w teorii sztuki termin haptyczność. Można go odnaleźć w słowniku encyklopedycznym Pierera, wielokrotnie wznawianym w XIX wieku, w którym obok złudzenia optycznego i zmysłowego wyróżnione zostało złudzenie haptyczne [*haptische Täuschung*]¹⁴. Do dyskursu naukowego termin ten wprowadził niemiecki psycholog, Max Dessoir, który dla zwiększenia precyzji w opisie systemu zmysłów zaproponował termin „percepcji haptycznej”. Haptyka – na podobnej zasadzie jak optyka i akustyka – miała zdawać sprawę ze zjawisk złożonej percepcji, której składnikami były stymulacja dotykowa połączona z aktywnością mięśniowego układu ruchu¹⁵.

Sam termin ma swe źródła w starogreckim *haptós*, oznaczającym ‘namacalny’, i w *haptikós*, oznaczającym ‘odpowiedni do dotykania’. Dosłownie pojęcie odnosi się do dotyku, ale drugi, metaforyczny sens oznacza dotyk zapośredniczony – aktywny „dotyk”, który łączy i zbliża. U Riegla do głosu dochodzi metaforyczny wymiar pojęcia, określający doświadczenia związane z percepcją, dla której jedną z możliwych figur jest określenie „dotykanie wzrokiem”, używane przez współczesnych historyków sztuki¹⁶.

Z dzisiejszej perspektywy okazuje się, że decyzja Aloisa Riegla była fortunna. Po pierwsze, jak celnie to komentują Deleuze i Guattari: „»haptyczny« to lepsze słowo niż »dotykowy«, ponieważ nie przeciwstawia dwóch narządów

¹³ A. Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie...*, op. cit., s. 17 i 22.

¹⁴ H.A. Pierer, *Universal-Lexikon der Gegenwart und Vergangenheit oder neustes encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe*, Altenburg 1863, wyd. IV, tom 17, s. 301.

¹⁵ M. Dessoir, *Über den Hautsinn*, „Archiv für Anatomie, Physiologie, Physiologische Abteilung” 1892, s. 242 i 245.

¹⁶ Zob. W Bałus, *Dotykanie wzrokiem. O pojęciu haptyczności w klasycznej nauce o sztuce*, „Konteksty” 2019, nr 4, s. 202-203; M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona...*, op. cit., s. 19.

zmysłowych, lecz pozwala przypuszczać, iż samo oko może posiadać ową nieoptyczną funkcję¹⁷. Po drugie, wpisuje się w obecną w psychologii i fizjologii od lat 50. rozróznienie „dotyku” jako biernego, somatosensorycznego odczuwania przez skórę i „hapytyki” jako aktywnoeksploracyjnego, sensomotorycznego dotyku ręką¹⁸.

Idea haptyczności przed Rieglem

Koncepcja Riegla zdecydowanie wykraczała poza opisowo-ikonograficzny charakter ówczesnych prac z zakresu historii sztuki. Po pierwsze, nowatorskie było dostrzeżenie relacji między materialnością dzieł sztuki i cielesnością jej odbiorców. Po drugie, przedstawienie procesu ewolucji stylu, od materialności artefaktu po relacje brył z otwartą przestrzenią¹⁹. Ta przełomowa dla teorii sztuki koncepcja miała jednak solidne podstawy w tradycji debaty nad poznaniem, doświadczeniem estetycznym, a także rolą, jaką ogrywają w nim zmysły. Warto w tym miejscu przypomnieć, że w filozofii antycznej przyjęty został podział na zmysły dystansu (wzrok i słuch) i zmysły kontaktu (dotyk, węch i smak), z wyraźnym ich hierarchizowaniem. Te pierwsze były pozycjonowane wyżej jako szlachetniejsze, związane z duchowością i kontemplacją, natomiast zmysły kontaktu uznawano za bardziej prymitywne, obciążone prozaicznością cielesności. W myśleniu estetycznym dał temu wyraz Platon w *Hippiaszu Większym*, powiadając: „to, co przyjemne przez wzrok i przez słuch jest pięknem [...] wszelka inna przyjemność nie może być pięknem”²⁰. Już jednak Arystoteles inaczej podchodził do tych kwestii, co wynikało z przyjęcia odmiennych założeń filozoficznych. Platon najwyżej stawiał poznanie rozumowe, niezapośredniczone przez zmysły, ponieważ tylko przez myśl można poznać idee, czego wyrazem jest koncepcja anamnezy. Arystoteles natomiast wszelkie poznanie opierał na zmysłowej podstawie. W rozprawie *O częściach zwierząt* zwrócił uwagę z perspektywy zoologicznej na fakt, że

¹⁷ G. Deleuze, F. Guattari, *Kapitalizm i schizofrenia II: Tysiąc plateau*, Warszawa 2015, s. 609.

¹⁸ S. Kirschall, *The Haptic Image Revisited – Zu den ungenutzten Potenzialen eines vielgenutzten Konzeptes*, „FFK – Journal Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium” 2017, nr 2, s. 60.

¹⁹ Zob. G. Vasold, „Das Erlebnis des Sehens”..., op. cit., s. 49.

²⁰ Platon, *Hippiasz Większy*, [w:] idem, *Hippiasz Mniejszy; Hippiasz Większy; Ion*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1958, s. 106.

wszystkie istoty żywe obdarzone są zmysłem dotyku. Co więcej, może on istnieć niezależnie od innych zmysłów, natomiast bez niego nie ma innych zmysłów. Opinię o tym, że dotyk jest „zmysłem pierwszym”, najbardziej podstawowym i najpotrzebniejszym, gdyż jest gwarantem materialności doświadczeń, podtrzymał także w rozprawie *O duszy*²¹.

Dla tradycji kultury zachodniej, pozostającej pod wpływem filozofii antycznej, charakterystyczne stało się powiązanie widzenia z myśleniem i spojrzenia z dystansu z refleksją nad porządkiem świata. Okulocentryzm był tendencją absolutnie dominującą także w rozważaniach o sztuce, niewymagającą właściwie jakiegokolwiek uzasadnienia.

Zakwestionowanie prymatu zmysłów dystansu – w przypadku sztuk plastycznych, wzroku – nie było jednak indywidualnym dokonaniem Aloisa Riegla. Już w rozprawie z 1709 roku *Próba stworzenia nowej teorii widzenia* George Berkeley rozważał dwa rodzaje widzenia przestrzeni: wzrokowe i dotykowe, rozróżniając – w konsekwencji – przedmioty i idee wzrokowe i dotykowe. Utrzymywał też m.in., że odległość postrzegana jest nie wzrokowo, lecz dotykowo²². Za pierwszy sygnał wyjścia poza perspektywę okulocentryczną na gruncie myśli estetycznej uznawany jest z kolei tekst *Rzeźba: rozważania na temat formy i reprezentacji inspirowane snem Pigmaliona* Johanna Gottfrieda Herdera. W traktacie pisanym i modyfikowanym w latach 1768–1770 za kluczowe uznał on powiązanie ze sobą „najdokładniejszego zmysłu dotyku” i „najczystszy zmysłu wzroku”, powiadając, że „malarstwo jest dla oka i przemawia do oka”, natomiast „rzeźba działa dla ręki” i przemawia przez dotyk²³.

Bezpośrednich źródeł inspiracji dla koncepcji Aloisa Riegla można natomiast poszukiwać w rozprawach dwóch XIX-wiecznych teoretyków. Pierwszy z nich, Robert Vischer, w dziele pt. *O optycznym poczuciu formy. Przyczynek do estetyki* (1873) wprowadził rozróżnienie biernego widzenia (*sehen*) i aktywnego oglądania (*schauen*). O ile to pierwsze prowadzi do prostego pojmowania

²¹ Arystoteles, *O częściach zwierząt*, tłum. P. Siwek, Warszawa 1977, s. 51–2; Arystoteles, *O duszy*, edycja komputerowa www.zrodla.historyczne.prv.pl, 2003, księga 2, rozdział 2 i 3 (dostęp 14.12.2023)

²² Zob. G. Berkeley, *Próba stworzenia nowej teorii widzenia i inne eseje filozoficzne*, tłum. pod kier. A. Grzelińskiego, Toruń 2011, s. 47–49.

²³ Zob. J.G. Herder, *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pigmalions bildendem Traume*, Riga 1778, s. 13, 48 i 35.

prezentowanego obrazu, to drugie polega na badaniu wzrokiem, którego składową – obok ruchów gałek ocznych – jest dotyk. Wędrujące spojrzenie w górę i w dół bądź w prawo i w lewo wykazuje podobieństwo do działania zmysłu dotyku – podążanie za konturem przedmiotu jest jak wodzenie palcem po jego krawędzi, z kolei omiatanie wzrokiem powierzchni przedmiotu, jego wypukłości i wgłębień przypomina gładzenie otwartą dłonią. W ocenie teoretyka uczymy się jako dzieci widzieć poprzez dotyk i doświadczenie kinestetyczne. W latach późniejszych ruchy gałek ocznych i zmiana perspektywy przywołują pamięć taktylną przedmiotów, bez konieczności bezpośredniego sprawdzania ich materialności²⁴. Omawiając poglądy Vischera, Wojciech Bałus zwraca uwagę na „symboliczne” traktowanie przez niego dotyku, co wywarło wpływ zarówno na koncepcję Aloisa Riegla, jak i innych teoretyków sztuki²⁵.

W opublikowanej dwadzieścia lat później rozprawie pt. *Problem formy w sztukach plastycznych* Adolf von Hildebrand także podjął zagadnienie operowania przestrzenią w sztuce. Przyjął przy tym założenie, że świat postrzegany przez artystę zmienia się w dziele w formę oddziaływania na jego odbiór – w dziele zatem widzimy zarazem „świat” i sposób, w jaki ujmuje go artysta. Zaproponował rozróżnienie dwóch rodzajów postrzegania, zarówno w odniesieniu do twórców, np. rzeźbiarza patrzącego na modela, jak i – w konsekwencji – odbiorców jego dzieła. Pierwszy z nich związany jest z sytuacją, gdy obserwator z oddali obcuje z obrazem całościowym – wówczas mamy do czynienia z wyobrażeniami wzrokowymi. Drugi rodzaj percepcji związany jest z wyobrażeniami kinestetycznymi, wynikającymi ze skrócenia perspektywy, przy której konieczna jest zmiana położenia i m.in. zmienna akomodacja wzroku – „wówczas to patrzenie przeistacza się w rzeczywistości w obmacywanie i w akt ruchu, a opierające się na nim wyobrażenia nie są wyobrażeniami wynikającymi z wrażeń wzrokowych [...], lecz wyobrażeniami kinestetycznymi i stanowią materiał dla widzenia formy i wyobrażania sobie formy”²⁶. Jego rozważania nad udziałem w percepcji wyobrażeń przestrzennych, szczególnie kinestetycznych, sprawiają, że w Hildebrandzie można

²⁴ Zob. R. Vischer, *Ueber das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik*, Leipzig 1873, s. 2-4.

²⁵ Zob. W. Bałus, *Dotykanie wzrokiem...*, op. cit., s. 202.

²⁶ A. von Hildebrand, *Problem formy w sztukach plastycznych*, tłum. T. Zatorski, Warszawa 2012, s. 27.

widzieć nie tylko prekursora estetycznej koncepcji Aloisa Riegla, lecz także współczesnego modelu ucieleśnionego poznania, w którym funkcjonowanie poznawcze jest wynikiem naszych cielesnych interakcji ze światem. Staje się to widoczne, gdy zauważa on:

[...] stajemy naprzeciw natury jako istoty obdarzone nie tylko oczyma i nie-przykute do jednego punktu widzenia, lecz w posiadaniu wszystkich naszych zmysłów równocześnie, wśród ciągłych zmian i ruchu, żyjemy i działamy w świadomości przestrzennego charakteru otaczającej nas natury [...] ²⁷.

Warto też zwrócić uwagę na fakt, że na przełomie XIX i XX wieku przeświadczenie o korelacji zmysłów i pamięci ich doświadczeń było znacznie bardziej powszechne, niż mogłoby się wydawać. Na przykład Bernhard Berenson, amerykański historyk sztuki w opublikowanej w 1896 roku pracy pt. *The Florentine Painters of the Renaissance* wskazywał, że wyobrażenia dotykowa odgrywa kluczową rolę w malarstwie Giotto i jego następców:

Malarstwo jest sztuką, której celem jest oddanie trwałego wrażenia rzeczywistości artystycznej tylko w dwóch wymiarach. Malarz musi zatem świadomie zrobić to, co my wszyscy robimy nieświadomie – skonstruować swój trzeci wymiar. I może wykonać swoje zadanie tylko tak, jak my wykonujemy nasze, nadając wrażeniom siatkówkowym wartości dotykowe ²⁸.

Rzecz jasna perspektywa badawcza i cele Berensona są inne niż w przypadku koncepcji Riegla – przedmiotem analizy u Berensona jest głównie przedstawianie postaci ludzkiej w malarstwie Giotto i jego następców, niemniej jednak zwraca on uwagę na taktylne właściwości widzenia, które Deleuze i Guattari nazwali „nieoptyczną funkcją” wzroku. Zauważalna jest tutaj zbieżność w myśleniu badaczy z przełomu XIX i XX wieku w pojmowaniu funkcji poznawczych człowieka i ich roli w doświadczeniu estetycznym.

Kontekst naukowy koncepcji Aloisa Riegla

Riegłowska proklamacja ewoluowania sposobów odbioru sztuki miała także solidne podstawy w ówczesnej wiedzy z zakresu filozofii, psychologii i fizjologii. Georg Vasold zwraca uwagę na fakt, że Alois Riegl aktywnie uczestniczył

²⁷ Ibidem, s. 39.

²⁸ B. Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance*, New York 1906, s. 4-5.

w interdyscyplinarnych debatach akademików wiedeńskich na przełomie wieków. Miał styczność m.in. z Carlem Siegłem, który zajmował się rozwojem koncepcji przestrzennych, korzystając z prac z zakresu filozofii, psychologii percepcji, fizyki i matematyki. Inny wiedeński filozof, Josef Klemens Kreibitz, w tym samym czasie w publikacjach popularnonaukowych i na otwartych wykładach uniwersyteckich popularyzował aktualną wiedzę na temat zmysłów, podkreślając rolę zmysłu dotyku. W Towarzystwie Filozoficznym Uniwersytetu Wiedeńskiego autor *Późnorzymskiego przemysłu artystycznego* spotykał się i współpracował z jego przewodniczącym Ernstem Machem, z wykształcenia fizykiem, będącym jednym z najbardziej wpływowych austriackich myślicieli przełomu wieków. Łączyły ich zainteresowania badawcze, ale także sposób rozpatrywania zagadnień z zakresu procesów percepcji, w tym także odbioru dzieł sztuki. Obaj używali tej samej terminologii, obaj zgodnie uznawali uwagę za kluczową dla ludzkiej percepcji, obaj rozpoznawali odmienną kontemplacyjnego oglądania z dystansu i widzenia z bliska, które może wiązać się z reakcją ruchową bądź dotykiem²⁹. Szczególnie interesujący wydaje się tutaj cykl wykładów z psychologii i logiki badań wygłoszony przez Ernsta Macha w semestrze zimowym roku 1895/96, a następnie opublikowany pod tytułem *Wiedza i błąd (Erkenntnis und Irrtum)*. Ernst Mach wiąże w nim haptkę w sposób systematyczny z percepcją przestrzeni. Przyjmując pogląd Williama Jamesa, że każde doznanie ma określoną jakość przestrzenną, proponował rozróżnienie przestrzeni metrycznej i fizjologicznej. Przestrzeń metryczna ma być nabywana poprzez świadome doświadczenie, w sposób konceptualny. Wzorcową dla niej „przestrzeń geometrii euklidesowej ma taki sam skład wszędzie, we wszystkich miejscach i we wszystkich kierunkach, jest nieograniczona i nieskończona”³⁰. Natomiast przestrzeń fizjologiczna jest przestrzenią naszej zmysłowej percepcji i przez to ma charakter niejednorodny i anizotropowy (czyli zależny od zmieniającego się kierunku). Austriacki uczony wyjaśnia, że np. główne kierunki organizacji pola uwagi: przód – tył, góra – dół, prawo – lewo są inne w różnych przestrzeniach fizjologicznych, np. dotykowej, akustycznej czy wizualnej. „Stopniowo uczymy się interpretować

²⁹ Zob. G. Vasold, „Das Erlebnis des Sehens”..., op. cit., s. 53-59.

³⁰ E. Mach, *Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung*, Leipzig 1906, s. 337.

ten system doznań poprzez prostszą, bardziej żywą fizyczność³¹. Omawiając zaś funkcjonowanie pamięci, uznaje, że „różne części kory mózgowej zachowują ślady różnych pobudzeń zmysłowych, niektóre części optyczne, inne akustyczne, inne haptyczne itp. Te różne pola korowe są połączone ze sobą na najróżniejsze sposoby poprzez ‘włókna asocjacyjne’³². Pamięć przechowuje zatem m.in. optyczne i haptyczne obrazy ruchu, co sprawia, że dwuwymiarowe odczucie dotykowe za sprawą ruchu i jego doznawania ujawnia trzeci wymiar przestrzeni³³.

Poglądy Ernsta Macha i innych przedstawicieli środowiska naukowego Wiednia z przełomu XIX i XX wieku dobrze pokazują bogactwo myśli, w kontekście której Alois Riegl rozwinął estetyczną koncepcję „przemian zachodzących w apercpcji”³⁴. Łączy je przeświadczenie, że percepcja nie ogranicza się do wizualności, lecz obejmuje inne zmysły, w tym także fizyczne doświadczenie ruchu, a pamięć wcześniejszych doświadczeń zmysłowych i cielesnych stanowi składową poznawczego funkcjonowania człowieka. Objaśnienie fizjologicznych podstaw procesów poznawczych opartych na wielozmysłowym doświadczeniu prowadzi jednocześnie do ukonstytuowania się w estetyce idei odbioru haptycznego jako formy aktywnego patrzenia, w którym działanie wzroku powiązane jest z dotykiem i kinestezją, co przywoływany już Hildebrandt określił mianem „obmacywania [...] okiem”³⁵.

Osadzona w tej tradycji zaproponowana przez Aloisa Riegla dychotomia odbioru haptycznego i optycznego dzieł sztuki przestrzennej funkcjonuje jako idea przełomowa w epistemologii percepcji. W zainicjowanej przez niego debacie poszerzano pole odniesienia, choć kolejne kategoryzacje i sposoby interpretowania zjawisk artystycznych nie do końca dawały się pogodzić, na co zwraca uwagę m.in. Angela Dalle Vacche³⁶. Paradoksy recepcji i zastoso-

³¹ Ibidem, s. 340.

³² Zob. ibidem, s. 44 ; zob. też: s. 7.

³³ Zob. ibidem, s. 337.

³⁴ Określenie zaczerpnięte od Waltera Benjamina, wykorzystującego ideę Aloisa Riegla w diagnozie przemian w sztuce współczesnej. Zob.: W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, tłum. J. Sikorski, [w:] idem, *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975, s. 93.

³⁵ A. von Hildebrand, *Problem formy w sztukach...*, op. cit., s. 27; zob. też: M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona...*, op. cit., s. 23.

³⁶ A. Dalle Vacche, *Introduction: Unexplored Connections in a New Territory*, [w:] *Classical Film Theory and Art History*, ed. A. Dalle Vacche, New Brunswick 2003, s. 10-14.

wań pomysłu wiedeńskiego teoretyka sztuki widoczne są także w pracach podejmujących refleksję nad współczesną sztuką z perspektywy estetyki modernistycznej.

Waltera Benjamina przejście od kontemplowania aury do dystrybucji dotyku

W eseju *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* Walter Benjamin podjął zainicjowany przez Aloisa Riegla wątek zależności między formą dzieła a sposobem jego odbioru. Postawił tezę, że upowszechnienie dostępu do dzieł sztuki dzięki postępowi technicznemu nie prowadzi do upadku sztuki, lecz do jej przekształcenia. O ile dla tradycyjnej sztuki symptomatyczne było zjawisko aury, wynikające z kontaktu odbiorcy z unikatowym „autentykiem”, o tyle sztuka zapośredniczona przez techniczną reprodukcję traci niepowtarzalność „tu i teraz” i staje się łatwo dostępna, często bez konieczności wychodzenia z własnego domu. Niepowtarzalność i trwanie oryginału zostaje zastąpione seryjnością i przemijalnością reprodukcji. Estetyczny rytuał doświadczania dzieła w jego aurze zastępuje wartość rynkowa, a kontemplacyjny odbiór – postawa oparta z jednej strony na rozproszeniu uwagi i pobieżności oglądu, z drugiej zaś na eksperckiej skłonności do oceniania sztuki w kategoriach rynkowych i politycznych³⁷.

Esej ten często uznawany jest za prekursorski wobec teorii mediów. W tym kontekście może nieco zaskakiwać, że w tekście termin „media” w dzisiejszym rozumieniu nie jest w ogóle obecny, mowa jest tylko o „środkach technicznych”. Natomiast, gdy już to określenie pojawia się, to wyłącznie w liczbie pojedynczej i w nieco innym sensie: „Ludzkie spostrzeganie za pomocą zmysłów – medium, w jakim się ono dokonuje – jest uwarunkowane nie tylko przez naturę, lecz również przez historię”³⁸.

Tobias Wilke w niemal filologicznej analizie eseju Benjamina zwraca uwagę, że na początku XX wieku pojęcie „medium” funkcjonowało w kontekście okultystycznych eksperymentów „mediumicznych” oraz w odniesieniu do zjawiska fizycznego przepuszczania światła. Benjamin nadaje temu terminowi nowy sens, znacznie wykraczający poza dzisiejsze rozumienie technicznych środków reprodukcji, obejmujący sposób, w jaki ludzka percepcja organizowana jest

³⁷ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie...*, op. cit., s. 68-95.

³⁸ Ibidem, s. 72.

przez czynniki naturalne (czyli – jak sam dopowiada – cechy fizyczne i fizjologiczne) oraz kulturowe (techniczne, społeczne bądź estetyczne)³⁹. Zatem zdiagnozowane przejście od odbioru auratywnego do konsumpcyjnego jest konsekwencją rozwoju cywilizacyjnego, w tym pojawienia się fotografii i filmu, które technicznie warunkują doświadczenie zmysłowe, tym samym na nowo określając fizjologię percepcji. U Benjamina widoczne jest też przeświadczenie, że modernistyczne ruchy awangardowe traktują ludzką percepcję jako historycznie i technicznie uwarunkowaną, co przekształca estetykę w poligon eksperymentów ze zdolnościami sensorycznymi i poznawczymi odbiorców. Właśnie w kontekście tych zmian w „medium percepcji” korzysta on z prac przedstawicieli szkoły wiedeńskiej – Aloisa Riegla i Franza Wickhoffa – i zestawia ze sobą sztukę awangardową i film, mówiąc o kształtowaniu nowoczesnego sposobu odbioru:

Z urzekającego kształtu czy ze zniewalającej konstrukcji dźwiękowej dzieło sztuki przeistoczyło się u dadaistów w pocisk. Uderzało widza. Nabrało jakości *taktycznej*. Tym samym wywarło korzystny wpływ na zapotrzebowanie na film, w którym element odwracający uwagę również ma w pierwszym rzędzie charakter *taktyczny*, a polega na zmianie miejsca akcji i ujęć, z przerwami i z różną siłą atakujących widza⁴⁰.

Tobias Wilke, za którym koryguję przekład Janusza Sikorskiego, zwraca uwagę na fakt, że w pierwotnej wersji eseju mowa była o *jakości taktycznej* (*taktische Qualität*), którą redaktorzy wydania pism zbiorowych „poprawili” na *taktylność*, powołując się na autoryzowany przez Waltera Benjamina przekład francuski. W jego ocenie nieporozumienie wynika z faktu, że Benjamin, sięgając do *Późnorzymskiego przemysłu artystycznego* Riegla, chciał wykorzystać dwuznaczność *taktikos* i *tactilis* – taktyczności i taktylności – która sprawdza się w języku niemieckim, a z której Alois Riegl – o czym była już mowa – wycofał się w autorecenzji, wprowadzając pojęcie haptyczności. Ta bliskoznaczność jednak nie istnieje w języku francuskim, stąd akceptacja dla zastąpienia w przekładzie taktyczności przez taktylność. W ocenie Wilkego

³⁹ T. Wilke, *Tacti(ca)lity Reclaimed...*, op. cit., s. 39-40; zob. też: A. Dalle Vacche, *Introduction...*, op. cit., s. 4-10.

⁴⁰ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie...*, op. cit., s. 90 – kursywą zaznaczona jest zamiana *taktylności* w polskim przekładzie na *taktyczność*, co uzasadniam dalej.

decyzja redaktorów zbiorowego wydania pism Benjamina była błędem, ponieważ wypacza to sens i znaczenie, jakie Benjamin przypisywał w latach 30. estetyce ruchów awangardowych i filmu⁴¹.

By wyjaśnić rozumienie taktyczności w koncepcji Waltera Benjamina, Tobias Wilke odwołuje się do retoryki ruchów awangardowych lat 20. Zwraca przy tym uwagę na kluczową – w tym kontekście – etykietę „awangardy”. Od czasów średniowiecza termin ten funkcjonował w kontekście militarnym i dotyczył taktyki, a dokładnie rozpoznania obecności wroga i jego sił oraz przygotowania terenu dla działań głównych sił armii. Awangarda musiała być mobilna i nieustannie gotowa do walki w realizacji zadania „eksploracji taktycznej”. W miarę zwiększania się liczebności armii wzrastała rola awangardy dla sztuki wojennej. Kres tej tendencji położył postęp techniczny, który w trakcie I wojny światowej zastąpił lekkie oddziały kawalerii zwiadem lotniczym i łącznością radiową⁴². Zanik militarnego znaczenia awangardy zbiegł się historycznie w czasie z przejściem tego pojęcia przez estetykę. Wobec wzrastającego tempa życia i postępu technicznego artyści jako czujni i mobilni pionierzy mieli uwolnić się od bagażu tradycji i w elastyczny sposób dostosowywać się do nowych sytuacji. Zrywając z tradycyjnymi konwencjami przedstawiania, mieli testować nowe sposoby ekspresji. Tobias Wilke, przywołując wystąpienia z lat 20. László Moholy-Nagy’a, Raoula Hausmanna i Vikinga Eggelinga, zauważa, że celem prekursorów awangardowej estetyki było testowanie możliwości ludzkiego *sensorium* po to, by zniwelować przepaść między sztuką i życiem i by przygotować odbiorców na nowe wyzwania – jak to ujął Moholy-Nagy: „na sytuację, która jeszcze nie nastąpiła, ale z pewnością nastąpi”⁴³. To awangardowe rozumienie sztuki jako techniki reorganizacji ludzkiego *sensorium* Walter Benjamin nazywa właśnie „przegrupowaniem apercpepcji”. Przywołany przez niego Rieglowski termin „jakości taktycznej”, w kontekście testowania zmysłów odbiorców tak, by wyostrzyć zdolności

⁴¹ T. Wilke, *Tacti(ca)lity Reclaimed...*, op. cit., s. 47-49.

⁴² H. Böhringer, *Avantgarde – Geschichten einer Metapher*, „Archiv für Begriffsgeschichte” 1978, t. 22, nr 1, s. 90-91; zob. też: Tobias Wilke, *Tacti(ca)lity Reclaimed...*, op. cit., s. 42.

⁴³ L. Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, „Bauhausbücher” 1929, nr 14, s. 15, za: T. Wilke, *Tacti(ca)lity Reclaimed...*, op. cit., s. 43.

odczuwania poprzez „taktyczne” wypadły na nowe terytoria, odsyła do militarnego rozumienia tego terminu⁴⁴.

Dadaistyczne praktyki asamblażu – kolaże Kurta Schwittersa, Maxa Ernsta i Marcela Duchampa – z użyciem „nieartystycznych” tworzyw pozbawiały dzieło możliwości „kontemplacyjnego zanurzenia” i miały – w sposób „taktyczny” – wstrząsnąć odbiorcami, wywołać u nich szok. „Czyste doznanie”, jako jeden z głównych celów artystów awangardowych, kino osiągało, działając bezpośrednio na zmysły poprzez rytm obrazów, skokowe zmiany wielkości planu, zmiany miejsca akcji i sam montaż. Ta techniczna intensyfikacja szoku, z której tak chętnie korzystali awangardowi reżyserzy (np. Abel Gance) czy przedstawiciele rosyjskiej szkoły montażu (np. Sergiusz Eisenstein), realizowała „taktyczną” funkcję awangardy w ocenie Benjamina⁴⁵. Świadczy o tym uwaga Benjamina umieszczona w przypisie do tekstu:

Wobec niepomniernie zwiększonego niebezpieczeństwa, jakie w dzisiejszych czasach na każdym kroku zaziera nam w oczy, film stanowi najbardziej adekwatną mu formę sztuki. Potrzeba poddania się działaniu szoku idzie w parze z potrzebą dostosowania się człowieka do grożących mu niebezpieczeństw⁴⁶.

W polu uwagi pozostaje drugi rejestr tej ambiwalencji – taktylność jako bezpośrednie doświadczenie cielesne. W tekście Benjamina jest to zauważalne we frazie o pocisku uderzającym w widza, co w metaforyczny sposób odnosi się do haptyczności jako osiągania efektów dotykowych za pośrednictwem zjawisk optycznych. Bliska Benjaminowi estetyka ruchów awangardowych wyraźnie postulowała uruchomienie tego rejestru doznań. Symptomatyczna jest tutaj propozycja Filippo Tommaso Marinettiego. Wprawdzie w *Akcie założycielskim i manifestie futuryzmu* z 1909 roku opiewał on piękno szybkości, dynamikę walki i wojnę jako przejaw witalności i „jedyną higienę świata”, jednak pod wpływem doświadczeń I wojny światowej zarzucił fascynację tym tematem i szukał – jak w manifestie z 1921 roku *Il Tattilismo (Taktylizm)* – nowych

⁴⁴ W polskim przekładzie sformułowanie *die Umgruppierung der Apperzeption* zostało „zdemilitaryzowane” z pomocą formuły *głębokie przemiany zachodzące w apercpcji*. Zob.: W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Erste Fassung)*, [w:] idem, *Gesammelte Schriften I - 2*, Frankfurt am Main 1991, s. 466; W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie...*, op. cit., s. 93.

⁴⁵ Zob.: ibidem, s. 91; T. Wilke, *Tacti(ca)lity Reclaimed...*, op. cit., s. 45-46.

⁴⁶ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie...*, op. cit., s. 104-105.

form wyrazu artystycznego. Idea tworzenia sztuki totalnej wiązała się z rozwijaniem wrażliwości dotykowej, która kierowałaby ludzką myślą i czyniła ją podatną na odbiór instynktownych bodźców. Dotychczas była ona rozwijana jedynie w sztukach plastycznych, ale ostatnie doświadczenia skłaniają do nowego odkrycia tego zmysłu oraz emocji z nim związanych. Zaproponowana przez niego skala wartości dotykowych ma służyć obudzeniu na nowo tego zmysłu, zarówno w kontaktach codziennych, jak i w wymiarze estetycznym. W przekonaniu Marinettiego materia językowa powinna osiągać „namacalność” i konkretność, jaką cechuje komunikowanie przez dotyk. Warto przy tym pamiętać, że powracający w jego pismach postulat „słów na wolności” miał oferować odbiorcy wielozmysłowe doświadczenia poprzez kompozycje słowne pozbawione związków syntaktycznych i logicznych⁴⁷. Można zatem uznać, że Benjamin wykorzystał koncepcję Riegla, by zwrócić uwagę na nowe doświadczenia estetyczne związane ze złożonym pobudzeniem zmysłowym, polegającym na „taktuycznej” intensywności bezpośredniego kontaktu z materialnością, niezapośredniczoną przez język, zachodzącą w warunkach rozproszonej uwagi.

Od optyczności do haptyczności w teorii Laury U. Marks

We współczesnym filmoznawstwie najbardziej inspirującym i zarazem zaskakującym przypadkiem posłużenia się koncepcją Aloisa Riegla jest propozycja Laury U. Marks. Wbrew powielaniu w filmoznawstwie ścieżki Riegla o rozwoju od form haptycznych do optycznych, czego przykładami są prace Noëla Burcha i Antonii Lant, w *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses* Marks postawiła tezę, że szansą współczesnego kina jest przejście od wizualności optycznej do wizualności haptycznej⁴⁸. Upatruje jej poza kinem głównego nurtu, w czymś co określa w podtytule jako „kino międzykulturowe”. Należą do niego filmy, których twórcy znaleźli się

⁴⁷ F.T. Marinetti, *Akt założycielski I manifest futuryzmu*, <http://hamlet.edu.pl/marinetti-futuryzm> (dostęp 31.10.2023); F.T. Marinetti, *Il Tattilismo. Manifesto Futurista*, https://archive.org/details/f.t.-marinetti-il-tattilismo.-manifesto-futurista-1921_202205/mode/2up (dostęp 31.10.2023); T. Miczka, *Czas przyszły niedokonany. O włoskiej sztuce futurystycznej*, Katowice 1994, s. 46 i 74-75.

⁴⁸ Zob. L.U. Marks, *The Skin of the Film...*, op. cit.; zob. też N. Burch, *Building a Haptic Space* [w:] idem, *Life to those Shadows*, tłum. Ben Brewster, Berkeley/Los Angeles 1990, s. 162-185; A. Lant, *Haptical Cinema*, „October” 1995, t. 74, s. 45-73.

w sytuacji diaspory, tzn. funkcjonują pomiędzy kulturą własnej mniejszości imigracyjnej a dominującą kulturą anglosaskiego Zachodu. Obok filmów imigrantek i imigrantów z Afryki, Bliskiego Wschodu, Indii czy Bałkanów, przywoływane są także filmy reżyserów zachodnich, m.in. Billa Viola, Chrisa Markera, Michelangela Antonioniego, Stephena Frearsa czy Jeana Roucha, których styl i tematyka – w ocenie Laury Marks – mają cechy międzykulturowe. Jak zauważa Donato Tartaro, Laura Marks nie przypisuje terminowi międzykulturowości dużej wagi konceptualnej, lecz po prostu „używa go do przedstawienia doświadczenia braku ograniczenia i zdefiniowania przez jedną kulturę”⁴⁹.

Celem, jaki sobie stawia badaczka, jest pokazanie, że kulturowa dyslokacja uruchamia poszukiwanie form ekspresji dla doświadczenia konfrontacji własnej pamięci kulturowej z wzorami i uwarunkowaniami tej dominującej. Zdaniem Marks kino międzykulturowe jest nieufne wobec tradycyjnej wizualności kina głównego nurtu i próbuje przedstawiać obrazy pamięci, przełamując konwencjonalne ograniczenia medium. Konsekwentnie interesuje ją, w jaki sposób reprezentowana jest w filmach pamięć kulturowa połączona ze zmysłami, które nie są w oczywisty sposób związane z medium audiowizualnym: dotykem, smakiem i zapachem.

Tak określony obszar prowadzi do głównej tezy książki, mówiącej o haptycznej wizualności kina międzykulturowego. Zapleczem myślowym dla tej idei – obok teorii Aloisa Riegla – są poglądy Gillesa Deleuze’a. Po pierwsze, dokonana przez Gillesa Deleuze’a i Félixą Guattariego wykładnia dla rozróżnienia haptyczności i optyczności jako estetycznej opozycji gładkiego – przestrzeni koczowniczej, i żłobionego – przestrzeni osiadłej⁵⁰. Po drugie, zaproponowany przez Gillesa Deleuze’a w *Kinie* podział tradycji filmowej na obraz-ruch i obraz-czas, którego Laura Marks używa w misji nobilitowania często niszowych i marginalizowanych produkcji kina międzykulturowego⁵¹. Z jednej strony mamy bowiem kino głównego nurtu, oferujące deleuzjański obraz-ruch, z czytelnymi schematami sensoryczno-motorycznymi, logicznym

⁴⁹ D. Totaro, *Book Reviews: The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, “Canadian Journal of Film Studies” 2001, t. 10, nr 1, s. 106.

⁵⁰ G. Deleuze, F. Guattari, *Kapitalizm i schizofrenia...*, op. cit., s. 286; zob.: L.U. Marks, *The Skin...*, op. cit., s. 162-164.

⁵¹ Zob. G. Deleuze, *Kino: 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008.

następstwem przyczyn i skutków oraz z iluzją kompletności formy narracyjnej. Wizualność optyczna – w kategoriach Riegla będzie to obraz optyczny – zakłada, że wszystkie zasoby, które są niezbędne do bycia kompletnym, samowystarczalnym i czytelnym, są dostępne w obrazie. Natomiast kino międzykulturowe – podobnie jak europejskie kino modernistyczne – wpisuje się w kategorię obrazu-czasu, z lukami w przyczynowości, nieracjonalnymi powiązaniem montażowymi i załamaniem koherencji systemu sensomotorycznego. Te obrazy są „mniej kompletne”, wymagając od widza wykorzystania zasobów własnej pamięci i wyobraźni, aby je uzupełnić. Obraz haptyczny zmusza widza do kontemplowania go w jego materialnej obecności, zamiast wciągania w narrację⁵². Jak zauważa Donato Totaro, Laura Marks nadaje temu rozróżnieniu wymiar polityczny, uznając, że oficjalna historia i dominujące formy narracyjne petryfikują wiedzę i pamięć z użyciem zmysłu wzroku i słuchu, podczas gdy wiedza i pamięć, które nie są zakodowane za pomocą środków audialnych lub wizualnych, mogą wymknąć się oficjalnej historii, w której działa kino międzykulturowe⁵³.

Laura Marks sięga także do filozofii Henriego Bergsona, do jego rozumienia pamięci i percepcji, przedstawionego w *Materii i pamięci*, by dowodzić, że pamięć ucieleśnia się w zmysłach, a percepcja jest warunkiem zarówno rzeczywistości zewnętrznej, jak i naszej indywidualnej świadomości. Jednocześnie argumentuje również, że pamięć i percepcja są warunkowane kulturowo. Oznacza to, że jednym z celów projektu jest odnajdywanie kultury w doświadczeniach cielesnych⁵⁴. Wyjaśnia to też sens tytułu, o którym we wstępie można przeczytać:

Tytuł tej książki, *The Skin of Film* (*Skóra filmu*), stanowi metaforę podkreślającą sposób, w jaki film oznacza poprzez swoją materialność, poprzez kontakt między postrzegającym a przedstawianym obiektem. Sugeruje on również, że samo widzenie może być dotykowe, tak jakbyśmy dotykali filmu oczami: *nazywam to wizualnością haptyczną*. Wreszcie, myślenie o filmie jako o skórze uznaje efekt cyrkulacji dzieła wśród różnych odbiorców, z których każdy naznacza je

⁵² Zob. L.U. Marks, *The Skin...*, op. cit., s. 163.

⁵³ Zob. D. Totaro, *Book Reviews...*, op. cit., s. 108-109.

⁵⁴ Zob. L.U. Marks, *The Skin...*, op. cit., s. XIV i 162; zob.: H. Bergson, *Materia i pamięć. O stosunku ciała do ducha*, tłum. Wł. Filewicz, Kraków 2021.

swoją obecnością. Tytuł ma polemicznie sugerować, że film (i wideo) mogą być postrzegane jako wrażliwe i przewodzące, jak skóra⁵⁵.

Wychodząc od rozumienia percepcji haptycznej jako połączenia funkcji dotykowych, kinestetycznych i propriocepcyjnych, Laura Marks stwierdza, że w wizualności haptycznej same oczy funkcjonują jak zmysł dotyku, co w odbiorze skutkuje angażowaniem w większym stopniu naszej cielesności niż ma to miejsce w przypadku widzialności optycznej. Jak zaznacza badaczka:

[...] myślenie o kinie jako haptycznym jest tylko krokiem w kierunku rozważenia sposobów, w jakie kino odwołuje się do ciała jako całości. Różnica między wizualnością haptyczną a optyczną jest kwestią stopnia. W większości procesów widzenia zaangażowane są oba rodzaje wizualności, w dialektycznym ruchu od dalekiego do bliskiego. Rzecz jasna potrzebujemy obu rodzajów wizualności: trudno jest uważnie przyjrzeć się skórze kochanka za pomocą wzroku optycznego; trudno jest prowadzić samochód za pomocą wzroku haptycznego⁵⁶.

W mikroanalizach filmów Marks wyjaśnia na przykładach, z pomocą jakich środków formalnych i stylistycznych wprowadzana jest do filmów wizualność haptyczna: ziarnistość obrazu, zmiany ostrości, efekty synestetyczne, niedoświetlenie i prześwietlenie obrazu, formaty obrazu w rodzaju Pixelvision, użycie ekstremalnych zbliżeń i naprzemienne korzystanie z rejestracji wideo i filmowej, wreszcie – druk optyczny i zadrapania emulsji⁵⁷. Demonstrowane przez Laurę Marks przykłady naprowadzają Donato Tataro na analogię z malarstwem: „można pomyśleć o malarstwie impresjonistycznym i postimpresjonistycznym jako o kinie haptycznym, a o malarstwie realistycznym z XIX wieku jako o kinie optycznym”⁵⁸.

Tak konstytuowana haptyczność stwarza możliwości reprezentowania w kinie – czy wężiej, w filmach – zmysłowej organizacji danej kultury, nazywanej przez badaczkę *sensorium* kulturowym. Uznaje ona, że w zrozumieniu kina może pomóc bardziej uważne spojrzenie na film jako na kultywację kulturowej pamięci zmysłowej, a na jego odbiór jako na doświadczenie wielozmysłowe⁵⁹.

⁵⁵ L.U. Marks, *The Skin...*, op. cit., s. XI-XII.

⁵⁶ Ibidem, s. 163.

⁵⁷ Zob. ibidem, s. 172-176.

⁵⁸ D. Tataro, *Book Reviews...*, op. cit. s. 108.

⁵⁹ Zob. L.U. Marks, *The Skin...*, op. cit., s. 195-196 i 206-209.

Warto zauważyć w tym momencie, że Marks nie postuluje obalenia „okulocentryzmu” i zastąpienia wizualności „dotykiem”, lecz uważne badanie złożoności zmysłów w doświadczeniu estetycznym.

Jeden z jej wniosków dotyczy erotycznej natury obrazów haptycznych: „Przez bliską interakcję z obrazem, na tyle bliską, że figura i tło zlewają się ze sobą, widz zrzeka się własnego poczucia odrębności od obrazu – nie po to, by go poznać, ale po to, by poddać się jego pragnieniu”⁶⁰. Do tej idei powróciła w swojej kolejnej książce, stanowiącej zbiór esejów na temat sztuki wideo, filmów eksperymentalnych i krytyki filmowej. W *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media* pierwszy rozdział – *Video Haptics and Erotics* – przedstawia teorię wizualności haptycznej i percepcji haptycznej oraz założenia metodologiczne krytyki filmowej, natomiast kolejnych 12 esejów stanowi przykład uprawiania krytyki haptycznej.

W tym pierwszym rozdziale, nawiązując do opisu „gładkiej przestrzeni” Deleuze’a i Guattariego w *Tysiącu plateau*, doprecyzowała zaproponowane w *The Skin of the Film* rozumienie haptyczności:

W wizualności haptycznej same oczy funkcjonują jak narządy dotyku. Wizualność haptyczna, termin przeciwstawiany wizualności optycznej, czerpie z innych form doświadczenia zmysłowego, głównie dotyku i kinestetyki. Ponieważ wizualność haptyczna czerpie z innych zmysłów, ciało widza jest bardziej zaangażowane w proces widzenia niż w przypadku wizualności optycznej. Różnica między wizualnością haptyczną i optyczną jest jednak kwestią stopnia. W większości procesów widzenia zaangażowane są oba, w dialektycznym ruchu od dalekiego do bliskiego, od wyłącznie optycznego do wielozmysłowego⁶¹.

Wdzięcznymi przykładami są dla niej eksperymentalne realizacje wideo, w których ziarnisty obraz o niskim kontraście, z możliwością elektronicznej i cyfrowej obróbki, sprawia wrażenie teksturowej powierzchni, po której nasz wzrok błądzi, zatrzymując się czasami na czymś, ale tak naprawdę nie skupiając się, a jedynie sprawiając, że zaczynamy się zastanawiać, co widzimy. Filmy fabularne Atoma Egoyana, filmy eksperymentalne Mike’a Hoolbooma, Phila Solomona czy Peggy Ahsweh dostarczają haptycznych doznań, na przemian

⁶⁰ Ibidem, s. 183.

⁶¹ L.U. Marks, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis/London 2002, s. 2-3; zob. też: G. Deleuze, F. Guattari, *Kapitalizm i schizofrenia...*, op. cit., s. 223-225.

wciągając w dezorientującą bliskość i pozwalając rozpoznać obrazy. Ta ciągła oscylacja jest przedmiotem pożądania, ponieważ prawdziwy erotyzm polega na ciągłym przechodzeniu od kontroli do rezygnacji, od bycia dawcą do bycia odbiorcą, na przepływie między haptycznym i optycznym trybem widzenia.

Podążając tym tropem, Laura Marks zamierza przywrócić przepływ między tym, co haptyczne i tym, co optyczne, czego obecnie brakuje w kulturze, a co możliwe jest za sprawą postulowanej przez nią krytyki haptycznej, opartej – jak to określa – na erotyzmie. W miejsce bezcielesnego, dokonywanego z dystansu procesu zawłaszczania za pomocą widzenia optycznego, które nastawione jest na przeniknięcie dzieła i jego „zinterpretowanie”, Marks postuluje relację erotyczną, opartą na wrażliwym dotyku, na przyłgnięciu i na poruszaniu się po powierzchni obiektu. Jak zauważa, „nie ma potrzeby interpretowania, tylko rozwijania i zwiększania powierzchni doświadczenia”⁶².

W tym ostatnim stwierdzeniu widać podobieństwo z argumentacją Susan Sontag w eseju *Przeciw interpretacji*, w którym opowiada się za powrotem do wrażliwego i bezpośredniego doświadczenia, a przeciw agresywnym systemom hermeneutycznym, które są dogmatyczne, a w skrajnych przypadkach uprawiana w ich duchu praktyka interpretacyjna staje się „reakcyjna, bezczelna, tchórzliwa i dławiąca”⁶³. W kontekście postulatu krytyki haptycznej znamieny jest postulat zamykający esej Sontag: „Nie potrzebujemy hermeneutyki, ale erotyki sztuki”⁶⁴.

Jak zauważa Dene Grigar w recenzji książki Marks, idea włączenia percepcji wielozmysłowej w służbę rozumienia sztuki wpisuje się w strategię teorii feministycznej, poprzez usunięcie krytyka z antagonistycznej relacji z przedmiotem uwagi, odrzucenie języka przemocy i sprzeciw wobec uprzedmiotowienia podmiotu⁶⁵.

Na koniec warto zauważyć, że strategia Laury Marks ma charakter wywrotowy, by nie powiedzieć, że subwersywny wobec źródłowej koncepcji. Alois Riegl w swojej teorii sztuki zakładał teleologiczny rozwój od form haptycznych,

⁶² Ibidem., s. XI; zob. też s. XIII-XIV.

⁶³ S. Sontag, *Przeciw interpretacji*, tłum. D. Żukowski, [w:] eadem, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Kraków 2023, s. 16.

⁶⁴ Ibidem, s. 26.

⁶⁵ Zob. D. Grigar, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media (review)*, „Leonardo” 2003, t. 36, nr 4, s. 331.

bazujących na doświadczaniu z bliska obiektywnej materialności artefaktu, do form optycznych, wykorzystujących subiektywne cechy punktu widzenia, doświadczanych z refleksyjnego dystansu i prowadzących do iluzjonistycznego przedstawiania przestrzeni. Natomiast Laura Marks w związku z predylekcją do zajmowania się kinem „niszowym” – filmem międzykulturowym czy eksperymentalnymi formami wideo – odwraca w trybie wartościującym porządek określony przez wiedeńskiego historyka sztuki. Optyczna wizualność z tworzeniem perspektywicznej iluzji przestrzeni i zapraszaniem do identyfikacji z figurami przedstawienia oznacza dla niej regres. Opiera się bowiem na alienującym dystansie między widzem a obrazem. Opowiada się za obrazem haptycznym, ponieważ obraz może być postrzegany w swojej materialnej naturze, a nie w funkcji reprezentacyjnej i narracyjnej. Co więcej, w odbiorze wywołuje postawę aktywną i uczestniczącą: „Wizualność haptyczna wymaga od widza pracy, aby ukonstytuować obraz, wydobyć go z latencji. [...] Widz ma za zadanie wypełnić luki w obrazie, wejść w interakcję ze śladami, jakie pozostawia obraz”⁶⁶. Jak zatem się okazuje, dobrze ugruntowane przez pomysłodawcę pojęcie, mające duży potencjał eksplanacyjny, ma – jak w duchu Mieke Bal można zauważyć – status metaforyczny i może wędrować między poszczególnymi dyscyplinami i teoriami, mając niekiedy, mimo pokrewieństwa, sens i wartość odmienną⁶⁷.

Bibliografia

- Arystoteles, *O częściach zwierząt*, tłum. P. Siwek, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977.
- Bal Mieke, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, tłum. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012.
- Bałus Wojciech, *Dotykane wzrokiem. O pojęciu haptyczności w klasycznej nauce o sztuce*, „Konteksty” 2019, nr 4, s. 202-207.
- Benjamin Walter, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, tłum. J. Sikorski [w:] idem, *Twórca jako wytwórca*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975.
- Benjamin Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Erste Fassung)*, [w:] idem, *Gesammelte Schriften I - 2*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, s. 435-469.
- Berenson Bernard, *The Florentine Painters of the Renaissance*, G.P. Putnam's Sons, New York, 1906.

⁶⁶ L.U. Marks, *The Skin...*, op. cit., s. 183.

⁶⁷ Zob.: M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2012, s. 18-48.

- Bergson Henri, *Materia i pamięć. O stosunku ciała do ducha*, tłum. Wł. Filewicz, Wyd. Vis-à-Vis Etiuda, Kraków 2021.
- Berkeley George, *Próba stworzenia nowej teorii widzenia i inne eseje filozoficzne*, tłum. pod kier. A. Grzelińskiego, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2011.
- Böhringer Hannes, *Avantgarde – Geschichten einer Metapher*, „Archiv für Begriffsgeschichte” 1978, t. 22, nr 1, s. 90-114.
- Burch Noël, *Building a Haptic Space*, [w:] idem, *Life to those Shadows*, trans. Ben Brewster, University of California Press, Berkeley/Los Angeles 1990, s. 162-185.
- Dalle Vacche Angela, *Introduction: Unexplored Connections in a New Territory*, [w:] *Classical Film Theory and Art History*, ed. eadem, Rutgers University Press, New Brunswick 2003.
- Deleuze Gilles, *Kino: 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Kapitalizm i schizofrenia II: Tysiąc plateau*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- Dessoir Max, *Über den Hautsinn*, „Archiv für Anatomie, Physiologie, Physiologische Abteilung” 1892, s. 175-339.
- Garrington Abbie, *Haptic Modernism: Touch and the Tactile in Modernist Writing*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2013.
- Gombrich Ernst, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, tłum. J. Zarański, PIW, Warszawa 1981.
- Grigar Dene, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media (review)*, „Leonardo” 2003, t. 36, nr 4, s. 330-331.
- Herder Johann Gottfried, *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*, Hartknoch, Riga 1778.
- Hildebrand Adolf von, *Problem formy w sztukach plastycznych*, tłum. T. Zatorski, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.
- Husain Gabriela, Forde Thompson William, Schellenberg E. Glenn, *Effects of Musical Tempo and Mode on Arousal, Mood, and Spatial Abilities*, „Music Perception: An Interdisciplinary Journal” 2002, t. 20, nr 2, s. 151-171.
- Kirschall Sonja, *The Haptic Image Revisited – Zu den ungenutzten Potenzialen eines vielgenutzten Konzeptes*, „FFK – Journal Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium” 2017, nr 2, s. 47-64.
- Lant Antonia, *Haptical Cinema*, „October” 1995, t. 74, s. 45-73.
- Mach Ernst, *Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung*, Verlag von J.A. Barth, Leipzig 1906.
- Marks Laura U., *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Duke University Press, Durham/London 2000.
- Marks Laura U., *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2002.
- Miczka Tadeusz, *Czas przyszły niedokonany. O włoskiej sztuce futurystycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1994.
- Pallasmaa Juhani, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, tłum. M. Choptiany, Fundacja Instytut Architektury, Kraków 2012.

- Pierer Heinrich August, *Universal-Lexikon der Gegenwart und Vergangenheit oder neuestes encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe*, Verlagsbuchhandlung von H.A. Pierer, Altenburg 1863.
- Platon, *Hippiasz Większy*, [w:] idem, *Hippiasz Mniejszy Hippiasz Większy Ion*, tłum. W. Witwicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1958.
- Prange Regine, *Konjunkturen des Optischen. Riegls Grundbegriffe und die Kanonisierung der künstlerischen Moderne*, [w:] Alois Riegl *Revisited: Beiträge zu Werk und Rezeption / Contribution to the Opus and its Reception*, ed. P. Noever, A. Rosenauer, G. Vasold, Verlag OeAW, Wien 2010.
- Riegl Alois, *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmervölkern*, Verlag der kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei, Wien 1901.
- Riegl Alois, *Spätromisch oder orientalistisch?*, "Beilage zur Allgemeinen Zeitung", 23.04. 1902, nr 93, s. 153-156 i 162-165.
- Smolińska Marta, *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku i początku XXI wieku*, Universitas, Kraków 2020.
- Sontag Susan, *Przeciw interpretacji*, tłum. D. Żukowski, [w:] eadem, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Karakter, Kraków 2023.
- Totaro Donato, *Book Reviews: The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, "Canadian Journal of Film Studies" 2001, t. 10, nr 1, s. 106-109.
- Vasold Georg, „Das Erlebnis des Sehens”. *Zum Begriff der Haptik im Wiener Fin de Siècle*, "Maske und Kothurn" 2016, t. 62, nr 2-3, s. 46-70.
- Vischer Robert, *Ueber das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik*, Hermann Gredner, Leipzig 1873.
- Wilke Tobias, *Tacti(ca)lity Reclaimed: Benjamin's Medium, the Avant-Garde, and the Politics of the Senses*, "Grey Room" 2010, nr 39, s. 39-56.

Źródła internetowe

- Arystoteles, *O duszy*, edycja komputerowa: www.zrodla.historyczne.prv.pl,2003 (dostęp 14.12.2023).
- Marinetti Filippo Tommaso, *Akt założycielski I manifest futuryzmu*, <http://hamlet.edu.pl/marinetti-futuryzm> (dostęp 31.10.2023).
- Marinetti Filippo Tommaso, *Il Tattilismo. Manifesto Futurista*, https://archive.org/details/f.t.-marinetti-il-tattilismo.-manifesto-futurista-1921_202205/mode/2up (dostęp 31.10.2023).

Haptyczność jako wędrujące pojęcie humanistyki

Na przełomie XIX i XX wieku Alois Riegl zaproponował rozróżnienie haptycznego i optycznego odbioru dzieła sztuki, co często jest uznawane za początek nowoczesnej teorii sztuki. Artykuł przedstawia tradycję debaty estetycznej i filozoficznej na temat zaangażowania różnych zmysłów w recepcję sztuki przed Rieglem, z uwzględnieniem rozważań m.in. Alberta von Hildebranda, Roberta Vischera i Ernsta Macha. Dalej, na przykładzie eseju Waltera Benjamina *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* oraz

prac Laury U. Marks z przełomu XX i XXI wieku pokazane zostaje, w jaki sposób koncepcja Aloisa Riegla umożliwia rozpoznawanie nowych trybów funkcjonowania sztuki, w tym przede wszystkim sztuki awangardowej, z perspektywy estetyki modernistycznej. Przegląd koncepcji teoretycznych ujawnia, że dobrze ugruntowane rozróżnienie haptyczności i optyczności z upływem czasu i w zależności od kontekstu kulturowego może zmieniać swój sens i pole odniesienia.

Słowa kluczowe: percepcja haptyczna, eksploracja taktylna, doświadczenie wielozmysłowe, transformacja apercpcji

Haptics as a Travelling Concept in the Humanities

At the turn of the 20th century, Alois Riegl proposed a distinction between haptical and optical reception of a work of art, which is often considered the beginning of modern art theory. The article presents the aesthetic and philosophical tradition on the involvement of the various senses in the reception of art before Riegl, taking into account the considerations of Albert von Hildebrand, Robert Vischer and Ernst Mach, among others. Further, using Walter Benjamin's essay "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" and the works of Laura U. Marx from the turn of the twentieth and twenty-first centuries, it is shown how Alois Riegl's concept enables the recognition of new modes of functioning of art, especially avant-garde art, from the perspective of modernist aesthetics. A review of theoretical concepts reveals that the well-established distinction between haptics and optics can change its meaning and field of reference over time and depending on the cultural context.

Keywords: haptic perception, tactical exploration, multi-sensory experience, apperception transformation

Data przesłania tekstu: 2.03.2025

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 14.04.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 20.04.2025

ESTETYKA SPRZECIWU – TWÓRCZOŚĆ OSAMU TEZUKI WOBEC DISNEYOWSKIEGO PARADYGMATU ANIMACJI

BARBARA SOBIERAJ

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Cardinal Stefan Wyszyński University
sobieraj.barbara123@gmail.com
ORCID 0009-0005-0857-3991

Nazwanie zarówno Walta Disneya, jak i Osamu Tezuki „ojcem animacji” prawdopodobnie nie wzbudziłyby wśród filmowców i kulturoznawców kontrowersji. Bez wątpienia obydwaj twórcy odpowiadają za zrewolucjonizowanie podejścia do sposobów tworzenia w tym medium, prezentując jednak dwie odmienne drogi realizacji animowanych treści. Różnice w ich dorobku nie ograniczają się tylko do sfery technicznej – filmy Tezuki i Disneya uosabiają dwie przeciwstawne idee przyświecające kreacji światów przedstawionych. Pomimo że sprzeczności w formach wyrazu mogą częściowo wynikać z kulturowego braku uniwersalizacji norm społecznych, twórczość japońskiego reżysera można interpretować jako formę „przekraczania” amerykańskiego paradygmatu, dominującego na światowym rynku filmów animowanych w XX wieku. Celem niniejszego artykułu jest analiza kontrkulturowej i transgresyjnej estetyki wybranych filmów Osamu Tezuki. Szczególną uwagę poświęcić chcę trylogii *Animerama*, której forma i przesłanie stają w wyraźnej opozycji do disneyowskich wzorców narracyjnych i wizualnych, zwłaszcza w kontekście przedstawień cielesności i seksualności bohaterów. Tezukowskie „przewycięzenie” specyfiki produkcyjnej amerykańskiego potentata może być odczytywane w szerszym kontekście postrzegania form sztuki (do których zalicza się animacja) jako przestrzeni wyrażenia sprzeciwu wobec panujących norm społecznych i estetycznych.

Świat animacji Walta Disneya

Stany Zjednoczone w XX wieku okazały się wyjątkowo płodnym gruntem dla rozwoju animacji. Początki ubiegłego stulecia upłynęły pod znakiem rozrostu

potęgę mitu Walta Disneya, pokazującego na ekranach „prawdziwe” zdolności medium animacji rysunkowej. Zwiększenie automatyzacji, odnalezienie sposobu na bardziej realistyczne odtworzenie płynności ruchu animowanych bohaterów oraz postępująca synchronizacja dźwięku i obrazu kreskówek poskutkowały premierami pierwszych filmów pełnometrażowych¹. Już w 1937 roku amerykańscy widzowie mogli zobaczyć w kinach *Królową Śnieżkę i siedmiu krasnoludków*, której styl i sposób realizacji zrewidował światowe podejście do produkcji animacji². Jednym z głównych wyznaczników disneyowskiej estetyki stał się realizm – animatorzy korzystali z techniki rooskopowej oraz kamery wieloplanowej³, co pozwalało na nadawanie rysunkowym bohaterom płynnej, realistycznej dynamiki ruchu. Pomimo że animowane postacie na ekranie poruszały się w sposób charakterystyczny dla prawdziwych ludzi, otaczający je świat był odpowiednio „upiększany” – dostosowany do typowego dla bajek bezczasu. Kryteriom realizmu nie odpowiadała również sama aparycja rysunkowych bohaterów, np. wszystkie „dobre” postacie kobiece wpisywały się w jeden kanon urody (duże oczy, mały nos, podkreślone usta, szczupłe ciało z zaznaczoną talią)⁴, a ich wpasowanym w normy genderowe⁵ zachowaniom towarzyszyły gracja i wdzięk. Disneyowskie światy wydają się zdominowane schematami wizualno-narracyjnymi, które można odczytać w odniesieniu do klasycznej platońskiej myśli filozoficznej, utożsamiającej pojęcie piękna z dobrocią i prawdą. Podejście do estetyki światów przedstawionych jest bezsprzecznie sprzężone z ideologią promowaną przez amerykańskiego animatora, piętnującą dane wzorce zachowań. Wszyscy pozytywni, obdarzeni dobrocią serca, dążący do czynienia dobra bohaterowie przedstawiani byli jako niemal nieskazitelnie piękni. Jednocześnie Disney z bezwzględnością

¹ P. Sitkiewicz, *Początki filmu pełnometrażowego*, [w:] idem, *Małe wielkie kino. Film animowany od narodzin do końca okresu klasycznego*, Gdańsk 2009, rozdział 3 [epub].

² Ibidem.

³ Zob. A. Wancel, *Multiplane Camera – technologia, dzięki której Walt Disney podbił świat animacji*, Fotopolis 2020, <https://www.fotopolis.pl/inspiracje/znani-fotografowie/33282-multiplane-camera-jak-technika-pomogla-disney-owi-w-dazeniu-do-perfekcyjnej-animacji> (dostęp 19.04.2025 r.).

⁴ Zob. A. Witek, *Kreowanie poczucia kobiecości poprzez filmy animowane Walta Disneya*, „Progress. Journal of Young Researchers” 2018, nr 5, s. 91-97.

⁵ Zob. A. Kakamar, A. Bhadra, *Disney Setting and Changing Gender Stereotypes*, „International Journal for Multidisciplinary Research” 2023, t. 5, nr 6, s. 18-20.

„kara” brzydotą wszelkie występki wobec zasad rządzących jego uniwersum. Postacie dopuszczające się spisków, podstępów czy zuchwałości przyjmowały formy garbatych, nieproporcjonalnych, zniekształconych ciał, z niepożądanymi cechami wizualnymi, takimi jak wielkie, parchate nosy czy ośle uszy. Takie postacie często czekała również fizyczna kara (upadek z klifu, zjedzenie przez krokodyla itp.), lecz filmy stroniły od pokazywania wszelkich form okrucieństwa, skupiając się na „czystych”, opartych na domysłach, a często nawet zabawnych formach potępień, okaleczeń i śmierci.

Produkcje kalifornijskiego giganta wprowadzały odbiorców w magiczny świat baśni, jednocześnie wprowadzając do świata przedstawionego historie obrazujące konkretny system wartości. Siatka znaczeń, narzucona odgórnie na rzeczywistość przedstawianą w filmach Disneya, krytykowała lenistwo, chciwość i egoizm, wynosząc na piedestał wartości rodzinne oraz szacunek dla starszych i ciężkiej pracy⁶. Amerykańskie wersje postaci znanych z baśni braci Grimm z uśmiechem promowały racjonalizm i poświęcenie w imieniu „większego dobra”, prezentując jasny, arbitralny stosunek do rozróżniania dobra i zła. Jack Zipes, w swojej publikacji *Happily Ever After: Fairy Tales, Children, and the Culture Industry*, przypisał temu przekazowi cechy typowe dla potomków purytan oraz powiązał go z amerykańską ideologią budowy społeczeństwa⁷.

Początki twórczości Osamu Tezuki

Wpływy Disneya były odczuwalne na całym świecie⁸, w tym także w Japonii. *Królowna Śnieżka*, której japońska premiera odbyła się w 1950 roku, wywarła ogromne wrażenie na wschodnich animatorach, doprowadzając do powstania istniejącego do dziś Toei Animation⁹. To właśnie w Toei młody mangaka – Osamu Tezuka – podjął swoje pierwsze próby tworzenia filmów animowanych. Współpraca między rysownikiem a studiem nie przebiegała jednak bezproblemowo – Tezuka zderzył się z realiami korporacji, która stawiała

⁶ Por. P. Sitkiewicz, *W pułapce utopii: Walt Disney i socjalizm*, „Panoptikum” 2010, nr 9, s. 153-163.

⁷ Zob. J. Zipes, *Happily Ever After: Fairy Tales, Children, and the Culture Industry*, Londyn 1997.

⁸ M. Filiciak, *Anime*, [w:] *Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001, s. 281-283.

⁹ J. Clements, *Anime: A History*, Londyn 2013, s. 95.

przed swoimi animatorami konkretne wymagania, niejednokrotnie naginając oryginalne autorskie wizje do potrzeb produkcyjnych¹⁰. Studiu tworzącemu na masową skalę złożone, inspirowane Disneyem, baśniowe animacje o modelu „kulminacyjnym”¹¹ nie podobał się ograniczony, komiksowy styl Tezuki. Toei zatrudniło Tezuke do zrobienia storyboardów do filmu *Saiyuki* (ang. *Alakazam the Great*, 1960), dzięki czemu rysownik mógł zbadać tajniki realizacji pełnometrażowych animacji oraz zapoznać się z czołowymi animatorami studia, z którymi w niedługim czasie sam nawiązał współpracę¹².

Studio założone przez animatora na początku lat 60. zostało nazwane Mushi Production i już w 1962 roku przedstawiło światu swój pierwszy serial *Aru Machikado no Monogatari*. Był on inspirowany „antydisneyowskim” modernistycznym stylem i stanowił, zgodnie z wolą Tezuki, „rozgrzewkę” przed nadchodzącą ekranizacją jego autorskiej mangi *Tetsuwan Atom* (ang. tytuł *Astro Boy*)¹³. Pomimo że sam *Astro Boy* nie był produkcją wybitną pod względem realizacji, estetyki, a nawet fabuły, bez wątpienia odcisnął piętno na rynku japońskiej animacji, determinując jego kształt na kolejne (co najmniej) 60 lat. Stało się tak z przynajmniej kilku powodów.

Po pierwsze, serial Tezuki niejako zdefiniował pojęcie *anime* – mangaka zawsze powtarzał swoim pracownikom, że mają tworzyć „ograniczone *anime*”, a nie „pełną animację”, tym samym odróżniając działalność studia Mushi Production od reszty branży, podążającej tropami amerykańskiego giganta, jakim był Disney¹⁴. To przyczyniło się bezpośrednio do wytworzenia wspomnianego już języka wizualnego, charakterystycznego dla *anime*, który powstał z kombinacji założeń animatorów Tezuki co do „ograniczania” czasu pracy¹⁵. Techniki takie jak: *hiki-cel* (przesuwanie tła za nieruchomymi postaciami na pierwszym planie), *bobun* (sekcjonowanie poszczególnych części ciał postaci w trakcie animacji, tak by reszta kadru mogła pozostać nieruchoma) czy *kenyō* (korzystanie z „banku” kadrów, paneli i komórek, które zostały już raz stworzone, np. przy produkcji wcześniejszych odcinków) stały się wyznacznikami

¹⁰ Ibidem, s. 113.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem, s. 114.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem, s. 118.

nowo powstałego stylu estetycznego *anime*. Ponadto Mushi Production było odpowiedzialne za prymarne próby emisji animacji telewizyjnych w kolorze¹⁶.

Po drugie, Osamu Tezuka jako pierwszy w Japonii pogodził wygórowane koszty produkcji z dystrybucją telewizyjną. Proces ten nie obył się bez ingerencji osób trzecich (Tezuka znał jednego z pracowników lokalnej telewizji, który ostatecznie zasugerował stacji wybór kontrahenta) oraz wiązał się z podjęciem stałej współpracy z firmą cukierniczą Anami, produkującą słodkości z wizerunkiem Astro Boya¹⁷. Ta współpraca przezwyciężyła jednak panujące w kraju przeświadczenie o nieopłacalności realizacji treści animowanych, szczególnie w kontekście rynku dziecięcego, w tym okresie zagospodarowanego już przez tańsze w produkcji programy i seriale typu *live-action*¹⁸.

Po trzecie: Tezuka sprzedał prawa do emisji swojej serii stacji NBC Enterprises, a więc podmiotowi amerykańskiemu, umożliwiającemu zaistnienie *Astro Boya* (a co za tym idzie *anime* w ogóle) na rynku rozrywki telewizyjnej poza Japonią¹⁹. Ta transakcja zapoczątkowała importowanie japońskich kreskówek do zachodnich gospodarek, czyniąc je tym samym globalnym produktem popkulturowym. Nie był to oczywiście proces szybki i pozbawiony utrudnień (m.in. przez to, że amerykańskie stacje cenzurowały wiele scen w dostarczanych zza oceanu produkcjach i skrzętnie ukrywały pochodzenie animacji ze względu na wcześniejszy konflikt zbrojny z Japonią), jednak swoista „amerykanizacja” dzieła Tezuki, szczególnie pod względem dopływu zagranicznego kapitału, była pierwszym krokiem w stronę takiej formuły *anime*, jaka znana jest nam współcześnie²⁰.

Zarówno *Aru Machikado no Monogatari*, jak i *Astro Boy* były produkcjami skierowanymi do najmłodszych, opowiadającymi dość niewinne historie z morałami, odnoszące się do takich wartości jak altruizm czy przyjaźń. Można powiedzieć, że w swojej ogólnej narracji nawiązywały one do modelu disneyowskiego (walka dobra ze złem, nobilitacja pracowitości, pomoc potrzebującym itp.), choć w wielu miejscach ich przekaz znacząco się różnił. Na przykład w *Astro Boyu* Dr Tenma stworzył robotycznego chłopca, by ten

¹⁶ Ibidem, s. 126.

¹⁷ Ibidem, s. 122.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

przejął rolę jego zmarłego syna, lecz gdy spostrzegł, że robot nigdy nie zastąpi prawdziwego dziecka, od razu go porzucił, sprzedając do cyrku. W *Pinokiu* (1940 r.) sytuacja jest przeciwna: Gepetto, mimo nieodpowiednich, a nawet wyrodnych zachowań Pinokia, nigdy go nie porzuca i bez wahania rusza na poszukiwania drewnianego chłopca, gdy ten od niego ucieka. Ponadto Pinokio na przestrzeni fabuły cały czas dąży do zostania człowiekiem, co udaje mu się dopiero, gdy pozbywa się swoich wad (kłamliwości, lenistwa itd.), podczas gdy Astro Boy, dowiadując się, że nie jest człowiekiem, akceptuje swoje robotyczne ciało i dąży do odnalezienia własnej tożsamości. Poza odmiennym sposobem przedstawienia drogi do człowieczeństwa, seria Tezuki zawiera także rozważania m.in. o technologii i duszy czy dyskryminacji „nieżywych”, sztucznych istot, które do tej pory były nieobecne w światach przedstawionych wyprodukowanych pod szyldem Disneya.

Animerama

Od początku poczynąń japońskiego artysty można było zauważyć, że nie dąży on w swoich dziełach do powtórzenia disneyowskiego modelu twórczego. Utwierdzenie i dobitne pokreślenie tego stanu rzeczy przypieczętowało wydanie przez Mushi Production we współpracy z Eiichim Yamamoto trylogii *Animerama*. W jej skład wchodziły następujące filmy pełnometrażowe: *Senya Ichiya Monogatari*, *Kureopatora* oraz *Kanashimi no Beradonna*. Wszystkie produkcje stanowią przykłady dialogu kulturowego, odbywającego się w przestrzeni interpretacji i obrazowania poszczególnych motywów i mitów przez osoby funkcjonujące poza ich etnicznym dyskursem. Twórcy *anime*, na drodze do nowych, potencjalnie bardziej atrakcyjnych tropów i historii, sięgnęli do przypowieści rodem z krajów arabskich i afrykańskich oraz średniowiecznej Europy, reinterpreterując je w sposób charakterystyczny dla własnej kultury i sztuki, co zdeterminowane było zarówno przez samo medium (japońską animację ograniczoną), jak i czynniki gospodarczo-polityczne. Rayna Denison i Stefanie Van de Peer określają *Senya Ichiya Monogatari* jako tekst syntetyzujący afroazjatycką historię, wykorzystujący elementy folkloru z całego świata w celu stworzenia obrazu pozbawionego naleciałości orientalizmu zachodniego²¹. Podobne analizy można przeprowadzić w przypadku dwóch

²¹ Zob. R. Denison, S. Van de Peer, 1001 Nights and Anime: The Adaptation of Transnational Folklore in Tezuka Osamu's Senya ichiya monogatari/A Thousand and One Nights (1969), „Open

pozostałych tytułów, bez wątpienia nadających nowy kontekst kulturowy opowieściom, które adaptują.

Cykl *Animerama* zapoczątkował wydany w 1969 roku film *Senya Ichiya Monogatari* (ang. *A Thousand and One Nights*). Opowiada on historię przybyszającego do Bagdadu młodego, biednego sprzedawcy wody – Aldina, przeżywającego rozmaite przygody znane z klasycznych *Baśni tysiąca i jednej nocy*. Fabuła obejmuje okres około piętnastu lat, w trakcie których: Aldin zyskuje i traci miłość swojego życia – niewolnicę Miriam, która umiera w czasie porodu ich dziecka, poznaje młodą rozbójniczkę – Madie, trafia na Wyspę Kobiet, mierzy się z baśniowymi stworami, odnajduje pradawnego dżina spełniającego życzenia, żegluguje po morzach, poszukując skarbów, obejmuje tron w Bagdadzie i zakochuje się we własnej córce, by u kresu swojej drogi zrozumieć, że prawdziwą wartością w życiu jest kochanie i bycie kochanym, a nie niezmierzone bogactwa i władza. Film realizuje wszystkie te motywy, bez wahania sięgając po obrazy przemocy, zabójstw, stosunków seksualnych czy orgii. Sama historia jest wręcz przesycona erotyzmem – współżycie bohaterów i jego charakter stanowią rodzaj pieczęci wszystkich relacji damsko-męskich. Jedną z głównych cech Aldina jest zresztą pożądlivość – gdy pierwszy raz widzi Miriam, od razu pragnie ją poślubić; podobnie w sytuacji na Wyspie Kobiet – mężczyzna porzuca swoją towarzyszkę Madie (do której nie czuje pociągu seksualnego) na rzecz Królowej wyspy i setek poddanych jej zmiennokształtnych kobiet, gotowych do wszelakich zbliżeń. Poza tym mężczyzna wielokrotnie wybiera kradzież zamiast ciężkiej pracy i z radością przyjmuje wszystkie dary oferowane mu przez dżina, który sam przedstawia się jako „sługa Szatana”.

Tezuka czyni więc głównym bohaterem swojego filmu postać, która w ogóle nie mogłaby zaistnieć w disneyowskim paradygmacie – próżną, rozwiązłą i leniwą, w dodatku praktycznie niedotkniętą konsekwencjami własnych czynów. Aldin bowiem na końcu historii, gdy wszystkie jego przewiny wychodzą na jaw, ma zostać stracony przez ścięcie głowy. Nigdy się to jednak nie staje, ponieważ w trakcie egzekucji Bagdad nawiedza kataklizm i całe miasto zostaje zrównane z ziemią. Ostatnia scena (będąca klamrą kompozycyjną) przedstawia opuszczającego ruiny uśmiechniętego Aldina, który stwierdza, że musi zacząć wszystko od początku. Interpretacja tego zakończenia może być

Screens” 2021, t. 4, nr 1, s. 3.

różnoraka (duchowe przebudzenie, ostateczna krytyka hedonizmu itp.), lecz ono samo nie wpisuje się w klasyczne schematy rozwiązywania problemów moralnych typu: popełnienie zła – kara, czy też popełnienie zła – kara – odkupienie grzechów – nagroda, znane z animowanych filmów Disneya. Tutaj Aldin po prostu wyrusza w dalszą drogę, pozostawiając za sobą zburzoną iluzję dotychczas znanego mu świata.

Natomiast w późniejszej o rok *Kureopatorze* (ang. *Cleopatra*) fatum rzeczywistości ściga główną bohaterkę – Kleopatrę, która za swoje manipulacje i uwodzenie musi zapłacić życiem. Drugi film z trylogii ma jednak zupełnie inny charakter – *Kureopatora* jest raczej pastiszem, z ironią podejmującym temat dziejowy, jakim są potyczki między imperium rzymskim a Egipcjanami. Głównymi bohaterami historii są kosmiczni agenci – Maria, Jiro i Hal – którzy próbują ocalić ludzką cywilizację przed atakiem ze strony planety Pasatorine. W tym celu przenoszą swoje świadomości w przeszłość, do ciał osób z otoczenia Kleopatry, by odkryć, co łączy królową starożytnego Egiptu z tajnym pozaziemskim planem. Kluczem okazuje się erotyzm – prawdziwa zguba ludzkości, niepotrafiącej pohamować swoich żądz i bezwiednie podążającej w stronę zatracenia. Przesłanie animacji ciekawie koresponduje z jej formą wizualną – film przepełniony jest obrazami seksu i dewiacji w stopniu, który niejednokrotnie wydaje się absurdalny (np. Kleopatra chce zabić Juliusza Cezara za pomocą swoich narządów płciowych), lecz można traktować to jako sposób wyrażenia groteskowości niektórych aktów – doszczętnie pozbawionych głębi i bliskości, nastawionych jedynie na destrukcyjną przyjemność.

Zarówno *Senya Ichiya Monogatari*, jak i *Kureopatora* łączą w sobie animację rysunkową z ujęciami *live-action*, przedstawieniami malarskimi, statycznymi obrazami i komiksowym podziałem ekranu, tworząc w ten sposób surrealistyczny wizualny kolaż, przeprowadzający widza przez dynamiczną akcję. Świat przedstawiony składa się z wielu elementów i porównując pojedyncze, odseparowane od siebie kadry, można nie dostrzec, że pochodzą one z jednego filmu. Taki zabieg jest zaprzeczeniem disneyowskiego realizmu, który stał na straży wewnętrznej logiki i spójności kreskówkowych uniwersów. Tezuka łączy ze sobą różne środki wyrazu artystycznego, tworząc filmy, które w swojej formie przypominają bardziej produkty kina eksperymentalnego niż tradycyjne wyroby amerykańskiej pełnometrażowej animacji.

Trylogię *Animerama* zamyka wydany w 1973 roku film *Kanashimi no Beradonna* (ang. *Belladonna of Sadness*). Produkcja ta została zrealizowana

przez Mushi Production w ostatnich latach działalności studia przed upadkiem²² i była mocno niedofinansowana, jednak swoją formą niejako dopełniła wizję Osamu Tezuki dotyczącą tworzenia animacji nastawionej na artyzm²³. Prawie wszystkie klatki opierają się na nałożonych na siebie obrazach stworzonych przy pomocy techniki akwarelowej, ułożonych w kolorowy, stosunkowo statyczny korowód, często zupełnie pozbawiony tła. Akcja filmu ma miejsce w małym królestwie w średniowiecznej Europie, które zamieszkuje młoda para – Jeanne i Jean. Król żąda od pary wyrazu wdzięczności za udzielenie ślubu i gdy nie udaje mu się wygzekwować od Jeana dziesięciu krów, proponuje, by rolnik oddał mu swoją żonę na jedną noc. Pomimo błagań Jeanne, Jean przystaje na propozycję. Po zajściu kobieta zaczyna widzieć fallicznego demona, który proponuje jej wielką moc, o ile ta zdecyduje się oddać mu swoje ciało i duszę. Na początku Jeanne odmawia oddania duszy chochlikowi, lecz pozwala na stopniowe zabieranie swojego ciała, przez co zyskuje coraz większą wiedzę i mądrość, zaskarbiając sobie przychyłność mieszkańców królestwa. Ta sytuacja nie podoba się jednak żonie króla, która wydaje rozkaz spalenia kobiety na stosie. W obliczu niebezpieczeństwa Jeanne zostaje sama – los dzieli z nią tylko demon, rosnący w siłę proporcjonalnie do ilości nieszczęść spotykających jego towarzyszkę. Motyw paktu z diabłem (mającym ponadto postać seksualną – demon fizycznie posiada ciało Jeanne), który dodatkowo nie jest pokazany jako coś arbitralnie złego z perspektywy zawierającego go człowieka, nigdy nie pojawił się w żadnym z dotychczasowych animowanych filmów Disneya. Bohaterkę *Kanashimi no Beradonna* nieprzyjemności i prze-moc spotykają ze strony ludzi, a nie nadprzyrodzonych istot. Tragiczna śmierć kobiety, ukrzyżowanej na szczycie płonącego stosu, jest wynikiem zazdrości i strachu otaczających ją osób, a nie karą, tudzież konsekwencją bezpośrednio związaną z piekielnym paktem. Ponadto Jeanne używa uzyskanych mocy, aby pomóc mieszkańcom, którzy wcześniej ją odrzucili, uosabiając tym samym chrześcijańską cnotę wybaczenia. Semiotyczne odwrócenie postaci diabła jest zabiegiem zdecydowanie odróżniającym historię Jeanne od wszystkich dotychczasowo przedstawionych w duchu amerykańskiego modelu animacji.

²² Zob. G. Sheuo Hui, *A Reevaluation of the Importance of Mushi Pro's Three Adult Oriented Animated Films in the Development of Japanese Animation*, „Cinema Studies” 2007, nr 2, s. 84-86.

²³ Ibidem, s. 129.

Ciało i jego pragnienia w animacjach Tezuki

Ważnymi motywami wszystkich filmów z cyklu *Animerama* są bez wątpienia cielesność i seksualność rysunkowych postaci. Ciało i jego pragnienia w animatorskich rękach Tezuki spletają się z osią fabularną, nadającą pęd opowiadanej historii. Za pomocą ciała bohaterowie doświadczają zarówno rozkoszy, jak i bezgranicznego cierpienia, determinującego całą ich egzystencję. Sytuacja jest analogiczna w przypadku seksualności i związanych z nią żądz – stanowią zarazem dar i przekleństwo, które może prowadzić do uświęcenia (Jeanne przez kontakt seksualny z diabłem zdobywa wielką moc) lub zatracenia (cała ziemską cywilizacja jest zagrożona przez to, jak łatwo nią manipulować za pomocą pożądania). W światach przedstawionych w *Animeramie* praktycznie wszyscy bohaterowie odczuwają popęd i bardzo często poddają mu swoją wolę i sprawczość, a seks staje się narzędziem władzy i manipulacji. W tych okolicznościach znamienne rolę pełnią postacie kobiece, które Tezuka wraz z Yamamoto obdarzają dużą świadomością własnej cielesności – Kleopatra wojuje za pomocą swojego ciała, chroniąc Egipt przed wrogimi nacjami i kolejnymi imperatorami, Miriam fizycznie „odwdzięcza” się Aldinowi za ratunek z niewoli, pieczętując tym samym ich miłosną relację, a Jeanne świadomie oddaje na diabelską łaskę swoją oddzieloną od duszy powłokę cielesną, by móc dzięki temu uchronić ukochanego. Tezukowskie kobiety buntują się przeciwko zastanemu porządkowi, w którym ich ciała służą jedynie zaspokajaniu męskich potrzeb, stając się symbolami rewolucji społecznej, opanowującej ich kraje, miasta, otoczenie. Warto jednak nadmienić, że to przeobrażenie nie jest przedstawione bynajmniej jako proces prosty i bezproblemowy, wręcz przeciwnie – niejednokrotnie animowane bohaterki muszą zapłacić za swoje wybory cenę społecznego wykluczenia, utraty godności lub nawet życia. Nietrudno zauważyć, że taka narracja zupełnie wyklucza się z disneyowskimi przedstawieniami kobiet, które zawsze są atrakcyjne, lecz nigdy nie są zmysłowe, tak jakby były w całości oddzielone od własnej seksualności. Książniczki, takie jak Śnieżka czy Aurora (*Śpiąca królewna*, 1959), pokornie oczekują na przyjęcie romantycznego uczucia ze strony swoich wybawców, stając się jedynie naczyniem do przelania czysto duchowej, rycerskiej miłości. Ich ciała pozostają niezmiennie, bezustannie uosabiając niewinność, „czystą” dziewczęcość. Baśniowe bohaterki są bierne również wobec nawiedzających je niedogodności – w skrajnych przypadkach marzą o byciu „uratowaną” (np. Kopciuszek z *Kopciuszka*, 1950 r.), lecz nigdy

same nie przejmują inicjatywy, pozwalając, by los, tudzież pędzący z pomocą mężczyzn decydowali o ich przyszłości.

Osamu Tezuka uchodził za fana twórczości Walta Disneya²⁴. Japoński artysta inspirował się działalnością kalifornijskiego studia, wierząc, że któregoś dnia on również za pomocą animacji tchnie życie w swoje rysunki²⁵. I tak właśnie się stało – dziś możemy podziwiać okazały filmowy dorobek Tezuki, snując przy tej okazji refleksję, czy nazwanie animatora „japońskim Disneyem” będzie bardziej czy mniej adekwatne w kontekście specyfiki charakteru narracji i estetyki jego dzieł. Bez wątplenia obaj twórcy zrewolucjonizowali podejście do realizacji projektów animowanych, wprowadzając nowe techniki, przekształcając rynki produkcji i zbytu czy w końcu – wyznaczając nowe drogi kreacji fikcyjnych uniwersów. Jednak w tym zestawieniu to Disney występuje w roli prawdziwego hegemonu – The Walt Disney Company funkcjonuje w światowej świadomości konsumenckiej już od ponad wieku, znacząco i stale determinując kształt paradygmatu związanego z tworzeniem filmów animowanych. Imperium amerykańskiego studia rozrasta się do czasów współczesnych, ulegając coraz intensywniejszym przekształceniom, które stopniowo zacierają ślady purytańskich naleciałości, obecnych w „klasycznych” produkcjach spod szyldu Disneya.

Gdy jednak duch wartości takich jak prawość, pracowitość czy rodzinność był jeszcze w pełni obecny i odczuwalny w disneyowskich animacjach, na horyzoncie pojawiła się tezukowska *Animerama*, swoją formą i przesłaniem przełamująca wszelkie wcześniej ustalone konwenanse. Ekspresyjny erotyzm, wulgarność, rozważania nad sferą duchowości, silne postacie kobiece, sceny przemocy i wszechobecne zło opanowujące rysunkowe światy Tezuki jawią się jako radykalna alternatywa wobec XX-wiecznego modelu produkcji animacji. Kolażowa estetyka chaosu, połączona z wyszukany artyzmem i ograniczeniami finansowymi, wymuszającymi użycie niektórych zabiegów, w niczym nie przypomina tej znanej z wysokobudżetowej *Królowny Śnieżki i siedmiu krasnoludków* czy *Kopciuszka*. Uniwersami *Animeramy* miotają

²⁴ M. Filiciak, *Anime*, [w:] *Wokół kina gatunków*, red. Krzysztof Loska, Kraków 2001, s. 284; Tim Hornyak, *Osamu Tezuka: Fighting for peace with the Mighty Atom*, „Japan Time” 2007, <https://www.japantimes.co.jp/culture/2007/08/19/books/book-reviews/osamu-tezuka-fighting-for-peace-with-the-mighty-atom/#.WeJp3VtSy2w> (dostęp 19.04.2025).

²⁵ Zob. M. Chudoba, *Wokół definicji i historii mangi*, „Pogranicza” 2024, nr 24, s. 270.

żądze i pragnienia, wymykające się prostemu wartościowaniu opartemu na czarno-białym rozróżnieniu dobra i zła. Bohaterowie są dosadnie cielesni – czują, doświadczają i aktywnie wykorzystują swoją seksualność, by odpowiadać na własne potrzeby i zmieniać otaczającą ich rzeczywistość. Tezuka wchodzi w pełną polemikę z zastanym przez siebie systemem zasad panującym w disneyowskim modelu animacyjnym, kwestionując zarazem jego formułę, jak i słusność. Sięga przy tym po konwencje kontrkulturowe, obejmujące przedstawienia transgresyjne, przekraczające w swojej naturze wiele norm moralnych i obyczajowych. Tezukowska „zdrada” disneyowskiego paradygmatu otwiera drogę do dalszych rozważań nad animacją jako medium zdolnym do przekazywania treści o charakterze krytycznym, przekraczającym granice społecznego tabu i dążącym do głębszych refleksji, którego potencjał nie ogranicza się jedynie do funkcji rozrywkowo-dydaktycznej.

Bibliografia

- Chudoba Marcin, *Wokół definicji i historii mangi*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2024, nr 24, s. 257-279.
- Clements Jonathan, *Anime: A History*, British Film Institute, Londyn 2013.
- Denison Rayna, Van de Peer Stefanie, *1001 Nights and Anime: The Adaptation of Transnational Folklore in Tezuka Osamu's Senya ichiya monogatari/A Thousand and One Nights* (1969), „Open Screens” 2021, t. 4, nr 1, s. 1-8.
- Filiciak Mirosław, *Anime*, [w:] *Wokół kina gatunków*, red. Krzysztof Loska, Rabid, Kraków 2001.
- Hui Gan Sheuo, *A Reevaluation of the Importance of Mushi Pro's Three Adult Oriented Animated Films in the Development of Japanese Animation*, „Cinema Studies” 2007, nr 2, s. 84-86.
- Kakamar Aswesa, Bhadra Abhirup, *Disney Setting and Changing Gender Stereotypes*, „International Journal for Multidisciplinary Research” 2023, tom 5, nr 6, s. 3-17.
- Sitkiewicz Paweł, *Początki filmu pełnometrażowego*, [w:] idem, *Małe wielkie kino. Film animowany od narodzin do końca okresu klasycznego*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.
- Sitkiewicz Paweł, *W pułapce utopii: Walt Disney i socjalizm*, „Panoptikum” 2010, nr 9, s. 153-163.
- Witek Arleta, *Kreowanie poczucia kobiecości poprzez filmy animowane Walta Disneya*, „Progress. Journal of Young Researchers” 2018, nr 5, s. 90-98.
- Źródła internetowe**
- Hornyak Tim, *Osamu Tezuka: Fighting for peace with the Mighty Atom*, Japan Time 2007, <https://www.japantimes.co.jp/culture/2007/08/19/books/book-reviews/osamu-tezuka-fighting-for-peace-with-the-mighty-atom/#.WeJp3VtSy2w> (dostęp 19.04.2025).

Estetyka sprzeciwu – twórczość Osamu Tezuki wobec disneyowskiego paradygmatu animacji

Artykuł stanowi analizę twórczości Osamu Tezuka oraz studia Mushi Production w kontekście sprzeciwu wobec estetycznych i narracyjnych strategii charakterystycznych dla animacji Walta Disneya. Punktem wyjścia jest porównanie dominujących w połowie XX wieku paradygmatów animacji w Stanach Zjednoczonych i Japonii. Autorka podejmuje analizę estetycznych, ideologicznych i tematycznych różnic pomiędzy klasyczną animacją Disneya a produkcjami Mushi, ze szczególnym uwzględnieniem trylogii *Animerama* jako dzieła o wyraźnie kontrkulturowym i transgresyjnym charakterze. Artykuł bada również sposoby przedstawiania ciała i seksualności w filmach Tezuka – elementów, które stoją w opozycji do zachodniego modelu animacji przyjaznej rodzinie, pozbawionej nieprzyzwoitości i przesycionej morałami. Niniejsze opracowanie wpisuje się w szerszy dyskurs dotyczący kulturowych różnic w podejściu do medium animacji.

Słowa kluczowe: Osamu Tezuka, *Animerama*, film animowany, Walt Disney, studia nad animacją, transgresja

The Aesthetics of Resistance: Osamu Tezuka's Work in Opposition to the Disney Animation Paradigm

The article offers an analysis of the work of Osamu Tezuka and the Mushi Production studio in the context of their opposition to the aesthetic and narrative strategies characteristic of Walt Disney's animation. The starting point is a comparison of the dominant mid-20th century animation paradigms in the United States and Japan. The author examines the aesthetic, ideological, and thematic differences between classical Disney animation and Mushi's productions, with a particular focus on the *Animerama* trilogy as a work of distinctly countercultural and transgressive character. The article also explores the ways in which Tezuka's films depict the body and sexuality — elements that challenge the Western model of family-friendly animation, stripped of indecency and saturated with moral lessons. This study contributes to the broader discourse on cultural differences in approaches to the medium of animation.

Keywords: Osamu Tezuka, *Animerama*, animation film, Walt Disney, animation studies, transgression

Data przesłania tekstu: 23.04.2025

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 20.05.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 9.06.2025

AUTOBIOGRAFIA NOMADYCZNA. STORIA DI MIA VITA JANA (JANKA*) GORCZYCY

APOLONIA FILONIK

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
apolonia.m.f@gmail.com
ORCID 0000-0002-0394-8433

Obecny od kilku dekad w literaturze włoskiej fenomen literatury migracyjnej – pisanej po włosku przez autorów-imigrantów mieszkających we Włoszech – stał się przedmiotem licznych badań¹, w których starano się określić jego granice: analizowano podejmowane tematy, cechy autorów, proces twórczy, kwestie językowe, zagadnienia związane z rynkiem wydawniczym oraz odbiór tych dzieł. Niemniej jednak nadal mamy do czynienia z twórczością wymykającą się tym schematom, co skłania do poszukiwania nowych kryteriów analizy. Do tej twórczości można zaliczyć *Storia di mia vita* Janka Gorczycy, autobiograficzny utwór polskiego imigranta mieszkającego we Włoszech od lat 90., opublikowany w czerwcu 2024 roku nakładem wydawnictwa Sellerio².

* W książce Gorczycy wykorzystano zdrobniałą formę imienia autora i w takim wariantcie dzieło funkcjonuje we włoskim obiegu literackim.

¹ Prekursorem badań nad włoską literaturą migracyjną jest Armando Gnisci, który dostarczył szereg kompleksowych opracowań na ten temat, od *La letteratura dell'immigrazione* po *Nuovo Planetario Italiano* i *Creolizzare l'Europa*. Wśród badaczy, którzy w szczególnie sposób przyczynili się do rozwoju tej dziedziny oraz powstania krytycznych opracowań na temat włoskiej literatury migracyjnej, warto wymienić Raffaele Taddeo, Francę Sinopoli, Norę Moll (jedną z kuratorek bazy danych BASILI), Daniele Comberiatiego oraz Marię Cristinę Mauceri (redaktorkę koordynującą bazę danych BASILI). Warto wspomnieć również *Letteratura migrante in Italia*, antologię esejów i wywiadów z włoskimi pisarzami migracyjnymi, pod redakcją Luisi Emanuele, wydaną w 2023 r. nakładem wydawnictwa Oligo. Zob. Banca dati degli Scrittori Immigrati in Lingua Italiana e della Letteratura Italiana della Migrazione Mondiale, <https://www.basili-limm.it> (dostęp 14.12.2024).

² J. Gorczyca, *Storia di mia vita*, Palermo 2024.

Termin „utwór” nie został tutaj użyty przypadkowo. *Storia di mia vita* trudno bowiem przypisać do jednego gatunku literackiego³. Tekst liczący nieco ponad 140 stron stanowi spontaniczną narrację autora dotyczących życia we Włoszech, uzupełnioną o krótką retrospekcję życia w Polsce przed emigracją, na tle przemian politycznych. Książka oscyluje między opowiadaniem a pamiętnikiem⁴. Jest napisana surowym językiem, pozbawionym dialogów, z minimalnym użyciem opisów i metafor, co sprawia, że bliżej jej do języka mówionego niż literackiego.

Gatunek *Storia di mia vita* (opowiadanie autobiograficzne-pamiętnik) prowadzi bezpośrednio do osoby autora i jego życia. Jan Gorczyca, urodzony w 1962 roku w pobliżu Stalowej Woli, wyemigrował do Włoch w latach 90. i przez trzy dekady mieszkał w Rzymie, a dokładniej – na ulicy. Prowadził życie bezdomnego, nie mając stałego miejsca zamieszkania. Jego historia naznaczona jest konfliktami z prawem, pobytami w więzieniu, aktami przemocy i samookaleczeniami, dramatycznymi rozstaniem oraz przede wszystkim – alkoholem.

Już na podstawie tych informacji można stwierdzić, że mamy do czynienia z pewnym eksperymentem, nie tyle literackim, ile wydawniczym. Gorczyca, zachęcony przez Christiana Raimo – pisarza, publicystę i aktywistę, który wielokrotnie wspierał swojego przyjaciela – spisał w zeszytach historię, którą chciał opowiedzieć. Raimo przepisał ją na komputerze i przedstawił wydawnictwu Sellerio, a ono zdecydowało się na publikację. Rola redaktora zakończyła się w tym miejscu, ponieważ pomimo oczywistych niedoskonałości języka włoskiego używanego przez autora, nie zdecydowano się na ingerencję. Już sam tytuł utworu, aby mógł być zgodny z zasadami gramatycznej poprawności języka włoskiego, musiałby brzmieć „*Storia della mia vita*”. Częste

³ S. Greco, *Storia di mia vita, spiazzante esordio letterario per lo scrittore-vagabondo Janek Gorczyca*, „Artribune”, 20.07.2024, <https://www.artribune.com/editoria/libri/2024/07/storia-di-mia-vita-esordio-letterario-scrittore-vagabondo-janek-gorczyca> (dostęp 15.12.2024).

⁴ Sam autor w pierwszym zdaniu deklaruje „Questo sarà un breve racconto di mia esperienza sulla vita per strada” („To będzie krótkie opowiadanie o moim doświadczeniu życia na ulicy” – tłumaczenie własne; jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenie z włoskiego własne w całym artykule), sugerując, że czytelnik ma do czynienia z opowiadaniem, choć język i koncentracja na faktach, wydarzeniach, w których autor brał udział, zbliża utwór do pamiętnika. Zob. P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, tłum. A. Labuda, [w:] idem, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001, s. 21-56.

pomijanie rodzajników, nieobecnych w języku polskim, to zresztą charakterystyczna cecha dla włoskiego, którym posługiwał się Gorczyca. Dostrzegalne są również kalki językowe z języka polskiego, czytelne dla odbiorcy znającego dobrze zarówno polski, jak i włoski⁵.

Tekst zatem pozostawiono w formie, w jakiej wyszedł spod ręki człowieka, który nauczył się włoskiego, żyjąc na ulicy. Znaczenie poprawności językowej jako narzędzia skutecznego przekazu treści zostało w rzeczywistości pominięte. Jest to o tyle ciekawe, że w pierwszej fazie powstawania włoskiej literatury migracyjnej autorzy nieposługujący się w wystarczająco dobrym stopniu językiem włoskim publikowali we współpracy z włoskim współautorem – najczęściej dziennikarzem lub pisarzem⁶. W przypadku Gorczycy nie wracano do tego rozwiązania, mimo że wskazuje się, iż wraz z rozwojem literatury migracyjnej w twórczości tych autorów niemal zawsze mamy już do czynienia z bezbłędnym włoskim. Jedynie włoscy autorzy, przedstawiając w swojej twórczości postaci imigrantów, przypisują im niedoskonałe posługiwanie się językiem⁷. Zarówno włoscy pisarze, jak i ci migracyjni próbują niekiedy znaleźć pośrednie rozwiązanie językowe, przeplatając standardowy włoski z obcymi naleciałościami i stosując zróżnicowane rejestry. W tej sztuce jednak zdecydowaną przewagę mają autorzy migracyjni, którym ze względu na własne doświadczenia lepiej udaje się uchwycić naturalny język imigranta⁸. Gorczyca natomiast nie odtwarza niepoprawnego języka – to język, którym na co dzień się posługuje i który przystosował tak, by nie stawiał przed nim żadnych ograniczeń.

Ryzykowny eksperyment językowy został doceniony – niedoskonały włoski zyskał uznanie za swoją autentyczność i nie przeszkodził w odbiorze dzieła⁹.

⁵ Przykładowo: Gorczyca używa sformułowania „fanno acqua del cervello” (J. Gorczyca, *Storia di mia vita*, Palermo 2024, s. 75), co dosłownie odpowiada polskiemu związkowi frazeologicznemu „robią wodę z mózgu”, ale w języku włoskim w takiej formie ten frazeologizm nie występuje.

⁶ Najistotniejsze przykłady współautorstwa we włoskiej literaturze migracyjnej to *Immigrato* autorstwa Salah Methnani i Marco Fortunato (1990) oraz *Io, venditore di elefanti* autorstwa Pap Khouma i Oreste Pivetta (1990).

⁷ M. Mauceri, M. Negro, *Nuovo immaginario italiano. Italiani e stranieri a confronto nella letteratura italiana contemporanea*, Rzym 2009, s. 73-74.

⁸ Ibidem, s. 302-304.

⁹ S. Greco, *Storia di mia vita, spiazzante esordio letterario per lo scrittore-vagabondo Janek Gorczyca*, op. cit.

Storia di mia vita została przyjęta przez krytykę głównie pozytywnie, choć nie zabrakło sceptycznych opinii¹⁰. Wielu uznało ją za najciekawszy debiut literacki roku¹¹, za poruszający i surowy portret życia na ulicy¹².

Wiść o sukcesie Gorczycy dotarła także do Polski, jednak wydarzenie to zostało potraktowane marginalnie. W prasie pojawiły się wzmianki oraz wywiad z autorem, który koncentrował się bardziej na jego kryminalnej przeszłości niż na pisarstwie¹³. Brakuje recenzji i bardziej dogłębnych analiz, co wynika z ograniczonego dostępu do tekstu dla polskiej publiczności, przez co zainteresowanie dziełem ogranicza się do wąskiego grona czytelników.

Jak utwór ten wpisuje się w krajobraz literatury migracyjnej we Włoszech? W tym obszarze często spotykamy formy autobiograficzne, w których dominuje doświadczenie migracji oraz przezwyciężanie związanych z nią traum. Pisarze pochodzący z różnych środowisk kulturowych i społecznych mają wspólną potrzebę zapisania swoich przeżyć, prezentując włoskiemu czytelnikowi perspektywę imigranta w kraju, gdzie od lat toczy się debata o kryzysie migracyjnym. Traumatyzacja doświadczana po przybyciu do obcego miejsca są często kontynuacją tych przeżyć w kraju pochodzenia, a ich przezwyciężenie poprzez ekspresję literacką można uznać za część procesu zdomawiania się w nowym otoczeniu i społeczności w celu stworzenia nowej formy integracji – jej brak stanowi bowiem sedno traumy migracyjnej¹⁴.

Z drugiej strony warto również zwrócić uwagę na specyfikę polskiej imigracji we Włoszech oraz obecność Polaków w literaturze włoskiej (nie tylko

¹⁰ Zob. L. Marchese, *Janek il fatalista e il suo padrone*: *Storia di mia vita*, „Snaporaz”, 25.06.2024, <https://www.snaporaz.online/janek-il-fatalista-e-il-suo-padrone-storia-di-mia-vita> (dostęp 13.12.2024).

¹¹ Zob. G. Rizzo, *Il miglior esordiente di cui non avete mai sentito parlare*, „Internazionale”, 7.06.2024, <https://www.internazionale.it/opinione/giuseppe-rizzo/2024/06/07/storia-di-mia-vita-janek-gorczyca> (dostęp 14.12.2024).

¹² Zob. G. Cecere, *Storia di mia vita: la voce ruvida della strada, la voce di Janek Gorczyca*, „Il Libraio”, 14.06.2024, <https://www.illibraio.it/news/dautore/storia-di-mia-vita-1456266/> (dostęp 14.12.2024).

¹³ J. Gorczyca, *Bezdomny Polak we Włoszech napisał książkę. Mówi, czym jest dolce vita*, rozm. przepr. K. Walczowska, Onet Podróże, 21.06.2024, <https://podroze.onet.pl/aktualnosci/bezdomny-polak-we-wloszech-napisal-ksiazke-mowi-czym-jest-dolce-vita/dq98nlp> (dostęp 16.12.2024).

¹⁴ D. Comberiati, *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Bruksela 2010, s. 64-65.

migracyjnej). Według danych ISTAT w 2024 roku we Włoszech mieszkało nieco ponad 73 000 Polaków, z czego większość (ponad 54 000) stanowiły kobiety¹⁵. Porównując te dane z poprzednimi latami, można zauważyć wyraźną tendencję spadkową (na przykład w 2021 roku liczba ta wynosiła prawie 78 000¹⁶, a w 2016 roku była niemal dwukrotnie większa¹⁷), jednak Polacy nadal należą do dwudziestu najliczniejszych grup imigrantów we Włoszech.

W latach 90., czyli w okresie, gdy Gorczyca przybył do Włoch, Polacy emigrowali głównie z powodów ekonomicznych. Zazwyczaj stosunkowo łatwo i szybko integrowali się z włoskim społeczeństwem, a trudności związane z uzyskaniem pozwolenia na pobyt i pracę zniknęły po wejściu Polski do Unii Europejskiej w 2004 roku¹⁸. Jednak wykształcenie wyższe i kwalifikacje nie zawsze gwarantowały dobrą pozycję na rynku pracy. Imigranci, którzy nie znaleźli stabilnego zatrudnienia, ale pozostali we Włoszech, ryzykowali podzielenie losu marginalizowanych mieszkańców i bezdomnych, co z kolei przyczyniało się do utrwalenia stereotypu Polaka jako pijaka, złodzieja i włóczęgi¹⁹ – obrazu, który poniekąd odzwierciedla także styl życia Gorczycy.

Motyw polskiego imigranta pojawił się również w literaturze włoskiej. Najbardziej znanym przykładem jest powieść *Il polacco lavatore di vetri* Edoardo Albiniego z 1989 roku, opowiadająca historię rodziny polskich imigrantów we Włoszech. Tytuł odnosi się do zajęcia, które często wykonywali Polacy – mycia szyb samochodowych na skrzyżowaniach. W 1998 roku historia ta została zekranizowana przez Petera Del Monte w filmie *Ballata dei lavavetri*²⁰. Innym, wcześniejszym, przykładem jest *Anime senza cielo*

¹⁵ Stranieri residenti al 1° gennaio – Cittadinanza, ISTAT (2024), http://dati.istat.it/Index.aspx?DataSetCode=DCIS_POPSTRCIT1# (dostęp 6.01.2025).

¹⁶ D. Wojtaszczyk, 2 maja Dzień Polonii i Polaków za granicą /2 maggio si celebra la giornata dei polacchi all'estero. Ecco quanti sono i polacchi nel mondo e in Italia, <https://www.polacchiinitalia.it/polacchi-in-italia-quanti-sono-dati-istat/> (dostęp 6.01.2025).

¹⁷ G.J. Kaczyński, *Polska imigracja we Włoszech. Próba strukturalizacji zjawiska*, „Studia Migracyjne – Przegląd Polonijny” 2016, nr 161, s. 103.

¹⁸ K. Kowalska-Angelelli, *Polscy imigranci we Włoszech. Trendy migracyjne, rynek pracy i system zabezpieczenia społecznego przed i po 1 maja 2004 r.*, „CMR Working Papers” 2007, nr 17 (75), s. 9.

¹⁹ G.J. Kaczyński, op. cit., s. 114–115.

²⁰ Zob. O. Płaszczewska, *La figura del „profugo polacco” nella finzione italiana. Edmondo de Amicis e Edoardo Albinati in cerca di un mito moderno*, „Italica Wratislaviensia” 2020, nr 11 (1), s. 191–213.

(1950) Giorgia Scerbanenco, włoskiego pisarza pochodzenia ukraińskiego. Powieść przedstawia losy polskiego uchodźcy, Stivy, obciążonego traumą wojny, żyjącego w ciągłym poczuciu zagrożenia. Włoska literatura migracyjna tworzona przez Polaków stanowi natomiast zdecydowaną mniejszość w porównaniu do dorobku pisarzy pochodzących z innych krajów²¹. Do tego zbioru dzieł dołączyło opowiadanie Gorczycy.

W *Storia di mia vita* pojawia się pytanie, jak definiować zadomowienie, gdy brakuje fizycznego domu. Czym jest integracja w kontekście kryzysu bezdomności? W jaki sposób dom fizyczny wiąże się z domem wyobrażonym, symbolem własnego miejsca na świecie? Czy brak stałego miejsca zamieszkania utrudnia, czy wręcz ułatwia integrację w obcym kraju? Aby odpowiedzieć na te pytania, należy zagłębić się w treść utworu oraz biografię samego Gorczycy.

„Wszystko zaczyna się w październiku 1998 roku, w pokoju na Campo de' Fiori. Umowa o pracę wygasła, pozwolenie na pobyt również, mam w kieszeni półtora miliona lirów i zastanawiam się, jak zacząć wszystko od nowa, ale to nie jest łatwe”²². Tak zaczyna się historia autora, który decyduje się żyć na ulicy. W tym momencie poznaje swojego pracodawcę, Gino (Gorczyca miał doświadczenie ślusarskie), Christiana Raimo i Martę, Polkę, którą spotyka we Włoszech w 1998 roku, gdy ta przyjeżdża odwiedzić przyjaciółkę. Pomaga jej znaleźć tymczasowe zakwaterowanie i pracę jako opiekunka osób starszych, a ich relacja przeradza się w długi i znaczący związek. Wraz z grupą bezdomnych, wśród których byli Polacy i Ukraińcy, zajmuje opuszczoną rezydencję znanego faszystowskiego generała – Villa Farinacci. Od początku

²¹ Grono polskich pisarzy imigrantów nie jest szerokie, a w większości przypadków mamy do czynienia z pojedynczymi utworami i krótkimi formami. Można tu wymienić Barbarę Serdakowski, pisarkę o międzynarodowym dorobku, autorkę kilku utworów, w tym *Gli aranci di Tadeusz* (Ensemble, 2018), opowiadającego historię polskiego imigranta na Sycylii; Wandę Romer, która jako dziecko wyemigrowała do Włoch i jest autorką autobiograficznej powieści *Incontro con Torino* (Traccediverse, 2006); Paulinę Spiechowicz, mieszkającą we Włoszech od dzieciństwa, której debiutancka powieść *Mentre tutto brucia* (Nutrimenti, 2025) właśnie się ukazała.

²² „Tutto inizia nell'ottobre del 1998, in una stanza a Campo de' Fiori. Il contratto di lavoro è scaduto, il permesso di soggiorno anche, ho un milione e mezzo di lire in tasca e penso a come ricominciare tutto, ma non è facile”, J. Gorczyca, *Storia di mia vita*, op. cit., s. 13.

pojawia się też kolejny problem typowy dla życia na ulicy: „Aby za dużo nie myśleć, pije się od rana do późnego wieczora”²³.

Gorczyca zachowuje jednak pewien balans. W przeciwieństwie do wielu innych bezdomnych ma stałą pracę i znajomość języka włoskiego, co pozwala mu radzić sobie w różnych sytuacjach. Pomimo częstych konfrontacji z policją i innymi władzami, udaje mu się utrzymać kontrolę, a życie na ulicy stopniowo przestaje być jedynie przygodą i przeradza się w strategię przetrwania, opartą na względnym porządku i dobrych relacjach ze społecznością.

Przez Villa Farinacci, określaną także jako Torre (Wieża), przewija się wiele osób, głównie bezdomnych imigrantów²⁴. Rzadko można tam spotkać kogoś pochodzenia włoskiego. Ostatecznie dołącza do nich Marta, która po krótkim pobycie w Polsce wraca do Włoch.

Relacja z Martą to jedyny związek, który trwa na tyle długo i intensywnie, by poddać go głębszej analizie. Przeżywa wzloty i upadki, a choć Gorczyca często podkreśla swoje emocjonalne przywiązanie do Marty, nie dostarcza szczegółowych opisów swoich uczuć ani intymnych detali. Jasne jest jednak, że się o nią troszczy, zapewniając jej bezpieczeństwo, choć jednocześnie jego zazdrość prowadzi do konfliktów i skrajnych zachowań. W pewnym momencie stan zdrowia Marty gwałtownie się pogarsza. W szpitalu diagnozują u niej zaawansowany nowotwór z przerzutami. Gorczyca opiekuje się nią na każdym etapie, utrzymując stały kontakt z lekarzami, co najbardziej świadczy o tym, że uważa siebie za jej życiowego partnera.

Jednak między Martą a bohaterem nie brakuje napięć, zwłaszcza że ona również ma problem z alkoholem. Gorczyca nie ukrywa swojego trudnego charakteru. Jest impulsywny, agresywny, nie waha się stosować przemocy, a w chwilach największych konfliktów z Martą dwukrotnie próbuje popełnić samobójstwo: raz poprzez przedawkowanie leków, drugi raz przez samospalenie – akt zwykle kojarzony z politycznym protestem, który w tym przypadku

²³ „Per non pensare troppo si beve dalla mattina fino a sera tardi”, J. Gorczyca, *Storia di mia vita*, op. cit., s. 15.

²⁴ Warto dodać, że według danych ISTAT w 2021 roku we Włoszech zarejestrowano 96 197 osób bezdomnych, z czego 38% stanowili imigranci (ponad połowa pochodziła z krajów afrykańskich). Zob. *Popolazione residente e dinamica geografica. Anno 2021*, 15.12.2022, <https://www.istat.it/it/files//2022/12/CENSIMENTO-E-DINAMICA-DEMOGRAFICA-2021.pdf> (dostęp 17.12.2024).

jest jednak dramatycznym gestem człowieka pod wpływem alkoholu. Po tych epizodach decyduje się na leczenie psychiatryczne i terapię dla alkoholików.

Niedługo później Marta, po kolejnym alkoholowym maratonie, ponownie trafia do szpitala, z którego tym razem już nie wychodzi. Umiera na skutek postępującej choroby nowotworowej i wyniszczenia organizmu. Gorczyca zajmuje się organizacją jej pogrzebu, włącznie z przygotowaniem ciała do pochówku. W obliczu tej traumatycznej straty, po niemal 25 latach wspólnego życia, nie ma miejsca na łzy ani poczucie niesprawiedliwości – jest jedynie akceptacja losu: „To dla mnie bolesne wspomnienie i zadawałem sobie pytanie, dlaczego ona musi tak cierpieć, ale potem zrozumiałem, że takie było jej i moje przeznaczenie”²⁵.

Opowieść kończy się refleksją na temat uzależnienia od alkoholu. Gorczyca przyznaje, że nigdy nie uwolnił się od nałogu, a choć wciąż żyje, pożegnał wielu ludzi, którzy przegrali walkę z alkoholizmem. Moralizatorski ton ostatnich stron *Storia di mia vita* zdaje się przestrożą dla czytelnika: alkoholizm to pułapka, w którą może wpaść każdy. Jednocześnie jest to jego osobista konfrontacja z własnym uzależnieniem. Alkohol nie pomógł mu uciec od bólu, który ostatecznie całkowicie go pochłonął: „Tu chcę zakończyć moją opowieść, bo wycierpiałem za dużo”²⁶. Żałoba przerywa pisanie.

Opowieść o życiu na ulicach Rzymu stanowi główny wątek narracji, z wyjątkiem wspomnień z okresu sprzed emigracji. Boże Narodzenie wywołuje w Gorczycy nostalgię („nadchodzi Boże Narodzenie, a za każdym razem, gdy nadchodzi Boże Narodzenie, myślę o mojej przeszłości”²⁷). Przez kolejne 26 stron autor przybliży czytelnikowi swoje pochodzenie oraz życie na tle burzliwych przemian politycznych w Polsce.

Gorczyca urodził się w wiosce niedaleko Stalowej Woli. Niewiele mówi o swojej rodzinie. O ojcu wspomina jedynie, że był więźniem podczas II wojny światowej. O matce prawie nie pisze. Można przypuszczać, że rodzice prowadzili gospodarstwo rolne, ponieważ Gorczyca odnotowuje, iż „wszyscy chcą,

²⁵ „Per me è un ricordo doloroso e mi sono posto una domanda, perché lei deve soffrire tanto, ma dopo mi sono reso conto che questo era destino suo e anche mio”, J. Gorczyca, *Storia di mia vita*, op. cit., s. 142.

²⁶ „Qui voglio finire il mio racconto, perché ho sofferto troppo”, ibidem, s. 144.

²⁷ „[...] arriva Natale e ogni volta che arriva Natale io penso al mio passato”, ibidem, s. 98.

żebym został rolnikiem”²⁸. Podkreśla jednak, że jego rodzice słuchali Radia Wolna Europa i to oni przekazali mu wiedzę o historii Polski.

W swojej narracji Gorczyca cofa się do lat 40. XX wieku i krótko wspomina powstanie warszawskie, genezę Armii Krajowej, generała Władysława Sikorskiego i katastrofę lotniczą na Gibraltarze oraz pakt Ribbentrop-Mołotow. Opowiada o początkach wpływów sowieckich w Polsce, wymienia po kolei pierwszych sekretarzy partii, przypomina inwazję na Czechosłowację w 1968 roku, a następnie poświęca więcej uwagi Solidarności i księdzu Jerzemu Popiełuszcze. Całość przedstawia w telegraficznym skrócie, aby włoski czytelnik mógł szybko uchwycić atmosferę tamtej Polski. Jednak wybór informacji i sposób ich oceny mówią więcej o samym autorze niż o historii jego ojczyzny – przywołuje on zapewne to, co usłyszał w rodzinnym domu, a jego dynamiczny język zdradza silne emocjonalne zaangażowanie.

Od samego początku Gorczyca prezentuje się jako buntownik, patriota, gotów aktywnie walczyć o wolność przeciwko komunizmowi. Ostatecznie trafia do wojska. W tym kontekście przytacza anegdoty podkreślające jego antysystemowe nastawienie. Twierdzi, że został wysłany wraz z pięcioma innymi polskimi żołnierzami do Afganistanu, co budzi kontrowersje, gdyż brak informacji o wysyłaniu tam polskich żołnierzy razem z armią sowiecką. Wiadomo natomiast, że byli Polacy, którzy dołączyli do mudżahedinów²⁹.

Po rzekomym powrocie z Afganistanu pracuje w elektrowni w Bełchatowie, a później zostaje wysłany do elektrowni jądrowej w Desnogorsku. W międzyczasie dochodzi do katastrofy w Czarnobylu, której skutki, jak twierdzi Gorczyca, odczuł na własnym ciele: „Mnie zmienił się tylko kolor włosów, były jasne, a zrobiły się czarne, a oczy z zielonych stały się niebieskie”³⁰.

Jego opowieść zawiera również okazjonalne odniesienia do teorii spiskowych. Sam Gorczyca wydaje się mieć skłonność do nich oraz głęboko zakorzenioną nieufność (co może wynikać zarówno z jego burzliwych doświadczeń, jak i z alkoholizmu). Jest to cecha, która często, choć nie zawsze

²⁸ „[...] loro vogliono tutti che divento agricoltore”, ibidem, s. 101.

²⁹ Zob. M. Szymanowicz, *Narody przeciwko Imperiom: mudżahedini polscy w Afganistanie*. (Cz. 1), „Arcana: kultura, historia, polityka” 2006, nr 67 (1), s. 101-127.

³⁰ „A me cambiato solo colore di capelli, ero biondo e sono diventato nero e occhi da verde a azzurri”, J. Gorczyca, *Storia di mia vita*, op. cit., s. 121.

słusznie, przypisywana jest Polakom³¹. Możliwe również, że celowo wybrał tematy, które były głośne wśród opinii publicznej we Włoszech (np. pandemia, do której miał sceptyczne podejście)³².

Podczas pobytu w Rosji poznaje Rosjankę, z którą żeni się, wbrew woli swoich rodziców. Przez pewien czas mieszka między Polską a Rosją. W 1989 roku rodzi się jego syn, a rok później Gorczyca przenosi się na stałe do Polski wraz z rodziną. Następują czasy transformacji ustrojowej, a jego małżeństwo szybko zaczyna przechodzić kryzys. Żona nie potrafi zintegrować się w nowym środowisku, a sam Gorczyca coraz częściej popada w swoje nałogi. Konflikt między małżonkami narasta do tego stopnia, że pewnego dnia żona zabiera syna i z pomocą krewnych Gorczycy wyjeżdża do Rosji.

W obliczu swojej bezsilności, ale też w wyniku własnego uporu, Gorczyca decyduje się opuścić kraj i zerwać kontakt z rodziną. Wyjeżdża do Niemiec, rozważa przeprowadzkę do Finlandii, ale ostatecznie wybiera Włochy i Rzym. We Włoszech nie zawsze podejmuje legalną pracę – przez pewien czas kradnie samochody, „doskonalać” w ten sposób swoje umiejętności ślusarskie. Wpada w oko włoskiej policji i spędza kilka krótkich okresów w areszcie. Przez większość czasu jest osobą bezdomną, nocując czasem u znajomych, m.in. u Christiana Raimo.

W *Storia di mia vita* autor przedstawia siebie jako buntownika, człowieka impulsywnego, niechętnego do podporządkowywania się zasadom i autorytetom, ale jednocześnie o silnym poczuciu przynależności terytorialnej – innymi słowy, jako osobę oporną na integrację. Jako imigrant jednak musi znaleźć sposób, by przystosować się do nowego miejsca.

Jeśli za adaptację uznamy znalezienie pracy, nauczenie się języka kraju, do którego się wyemigrowało, oraz nawiązanie podstawowych relacji

³¹ F. Czech, *Podejrzliwi obywatele: narracje spiskowe jako element krytycznej kultury politycznej w Polsce*, „Władza sądenia” 2018, nr 10, s. 63. Autor odnosi się do wypowiedzi Janusza Czaplińskiego udzielonej „Gazecie Wyborczej” w 2013 roku. Czapliński uważa, że zakorzenione w polskiej mentalności poczucie ciągłego zagrożenia sprzyja wierze w teorie spiskowe oraz silnemu przekonaniu o ich prawdziwości. Jednak według Czecha nie ma wystarczających dowodów ani reprezentatywnych badań potwierdzających tezę, że Polacy są bardziej podatni na teorie spiskowe niż inne narody.

³² Zob. J. Gorczyca, *Storia...*, op. cit., s. 135.

z miejscowymi³³, Gorczyca spełnił te warunki. Można by zatem przypuszczać, że miał dobre perspektywy na integrację, lecz przeszkodą stał się brak stałego miejsca zamieszkania. Gorczyca znalazł się na marginesie społeczeństwa nie z powodu statusu imigranta (aspekt ten jest u niego drugorzędny), lecz z powodu bycia bezdomnym.

Z tego punktu widzenia *Storia di mia vita* jest wyjątkową pozycją na tle włoskiej literatury migracyjnej. Nie ma tu wątku przewycięzania traumy migracyjnej ani poczucia wykluczenia wynikającego z pochodzenia. Trudności, jakie napotyka bohater jako imigrant, to przede wszystkim przeszkody biurokratyczne i problemy finansowe, takie jak brak odpowiednich dokumentów czy konieczność opłacania opieki zdrowotnej, a nie odrzucenie ze względu na różnice kulturowe czy depresja wywołana tęsknotą za ojczyzną i rodziną. Te motywy w książce się nie pojawiają. To nie znaczy jednak, że pisarstwo autobiograficzne nie jest dla Gorczycy sposobem na uporanie się z traumą – nie jest to jednak trauma imigranta, lecz przede wszystkim bezdomnego i alkoholika. Podczas gdy w przypadku większości autorów migracyjnych autobiografia pozwala na wyodrębnienie własnego „ja” z masy, którą stanowią imigranci we Włoszech, i podkreślenie własnej indywidualności³⁴, u polskiego autora jego opowieść pozwala mu na wyodrębnienie swojego życiorysu i tożsamości z jednorodnej masy, którą stanowią bezdomni.

Gorczyca nie podkreśla też szczególnie swojej odrębności kulturowej czy narodowej, przynajmniej nie w odniesieniu do Włochów. Dopiero w retrospektywnych fragmentach identyfikuje się jako Polak, wiążąc swoją tożsamość z historią ojczyzny. Można odnieść wrażenie, że akcentowanie wyjątkowości i tragicznego losu Polski służy bardziej dowartościowaniu samego siebie niż przekazaniu informacji czytelnikowi. Podawane przez niego fakty historyczne są pełne nieścisłości i budzą poważne wątpliwości, co skłania recenzentów do porównań z *Educazione siberiana* Nikolaia Lilina³⁵. Powieść ta wywołała kontrowersje, ponieważ była przedstawiana jako autobiograficzna, choć wiele opisanych w niej wydarzeń nie znalazło potwierdzenia w faktach

³³ M. Budyta-Budzyńska, *Adaptacja, integracja, asymilacja – próba ujęcia teoretycznego*, [w:] *Integracja czy asymilacja?: polscy imigranci w Islandii*, red. M. Budyta-Budzyńska, Warszawa 2011, s. 46.

³⁴ C. Mengozzi, *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Rzym 2013, s. 130.

³⁵ L. Marchese, *Janek il fatalista e il suo padrone: Storia di mia vita*, op. cit.

historycznych, a sam autor z czasem coraz bardziej dystansował się od autobiograficznego charakteru swojej książki. W przypadku Gorczycy jednak nie wydaje się, by kreowanie fałszywej narracji było jego świadomym celem. Tego rodzaju narracja może być typowa dla emigrantów, którzy mają tendencję do mitologizowania przeszłości – zarówno w kontekście własnej, jak i zbiorowej historii³⁶. W istocie, Gorczyca wyraźnie oddziela swoje życie przed i po emigracji: nie komentuje na przykład żadnych współczesnych wydarzeń w Polsce.

Czy to oznacza, że Gorczyca nie doświadcza traumy związanej z emigracją i poczucia wykorzenienia? Być może nie jest tego do końca świadomy, dlatego nie mówi o tym wprost. Alkoholizm ułatwia ucieczkę od konfrontacji z różnymi problemami, a jednocześnie sam jest ich wyrazem. Przyczyny agresywnych zachowań i prób samobójczych są z pewnością złożone, a czytelnik z łatwością dostrzega, że doświadczenia opisane przez autora odcisnęły ślad na jego psychice.

Jednak Gorczyca, nie mając stałego miejsca zamieszkania, wydaje się nie przeżywać konfliktu, który dotyka wielu imigrantów – niemożności wskazania swojego domu, zarówno w sensie dosłownym, jak i symbolicznym. Swoją dom utracił już w Polsce, gdy opuściła go żona i syn. Wyjechał, ponieważ nie miał już nic i w tamtym momencie, w pewnym sensie, stał się już osobą bezdomną. Po przyjeździe do Włoch nawet nie próbował stworzyć nowego domu. Jego bezdomność ma więc głębszy wymiar: nie ogranicza się jedynie do braku stałego lokum, ale oznacza także brak domu rozumianego jako własne miejsce czy rodzina.

Z drugiej strony w przypadku Gorczycy można spojrzeć na pojęcie domu jako domu nomadycznego, który podróżuje wraz z bohaterem i ujawnia się w różnych sferach jego życia³⁷. Czasem przejawia się on w relacjach z in-

³⁶ Mitologizowanie przeszłości, głównie tej związanej z krajem pochodzenia, to jeden z motywów obecnych w literaturze migracyjnej. Zwraca na to uwagę m.in. Flora Shabaj w rozprawie doktorskiej *Al di là e al di qua dell'Adriatico: la rappresentazione dell'Albania e dell'Italia tra XX e XXI secolo. Scrittori e scrittrici albanesi in lingua italiana a confronto*, wskazując na tendencję albańskich pisarzy do mitologizowania przeszłości poprzez odniesienia do lokalnych baśni czy folkloru.

³⁷ Koncepcja „domu” w kontekście migracji przekształca się z czegoś stabilnego, trwałego i dającego poczucie bezpieczeństwa w coś tymczasowego, a jednocześnie mobilnego. W tym sensie staje się czymś nomadycznym, płynnym, co przywołuje koncepcję „podmiotu nomadycznego” Rosi Braidotti oraz „płynnej nowoczesności” Zygmunta Baumana. W przypadku

nymi ludźmi, innym razem jest to fizyczny dach nad głową czy praca dająca namiastkę stabilizacji. Może to być także Rzym, który Gorczyca zna na tyle dobrze, że czuje się tam jak u siebie, lub język włoski, który pozwala mu odnaleźć się w obcym miejscu. To właśnie te doświadczenia i opanowanie języka umożliwiły mu ostatecznie zakorzenienie się w obcej kulturze – „zdobycie domu” w literaturze włoskiej poprzez publikację własnej książki.

Jest to zgodne z tym, co postuluje Rosi Braidotti, autorka pojęcia *podmiotu nomadycznego*. Dla filozofki nomadyzm „jest bowiem nie tyle brakiem miejsca zamieszkania, co zdolnością do odtworzenia miejsca zamieszkania gdziekolwiek”³⁸. Natomiast nomada to „podmiot, który porzucił wszelką ideę, pragnienie czy tęsknotę za stabilnością. Wyraża pragnienie tożsamości opartej na przejściach, stopniowych przemieszczeniach, skoordynowanych przemianach – bez względu na lub wbrew jakiegokolwiek idei zasadniczej jedności”³⁹. Autor *Storia di mia vita* realizuje tę ideę w sensie dosłownym, nie mając stałego miejsca zamieszkania, ale też poprzez swój charakter, wewnętrzny bunt, który utrudnia mu odnalezienie życiowej stabilizacji.

Paradoksalnie więc fakt, że Gorczyca jest osobą bezdomną, wydaje się ułatwiać jego adaptację, ponieważ pozostaje on w specyficznej enklawie, jaką jest społeczność bezdomnych – grupa, która sama w sobie nie jest zintegrowana ze społeczeństwem. Gorczyca znajduje się niejako w zawieszeniu. Najbliższe relacje nawiązuje z Polakami będącymi w podobnej sytuacji lub z Włochami, którzy dali mu pracę czy udzielili pomocy. Jednak przez cały ten czas nie zakorzenia się w żadnej grupie społecznej. Jedynym załączkiem domu była dla niego relacja z Martą, którą ostatecznie jednak stracił.

Gorczyca nomadyczność domu wynika nie tylko z faktu bycia imigrantem, ale także z bycia osobą bez stałego miejsca zamieszkania. Zob. R. Baidotti, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Rzym 1995; Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, tłum. T. Kunz, Kraków 2006.

³⁸ „non è quindi tanto l'essere senza dimora, quanto la capacità di ricreare la dimora ovunque”; R. Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi. Transizioni e identità postnazionaliste*, red. A. Crispino, Rzym 2002, s. 34. Cyt. za: A. Ferraro, *Per un approccio geografico ai testi della letteratura migrante*, „Oltreoceano. Geografie e letterature: luoghi dell'emigrazione” 2019, nr 15, s. 18.

³⁹ „un soggetto che ha abbandonato ogni idea, desiderio o nostalgia di stabilità. Esprime il desiderio di un'identità fatta di transizioni, di spostamenti progressivi, di mutamenti coordinati senza o contro ogni idea di unitarietà essenziale”, R. Braidotti, *Nuovi soggetti...*, op. cit., s. 44. Cyt. za: A. Ferraro, op. cit., s. 18.

Warto również podkreślić, że w przypadku Gorczycy bezdomność, przynajmniej do pewnego momentu, była wyborem⁴⁰. Popadł w swego rodzaju inercję, w której nie musiał podejmować wysiłku, by zintegrować się ze społeczeństwem, a życie bez stałego miejsca zamieszkania mogło stać się dla niego mechanizmem obronnym. Kryzys i marginalizacja wynikające z braku stałego lokum przesunęły na dalszy plan problem wykluczenia związanego ze statusem imigranta. W tym sensie pozostanie bezdomnym stało się dla niego substytutem integracji lub czymś, co uściło potrzebę prawdziwego zakorzenienia, ułatwiając radzenie sobie z wyzwaniem, jakim jest proces zadawania się w nowym miejscu.

Punktem zwrotnym w tym procesie stało się jednak uznanie Gorczycy za pisarza – osiągnięcie, które udało się mimo niesprzyjających warunków (poza zainteresowaniem i wsparciem ze strony Christiana Raimo). Kluczowe dla tego sukcesu okazało się umożliwienie pełnej swobody wypowiedzi, co pozwoliło Gorczycy nie tylko opowiedzieć o swoich doświadczeniach życia na ulicy, ale też zrobić to w swoim własnym języku, bez redakcyjnych ingerencji.

Być może najlepszym dowodem na to jest fakt, że od czasu publikacji *Storia di mia vita* Gorczyca znalazł stałe miejsce zamieszkania w pobliżu Rzymu, w Guidonia Montecelio. Jego rodzina próbowała przekonać go do powrotu do Polski⁴¹. Gorczyca w ostatnim czasie odwiedził swoje rodzinne strony, ale jednocześnie czuje, że jego domem nadal pozostaje Rzym⁴². Opublikowanie książki mogło więc zamknąć pewien etap jego życia, jednocześnie otwierając nowy – taki, w którym autor może dojść do zupełnie innego poziomu refleksji nad swoim istnieniem. W końcu sam zadeklarował: „Kiedy poczuję się lepiej, będę pisał dalej”⁴³.

⁴⁰ J. Gorczyca, „*Ho scelto la vita sbandata*”. *Intervista a Janek Gorczyca*, rozm. przezr. V. Pigmei, Lucy sulla cultura, 18.06.2024, <https://lucysullacultura.com/ho-scelto-la-vita-sbandata-intervista-a-janek-gorczyca> (dostęp 16.12.2024).

⁴¹ J. Gorczyca, *Il clochard che insegna a resistere al clima pazzo*, intervista di Gabriella Cantafio, „La Repubblica”, 25.08.2024, https://www.repubblica.it/venerdi/2024/08/25/news/janek_gorczyca_scrittore_clochard_storia_di_mia_vita-423458862 (dostęp 30.12.2024).

⁴² J. Gorczyca, *Decidere il mondo. Intervista a Janek Gorczyca*, intervista di Piera Ghisu, *Il primo amore*, 17.10.2024, <https://www.ilprimoamore.com/decidere-il-mondo-intervista-a-janek-gorczyca> (dostęp 4.01.2025).

⁴³ „Quando sto meglio scrivo ancora”, J. Gorczyca, *Storia di mia vita*, op. cit., s. 144.

Bibliografia

- Braidotti Rosi, *Nuovi soggetti nomadi. Transizioni e identità postnazionaliste*, ed. A.M. Crispino, L. Sossella, Rzym 2002.
- Braidotti Rosi, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Donzelli, Rzym 1995.
- Bauman Zygmunt, *Plynna nowoczesność*, tłum. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.
- Budyta-Budzyńska Małgorzata, *Adaptacja, integracja, asymilacja – próba ujęcia teoretycznego*, [w:] *Integracja czy asymilacja? Polscy imigranci w Islandii*, red. M. Budyta-Budzyńska, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011.
- Comberiati Daniele, *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Peter Lang, Bruksela 2010.
- Czech Franciszek, *Podejrzliwi obywatele: narracje spiskowe jako element krytycznej kultury politycznej w Polsce*, „Władza sąđenja” 2018, nr 10, s. 53-72.
- Ferraro Alessandra, *Per un approccio geografico ai testi della letteratura migrante*, „Oltreoceano. Geografie e letterature: luoghi dell'emigrazione” 2019, nr 15, s. 15-22.
- Gnisci Armando, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Meltemi, Rzym 2003.
- Gorczyca Janek, *Storia di mia vita*, Sellerio, Palermo 2024.
- Kaczyński Grzegorz J., *Polska migracja we Włoszech. Próba strukturalizacji zjawiska*, „Studia Migracyjne – Przegląd Polonijny” 2016, nr 161, s. 103-123.
- Kowalska-Angelelli Kamila, *Polscy imigranci we Włoszech. Trendy migracyjne, rynek pracy i system zabezpieczenia społecznego przez i po 1 maja 2004 r.*, „CMR Working Papers” 2007, nr 17 (75), s. 1-29.
- Lejeune Philippe, *Pakt autobiograficzny*, tłum. A. Labuda [w:] idem, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Universitas, Kraków 2001.
- Letteratura migrante in Italia, ed. Emanuele Luisa, Oligo, Mantua 2023.
- Mauceri Maria Cristina, Negro Maria Grazia, *Nuovo immaginario italiano. Italiani e stranieri a confronto nella letteratura italiana contemporanea*, Sinnos, Rzym 2009.
- Mengozzi Chiara, *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Carocci, Rzym 2013.
- Nuovo Planetario Italiano. *Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, ed. A. Gnisci, Città Aperta Edizioni, Troina 2006.
- Płaszczewska Olga, *La figura del „profugo polacco” nella finzione italiana. Edmondo de Amicis e Edoardo Albinati in cerca di un mito moderno*, „Italica Wratislaviensia” 2020, nr 11 (1), s. 191-213.
- Szymanowicz Marek, *Narody przeciwko Imperiom: mudżahedini polscy w Afganistanie (cz. 1)*, „Arcana: kultura, historia, polityka” 2006, nr 67 (1), s. 101-127.

Źródła internetowe

- Banca dati degli Scrittori Immigrati in Lingua Italiana e della Letteratura Italiana della Migrazione Mondiale, <https://www.basili-limm.it/> (dostęp 14.12.2024).
- Cecere Giuseppe, „Storia di mia vita”. *La voce ruvida della strada, la voce di Janek Gorczyca*, „Il Libraio”, 14.06.2024, <https://www.illibraio.it/news/dautore/storia-di-mia-vita-1456266> (dostęp 14.12.2024).

- Gorczyca Jan, *Decidere il mondo. Intervista a Janek Gorczyca*, rozm. przepr. Piera Ghisu, Il primo amore, 17.10.2024, <https://www.ilprimoamore.com/decidere-il-mondo-in-intervista-a-janek-gorczyca/> (dostęp 4.01.2025).
- Gorczyca Jan, *Il clochard che insegna a resistere al clima pazzo, intervista di Gabriella Cantafio*, „La Repubblica”, 25.08.2024, https://www.repubblica.it/venerdi/2024/08/25/news/janek_gorczyca_scrittore_clochard_storia_di_mia_vita-423458862/ (dostęp 30.12.2024).
- Gorczyca Jan, „*Ho scelto la vita sbandata*”. *Intevista a Janek Gorczyca*, rozm. przepr. Valentina Pigmei, Lucy sulla cultura, 18.06.2024, <https://lucysullacultura.com/ho-scelto-la-vita-sbandata-intervista-a-janek-gorczyca/> (dostęp 16.12.2024).
- Gorczyca Jan, *Bezdomny Polak we Włoszech napisał książkę. Mówi, czym jest dolce vita*, rozm. przepr. Karolina Walczowska, Onet Podróże, 21.06.2024, <https://podroze.onet.pl/aktualnosci/bezdomny-polak-we-wloszech-napisal-ksiazke-mowi-czym-jest-dolce-vita/dq98nlp> (dostęp 16.12.2024).
- Greco Salvatore, *Storia di mia vita, spiazzante esordio letterario per lo scrittore-vagabondo Janek Gorczyca*, „Artribune”, 20.07.2024, <https://www.artribune.com/editoria/libri/2024/07/storia-di-mia-vita-esordio-letterario-scrittore-vagabondo-janek-gorczyca/> (dostęp 15.12.2024).
- Marchese Lorenzo, *Janek il fatalista e il suo padrone: Storia di mia vita*, „Snaporaz”, 25.06.2024, <https://www.snaporaz.online/janek-il-fatalista-e-il-suo-padrone-storia-di-mia-vita> (dostęp 13.12.2024).
- Popolazione residente e dinamica geografica. Anno 2021*, 15.12.2022, <https://www.istat.it/it/files//2022/12/CENSIMENTO-E-DINAMICA-DEMOGRAFICA-2021.pdf> (dostęp 17.12.2024).
- Rizzo Giuseppe, *Il miglior esordiente di cui non avete mai sentito parlare*, „Internazionale”, 7.06.2024, <https://www.internazionale.it/opinione/giuseppe-rizzo/2024/06/07/storia-di-mia-vita-janek-gorczyca>, (dostęp 14.12.2024).
- Shabaj Flora, *Al di là e al di qua dell'Adriatico: la rappresentazione dell'Albania e dell'Italia tra XX e XXI secolo. Scrittori e scrittrici albanesi in lingua italiana a confronto* (rozprawa doktorska, Università degli Studi di Macerata, 2017), <https://u-pad.unimc.it/retrieve/de3e5026-bd4f-83cd-e053-3a05fe0a1d44/F.%20Shabaj%20Tesi%20dott..pdf> (dostęp 7.04.2025).
- Stranieri residenti al 1° gennaio – Cittadinanza, ISTAT (2024), http://dati.istat.it/Index.aspx?DataSetCode=DCIS_POPSTRCIT1# (dostęp 6.01.2025).
- Wojtaszczyk Danuta, *2 maja Dzień Polonii i Polaków za granicą /2 maggio si celebra la giornata dei polacchi all'estero. Ecco quanti sono i polacchi nel mondo e in Italia*, <https://www.polacchiinitalia.it/polacchi-in-italia-quant-sono-dati-istat/> (dostęp 6.01.2025).

Autobiografia nomadyczna. *Storia di mia vita* Jana (Janka) Gorczycy

Artykuł poświęcony jest analizie *Storia di mia vita* autorstwa Jana Gorczycy, polskiego pisarza, który od wielu lat mieszka we Włoszech i zadebiutował na rynku literackim w 2024 roku, publikując swoje wspomnienia w języku włoskim. Analiza koncentruje się na pojęciu domu ze względu na nietypową sytuację osobistą autora, będącego osobą bezdomną. W oparciu o badania nad włoską literaturą migracyjną, wywiady z autorem, recenzje

jego książki oraz dane statystyczne podjęto próbę odpowiedzi na pytanie, co oznacza dla imigranta zadowolenie się w warunkach bezdomności, w jaki sposób w przypadku Gorczycy można zastosować koncepcję domu nomadycznego oraz jak twórczość literacka uczestniczy w procesie asymilacji.

Słowa kluczowe: włoska literatura migracyjna, Jan Gorczyca, podmiot nomadyczny, polska imigracja we Włoszech

Nomadic Autobiography. *Storia di mia vita* by Jan (Janek) Gorczyca

The article is devoted to the analysis of *Storia di mia vita* by Jan Gorczyca, a Polish author who has lived in Italy for many years and who made his debut on the literary market in 2024 by publishing his memoirs in Italian. The analysis focuses on the concept of home due to the author's unusual personal situation, i.e. his homelessness. Based on studies on Italian migration literature, interviews with the author, reviews of his novel, and statistical data, an attempt is made to answer the question of what it means for an immigrant to settle down in a situation of homelessness, how the concept of a nomadic home can be applied to Gorczyca's case, and how literary creation participates in the process of assimilation.

Keywords: Italian migration literature, Jan Gorczyca, nomadic subject, Polish immigration in Italy

Data przesłania tekstu: 8.02.2025

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 4.08.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 6.08.2025

GWELFIZM JAKO MIT FUNDACYJNY DLA POLSKI. W SPRAWIE CZERWONYCH TARCZ JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA¹

ROBERT PAWLIK

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
r.pawlik@uksw.edu.pl
ORCID 0000-0002-0728-4347

Dariuszowi Kartowiczowi

*Czerwone tarcze*² Jarosława Iwaszkiewicza zostały osnute na motywach biografii Henryka Sandomierskiego, jednego z synów Bolesława Krzywoustego, dotyczą zatem dziejów Polski piastowskiej z czasów rozbitcia dzielnicowego³. Pisarz przyznawał, że jego zainteresowanie postacią sandomierskiego księcia pojawiło się już w młodości⁴, jednak urzeczywistnienie długo dojrzewającego

¹ Artykuł stanowi rozszerzoną wersję referatu wygłoszonego na konferencji „Iwaszkiewicz – recepcja, interpretacje”, zorganizowanej przez „Załącznik kulturoznawczy” 24 listopada 2023 roku. Serdecznie dziękuję pani dr Katarzynie Gołoś za zaproszenie oraz cenną pomoc bibliograficzną.

² J. Iwaszkiewicz, *Czerwone tarcze*, Warszawa 1934. Dalej jako CzT. Wszystkie cytaty wg. wydania VII z roku 1966.

³ Źródła historyczne na temat Henryka Sandomierskiego są dość skąpe. Do opracowań, z których korzystał Iwaszkiewicz należą: T. Wojciechowski, *Szkice historyczne XI wieku*, Warszawa 1970 [1904], S. Smolka, *Mieszko Stary i jego wiek*, Warszawa 1959 [1881]. Zob. J. Westermarck, *Prawda dziejowa w Czerwonych tarczach Jarosława Iwaszkiewicza*, „Twórczość” 1971, nr 7, s. 75-94. Z współczesnych prac zob. m.in. A. Tetrycz-Puzio, *Henryk Sandomierski*, Kraków 2009, R. Gogosz, *Od ziemi Świętej do ziemi Prusów. Książę Henryk Sandomierski jako ideał krzyżowca*, Zabrze–Tarnowskie Góry 2020.

⁴ „Moje dążenie do Sandomierza [...] rozpoczęło się bardzo wcześnie. Mając lat dziesięć czytałem »Historię wieków średnich« Tadeusza Korzona i już wówczas wyobraźnię moją zafascynowała postać księcia Henryka Sandomierskiego” (J. Iwaszkiewicz, *Podróże do Polski*, Warszawa 1977, s. 183). Jako źródło inspiracji Iwaszkiewicz wskazywał również pracę Stanisława Smolki *Mieszko Stary i jego wiek* (zob. A. Galis, *Rozmowa z J. Iwaszkiewiczem*, „Tygodnik Ilustrowany” 1934, nr 49 (9 XII 1934), s. 978).

pomysłu przypadło na początek lat 30., kiedy – po zakończeniu pracy jako sekretarz marszałka sejmu Macieja Rataja – Iwaszkiewicz pracował w poselstwie Rzeczypospolitej Polskiej w Kopenhadze.

Pierwsze reakcje na opublikowane w 1934 roku dzieło koncentrowały się na jego wymiarze formalnym⁵, zwracając uwagę na zerwanie przez pisarza z wieloma konwencjami powieści historycznej. Krytycy podkreślali rezygnację z archaizacji i stylizacji językowej oraz obecność licznych anachronizmów, z czego wyprowadzano poważniejszy zarzut: piastowski władca Iwaszkiewicza nie tylko przemawia językiem dzisiejszym, ale jawi się jako „człowiek naszych dni i naszej kultury”⁶. Zdaniem recenzentów, autor przeniósł postać na wskroś współczesną w realia średniowiecza. W rezultacie, zamiast oddać sprawiedliwość duchowi epoki piastowskiej, ukazał wewnętrzny świat melancholijnego estety, któremu bliżej do Hamleta niż do XII-wiecznego rycerza⁷.

Wznowienie *Czerwonych tarcz* w 1947 roku, już w powojennej Polsce, stało się impulsem do nowej fali zainteresowania powieścią. W obliczu zarzutów o ignorowanie prawdy historycznej, zaczęto podkreślać metahistoryczny wymiar dzieła⁸. Andrzej Wasilewski twierdził, że mamy do czynienia z powieścią historiozoficzną, w której „temat historyczny jest tylko pretekstem,

⁵ Do najważniejszych recenzji należą: J. Andrzejewski, *Sen o średniowieczu*, „Prosto z mostu” 1935, nr 29, s. 7; E. Breiter, *Czerwone tarcze Iwaszkiewicza*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 11 (48), s. 1; K. Czachowski, *Czerwone tarcze*, „Nowa Książka” 1935, z. II, s. 93; J. Lechoń, *Droga do Europy*, „Gazeta Polska” 1935, nr 19 (19 I 1935), s. 5; J. Krzyżanowski, *Hamlet księżę sandomierski*, „Pion” 1935, nr 4 (69), s. 5-6; C. Miłosz, *Swojskie pryncypia i artysta*, „Bunt Młodych”, 20 sierpnia 1935, przedruk [w:] idem, *Przegląd młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931-1939*, Kraków 2003, s. 125-128; T. Parnicki, *Współczesna polska powieść historyczna*, „Droga” 1935, nr 3, przedruk [w:] idem, *Szkice literackie*, Warszawa 1978, s. 102-117; L. Piwiński, *O Czerwonych tarczach Iwaszkiewicza*, „Rocznik Literacki” 1934, s. 91-94; Z. Starowieyska-Morstinowa, *Z literatury powieściowej. Czerwone tarcze Iwaszkiewicza*, „Przegląd Powszechny” 1935, nr 52, s. 127-129; K. Wyka, *Czerwone tarcze*, „Droga” 1935, nr 3, [w:] idem, *Stara szuflada*, Kraków 1967, s. 323-327; C. Zgorzelski, *Romantyczna powieść Jarosława Iwaszkiewicza*, „Pax” 1935, nr. 4, s. 4-5.

⁶ T. Parnicki, *Współczesna polska powieść historyczna*, op. cit., s. 113.

⁷ Zob. J. Krzyżanowski, *Sandomierski Hamlet*, op. cit.

⁸ Po wojnie głos zabrali m.in. J. Andrzejewski, *Czerwone tarcze*, *Kartki z dziennika lektury*, „Odrodzenie” 1947, nr 43, przedruk [w:] J. Rohoziński, *Jarosław Iwaszkiewicz*, Warszawa 1968, s. 202-205; J. Nowak-Dłużewski, *Historia tragiczna księcia sandomierskiego*, „Słowo Powszechne” 1948, nr 72, s. 6; A. Wasilewski, *Poemat historiozoficzny*, „Twórczość” 1948, nr 2, s. 100-103.

osnową, na której pisarz tka frapującą go problematykę”, tj. „historiozoficzne dociekania nad rolą człowieka w tworzeniu dziejów”⁹. Kluczowe pytanie dotyczyłoby zatem sensu dziejów i miejsca w nich jednostki¹⁰. W latach 90. pojawiła się opinia polemiczna zarówno wobec wykładni historycznej, jak i historiozoficznej. Andrzej Turczyński zinterpretował powieść w kluczu mitologicznym, zwracając uwagę na przeoczone przez dotychczasowych komentatorów powinowactwo powieści z tradycją średniowiecznego eposu rycerskiego. *Czerwone tarcze* wydały mu się „jedną z jakże niewielu doprawdy!, naszych narodowych polskich opowieści mitycznych”, w której Iwaszkiewicz, przemawiając raczej językiem symboli niż historii, „odsłania samą istotę polskości”¹¹.

Możliwość odczytywania *Czerwonych tarcz* zarówno w perspektywie historycznej, jak i historiozoficznej, w kluczu mitologicznym oraz psychologicznym, świadczy o złożoności i wielowymiarowości tego, pełnego niejednoznaczności, dzieła. Wniosek ten zdaje się potwierdzać sam autor. W słowie wstępnym do wydania powieści z 1956 roku Iwaszkiewicz przyznawał, że była to ta z jego prac, „która wymagała najwięcej wysiłku”¹², a trudności z nią związane wynikały nie tylko z potrzeby poważnych studiów historycznych, ale również z chęci, żeby „powieść historyczna dawała odmienny pogląd na historię niż

⁹ A. Wasilewski, *Poemat historiozoficzny*, op. cit., s. 100. W podobnym duchu odczytywał powieść R. Przybylski, *Człowiek i historia*, [w:] idem, *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916-1938*, Warszawa 1970, s. 205-259.

¹⁰ W latach 70. o *Czerwonych tarczach* pisali m.in. R. Przybylski, *Człowiek i historia*, op. cit.; J. Westermarck, *Prawda dziejowa w Czerwonych tarczach Jarosława Iwaszkiewicza*, op. cit.; Z. Bąk, *Czerwone tarcze Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 1973; H.Ch. Trepte, *Zum Rezeptionswert von Jaroslaw Iwaszkiewicz' Roman Czerwone Tarcze (Die roten Schilde)* [w:] *Traditionen der Freundschaft und Zusammenarbeit DDR-Volksrepublik Polen*, „Studien zur Geschichte der deutsch-polnischen Beziehungen”, Rostock 1984, s. 69-76.

Dodajmy, że Iwaszkiewicz wspomina popularność powieści w czasie II wojny światowej: „*Czerwone tarcze* czytane są wszędzie, póki wolno było, czytano je na Pawiaku, czytają podobno w oflagach” (J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1911-1955*, Warszawa 2007, s. 182). W PRL-u powieść wznawiano wielokrotnie. W połowie lat 70. jej ekranizację przygotowywał Wojciech Jerzy Has.

¹¹ A. Turczyński, *Księżę Henryk o Złoty Włosach. Próba egzegezy mitograficznej Czerwonych tarcz Jarosława Iwaszkiewicza*, „Twórczość” 1996, nr 2, s. 43-88. Z publikacji późniejszych zob. T. Stefanek, *Polska gibelńska, gwelficka czy jagiellońska? Jarosława Iwaszkiewicza spotkanie z Niemcami*, „Teologia Polityczna” 2013/2014, nr 7, s. 97-117 oraz M.A. Cichocki, *Północ i Południe. Teksty o polskiej kulturze i historii*, Warszawa 2018, s. 39-47.

¹² J. Iwaszkiewicz, *Słowo wstępne* [w:] idem, *Czerwone tarcze*, Warszawa 1956, s. 5.

większość naszych historycznych powieści i aby odpowiedziała mi na wiele pytań, które sobie stawiałem w tej epoce”¹³. W konkluzji autor stwierdzał „przychodzę do przekonania, że jednak – mimo wszystko – interesuje w niej nie fabuła, nie zagadnienia jednostkowe, psychologiczne, ale społeczne i polityczne. »Czerwone tarcze« są powieścią o państwie”¹⁴.

W niniejszym artykule chcę spojrzeć na *Czerwone tarcze* jako na dzieło o państwie, w którym autor konfrontuje piastowską Polskę z trzema tradycjami politycznymi, charakterystycznymi dla XII stulecia: gibelinizmem (stronnictwem procesarskim), gwelfizmem (stronnictwem antycesarskim i propapieskim) oraz odradzającą się myślą republikańską. Zwracam uwagę na – dotąd przeoczoną przez badaczy twórczości Iwaszkiewicza – literacką rekonstrukcję trzech wielkich nurtów myśli politycznej średniowiecza, na tle których autor osadził swoją opowieść o Polsce piastowskiej. Wskazuję również na autobiograficzny wymiar utworu, będącego transpozycją osobistej konfrontacji Iwaszkiewicza z dążeniami Niemiec do hegemonii kulturowej w Europie. Wreszcie chcę pokazać, że przeciwstawiając się owemu niemieckiemu „mistycznemu gibelinizmowi”¹⁵, pisarz podjął własną próbę stworzenia mitu Polski. W swojej analizie pomijam natomiast kwestię historycznej adekwatności Iwaszkiewiczowskiego obrazu XII-wiecznej przeszłości.

1. Lekcje Henryka Sandomierskiego

Lekcja Zwiefalten

Akcja *Czerwonych tarcz* dzieli się na dwie części. Pierwsza obejmuje lata wędrówki i nauki Henryka Sandomierskiego, który, jako cesarski zakładnik,

¹³ Ibidem, s. 5. Podobne sformułowanie znajdujemy w liście do żony z 20 czerwca 1933: powieść „odpowiada mi na tysiąc pytań i rozstrzyga moje własne zagadnienia” (A. i J. Iwaszkiewiczowie, *Listy 1932-1939*, Warszawa 2014, s. 269).

¹⁴ Ibidem, s. 5. W liście do żony z 6 lipca 1934 roku Iwaszkiewicz pisał: „»Czerwone tarcze« powinny nosić tytuł »Państwo«” (A. i J. Iwaszkiewiczowie, *Listy 1932-1939*, op. cit., s. 460).

¹⁵ J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, Warszawa 1975, s. 297. Należy dodać, że pisarz często posługiwał się określeniem „gibelinizm” w znaczeniu przenośnym, zob. np. J. Iwaszkiewicz, *Mitologia Niemiec współczesnych*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 45, przedruk [w:] G. Ritz, *Polskie spotkanie z Niemcami: Jarosław Iwaszkiewicz i Stefan George*, Podkowa Leśna 1998, s. 246; Idem, *Podróże do Włoch*, Warszawa 1980, ss. 72, 174, 176. Na temat „gwelfizmu” (welfizmu) zob. J. Iwaszkiewicz, *Mitologia Niemiec współczesnych*, op. cit., s. 246.

podróżuje z Płocka do Bambergu na dwór cesarza Niemiec, Konrada III. Doświadczenia i rozmowy bohatera, najpierw w Niemczech, a następnie w Rzymie, na Sycylii i w Królestwie Jerozolimskim, wyznaczają etapy jego rozwoju wewnętrznego, przejawiającego się zarówno w coraz lepszym rozumieniu spraw politycznych, jak i w pogłębionej świadomości własnej misji. Część druga rozgrywa się w Polsce i koncentruje się na próbach wcielenia w życie zdobytej wiedzy i powziętych postanowień.

Pierwszej politycznej lekcji udziela młodemu wędrowcowi Agnieszka, żona jego przyrodniego brata, Władysława II Wygnąńca. W Zwiefalten „dumna Niemkini” (CzT, 67), spokrewniona z cesarzem Konradem III, wzbudza w księciu pragnienie „zjednoczenia wszystkich ziem polskich i to nie pod przewodnictwem najstarszego z książąt, ale pod władzą króla” (CzT, 82). To właśnie jej – cesarskiej krewnej – młody władca dzielniczy sandomierskiej zawdzięcza rozbudzenie ambicji odzyskania „zatraconej, zagubionej, zaprzepaszczonej” korony przodków (CzT, 75), a tym samym przezwyciężenia rozbicia dzielnicowego i stworzenia zjednoczonego królestwa pod własnym berłem. Już wówczas towarzyszy księciu świadomość, że dążenie to będzie oznaczało sprzeciw wobec niemieckiego cesarza. Mimo to jest zdecydowany „popchnąć kraj od cesarza ku losom nieznanym, aby wypełniło się przeznaczenie tej ziemi, którą on będzie rządzić” (CzT, 97).

Lekcja Agnieszki zostaje przypieczętowana mistyczną wizją korony. W scenarii leśnego uroczyska, przywołującego na myśl Wagnerowskiego *Parsifala*, Henrykowi ukazuje się świetlista obręcz – Graal: „Ujrzał w cieniu aksamitów nocy jak gdyby brylant koronny, blask ognia. Widział przed sobą to widowisko, tak jak mu to opisała bratowa, obręcz złotą z liliami, leżącą na aksamicie” (CzT, 96). Podekscytowany tą wizją, wyrusza do Osiaku w Karyntii, gdzie – wedle przekazów – miał schronić się Bolesław Szczodry, ostatni koronowany władca Polski. Wypędzony z kraju po zamordowaniu biskupa Stanisława, jako pokutnik znalazł schronienie w tamtejszym klasztorze. Odnalazłszy jego grób, Henryk wydobywa zeń szczątki królewskiej korony, w której monarcha został pochowany. „Nie była to korona. Obręcz tylko złota, podstawa korony zapewne; nosiła ślady gwałtownych razów, była nadłamana, a dookoła tej obręczy czerniały, jak oczodoły Szczodrego, puste miejsca po wydartych drogocennych kamieniach” (CzT, 127).

Lekcję Osiaku podsumowuje cesarski opiekun Henryka, Otton ze Stuzzelingen, wskazując na istotną różnicę między koroną jako przedmiotem

materialnym, a koroną jako insygnium władzy otrzymywanym podczas ceremonii koronacyjnej. Złota obręcz zyskuje wymiar polityczny dopiero w ramach rytualnego aktu, którego częścią jest namaszczenie – widzialny znak spływającej na monarchę łaski. Akt ten przeobraża naturę koronowanego, czyniąc „człowieka innym człowiekiem, mocnym sprawiać cuda” (CzT, 97)¹⁶. Zdaniem Ottona, „koronacja jest to wielki i święty sakrament” (CzT, 75). Co więcej, jest to „najwyższy sakrament, [...] tylko niewielu ludziom bywa udzielany” (CzT, 97). Cesarski doradca daje do zrozumienia, że łaska namaszczenia zarezerwowana jest wyłącznie dla niemieckich cesarzy.

Lekcja Bambergu

Powróciwszy do Bambergu, Sandomierczyk staje się świadkiem misteriów cesarskiej korony. Choć nie jest to obrzęd namaszczenia i koronacji, lecz jedynie uroczyste przekazanie insygniów władzy, podczas którego śmiertelnie chory Konrad III oddaje „złotą obręcz” wybranemu przez siebie następcy, Fryderykowi ze Szwabii, późniejszemu cesarzowi Fryderykowi Barbarossie. Uroczystość tę Iwaszkiewicz przedstawił jako wizualizację kapłańskiego, chrystologicznego i quasi-boskiego charakteru cesarskiego majestatu. Władca, odziany w kapłańskie szaty, objawia się zgromadzonym niczym jaśniejąca monstrancja.

Cesarz, odziany w długą rycerską koszulę i płaszcz na to purpurowy, siedział w krześle u komina. [...] Ponad cesarzem czterech panów trzymało rozciągnięty baldachim czerwony, orłami haftowany i zamkami Staufów. [...] Biskupi Eberhard i Konrad zbliżyli się do króla [Fryderyka – R.P.] i nałożyli nań ornat kapłański, oznakę nieziemskiego posłannictwa cesarzy niemieckich. [...] Dzieci kościelne chwiały trybularzami i Konrad nagle ukazał się jak w obłoku, otoczony chmurą kadzideł, blaskiem światła, pozłocistością tła i stroju, brzmieniem gongu. Henryk patrzył uważnie na jego białą twarz i na tle złota wydała mu się podobna do opłatka, który Markwart niósł w ręce. Cesarz przyjął komunię siedząco. Otaczał go w tej chwili tak wielki majestat [...]. Przemienił się w siebie

¹⁶ Otton ze Stuzzelingen wyjaśniał Henrykowi „sakralne znaczenie insygnium królewskiego, złotej obręczy, pełne treści mistycznej, sięgające wstecz, do nieznanych i niezrozumiałych im samym tajemnic magii pomazańczej” (CzT, 74). Na temat motywu cudotwórczych zdolności królewskich „pomazańców” zob. M. Bloch, *Królowie cudotwórcy. Studium o nadprzyrodzonym charakterze przypisywanym władzy królewskiej zwłaszcza we Francji i w Anglii*, tłum. J.M. Kłoczowski, Warszawa 1998 [wyd. I 1924].

i w chwili, kiedy przyjmował Chrystusa w serce swoje, zdał się Henrykowi jakimś niedostępnym bogiem, w wielkości i blasku siedzącym na tronie: panem świata” (CzT 158-160).

Dalszego wtajemniczenia w arkana „nieziemskiego posłannictwa cesarzy niemieckich” udziela Henrykowi sam Fryderyk Barbarossa. W scenerii boru poświęconego Odynowi odsłania przed przyszłym władcą tajniki uniwersalnej monarchii. Przedstawia ją za pomocą enigmatycznych obrazów, takich jak symbole róży i krzyża, które – choć nie do końca zrozumiałe dla młodego księcia – emanowały „naprawdę siłą” (CzT, 136-137). Symbole te tworzą razem wizję świata zjednoczonego pod berłem uniwersalnego niemieckiego monarchy – świata, w którym „będzie jeden pasterz i jedna owczarnia” (CzT, 137). Albowiem „cel musi być jeden, bo żywot jest jeden, Bóg jest jeden i prawo jedno” (CzT, 138). Innymi słowy, Iwaszkiewicz każe Barbarossie objaśniać Sandomierczykowi zasadę „politycznego monoteizmu”. Monarchiczna władza jednego cesarza nad wszystkimi ludźmi zostaje ugruntowana w monoteistycznej wierze w jednego Boga – cesarz staje się w niej reprezentantem boskiego władcy¹⁷. W ten sposób polityczne panowanie imperatora nad wszystkimi ziemiami okazuje się przedłużeniem boskiego panowania nad światem. W ostatecznym rachunku „nieziemskie posłannictwo cesarzy niemieckich” sprowadza się do świętej misji scalenia, prowadzącej do zaistnienia jedności wyższego rzędu – jedności, w której połączą się panowanie jednego Boga, jednego cesarza i jednego prawa.

W rozmowie z sandomierskim księciem przyszły cesarz jednoznacznie opowiada się po stronie całości i uniwersalności. Cały świat winien dążyć do unifikacji: „wszystko, co rozdrobnione, sproszkowane, słabe i odłogie, musi się zjednoczyć, scałkować” (CzT, 138). Z tej mistyki wszechjedności Fryderyk wyprowadza czytelną implikację polityczną: podmioty partykularne winny poddać się władzy niemieckiego imperatora, który z dzieła jednoczenia czerpie tytuł do sprawowania swojej władzy nad całością.

¹⁷ Na temat monoteizmu politycznego zob. E. Peterson, *Der Monotheismus als politisches Problem. Ein Beitrag zur Geschichte der politischen Theologie im Imperium Romanum*, Leipzig 1935 [*Monoteizm jako problem polityczny. Przyczynek do dziejów teologii politycznej w imperium romanum*, tłum. J. Duraj, „Res Publica Nowa” 2012, nr 20, s. 39-61].

Lekcja Rzymu

Choć „okrąg tego, co [Henryk – R.P.] zaczynał wiedzieć i rozumieć, stawał się coraz szerszy” i po rozmowie z Barbarossą „generalne linie biegu świata odsłoniły mu się nagle” (CzT, 179-180), książę czuł, że „za mało zna jeszcze sprężyny [...] mechanizmu państwowego, za mało zna ludzi i to, co nimi porusza, nie może się przeto brać do rządzenia ludźmi”. Toteż „korona Szczodrego miała i mogła jeszcze czekać” (CzT, 131). On sam postanawia „najpierw zrozumieć cesarza i papieża. Pojąć siebie w tym rozdrożu, w polu tych wielkich złotych szczypiec, które zawierało w sobie dzieje całego świata” (CzT, 131). Kolejnym etapem jego peregrynacji staje się Rzym, do którego udaje się z misją powierzoną mu przez Fryderyka. Jej celem nie jest jednak papież, lecz mnich Arnold z Brescii – przywódca polityczny działający na rzecz odrodzenia rzymskiej tradycji republikańskiej. W scenerii winnic papieskiego Pałacu Laterańskiego, Henryk prowadzi z nim rozmowy, których przedmiotem jest zgoda senatu na rzymską koronację Barbarossy. Arnold bowiem utrzymuje, że jedynie senat może uczynić Fryderyka cesarzem, bowiem to *populus romanus* był pierwotnym depozytariuszem władzy politycznej. Jeśli cesarz twierdzi, że „ma prawo suwerenne względem Rzymu” (CzT, 189), to musi pamiętać, iż władza ta została mu nadana przez rzymski lud:

Z dawien dawna, zarządzeniem Bożym, lud rzymski ma prawo obierać cesarza spośród siebie czy spośród barbarzyńców. Jeżeli cesarz sprawia władzę, jeżeli rządzi i rozkazuje, prowadzi rycerstwo na wojnę i sądzi – to czyni to na podstawie jakiegoś prawa. Jakiego prawa? Skąd on je bierze? On je bierze od ludu rzymskiego, który sam jeden wybrany jest z wszystkich narodów, aby był przyczyną i źródłem prawa. Jak naród judzki jest źródłem wiary, tak naród rzymski jest źródłem władzy (CzT, 190).

Iwazskiewiczowski Arnold przypomina zatem księciu o rzymskiej zasadzie suwerenności narodowej, zgodnie z którą wszelka władza polityczna wywodzi się od ludu. Na tej podstawie mnich twierdzi, że „lud rzymski jest wyższy nad cesarza” (CzT, 190), a powrót do tej zasady może wywrzeć głęboki wpływ nie tylko na losy samego Rzymu: „Odtąd losy tego miasta, a może i nie tylko

tego miasta, zależą od niego [ludu – R.P.]. Budujemy tutaj spokojnie i wytrwale nasze nowe życie, które może się stanie życiem świata całego” (CzT, 189)¹⁸.

Pouczenia Arnolda dotyczą również władzy papieskiej. W rozmowie z Henrykiem mnich kwestionuje tzw. donację Konstantyna – dokument, według którego cesarz Konstantyn Wielki miał przekazać papieżowi Sylwestrowi jurysdykcję nad Rzymem i całym Zachodem, a który później został włączony do prawa kościelnego. „Wszystko, co mówią o darze Konstantyna, – powiada Arnold – [są to – R.P.] baśnie, z których się dziś ostatnia służąca w Rzymie śmieje [...]” (CzT, 193). W ten sposób Arnold jawi się jako rzecznik ograniczenia prerogatyw papieskich wyłącznie do sfery duchowej, odrzucając fundament prawny, na którym opierały się papieskie roszczenia do supremacji nad władzą świecką¹⁹ – „Nie ma mieć papież miecza w dłoni, jeno klucz Piotrowy” (CzT, 193).

Stanowisko Arnolda otwiera przed Henrykiem możliwość wyjścia poza uniwersalną władzę cesarską, w kierunku nowej formy organizacji politycznej – republikańskiego państwa narodowego. „My – uderzał się w piersi – lud rzymski, my prości, my nie cesarscy, nie papiescy, ale my italscy [...]” (CzT, 192-193). Tym samym mnich dowartościowuje to, co partykularne. W przeciwieństwie do cesarskiej mistyki jedności, uzasadniającej konieczność podporządkowywania się całości, Arnold dostrzega równie uniwersalny proces odwrotny: „Dwa są biegi rzeczy na tym świecie. Jeden od mniejszych, drobnych, ku większym, calszym, olbrzymiejszym; drugi rozkrusza wielkie sprawy i wielkie rzeczy na coraz mniejsze odrobiny” (CzT, 195). Innymi słowy, w świecie działają nie tylko siły dośrodkowe, scalające, lecz również odśrodkowe, prowadzące do podziału i rozkładu. Ten drugi proces pozwala zrozumieć rozpad politycznych całości i emancypację ich części.

Lekcja Ziemi Świętej

W Bambergu Sandomierczyk ślubował „czystość dozgonną, śluby rycerskie, klasztor i kościół w Sandomierzu i wreszcie pielgrzymkę do Ziemi Świętej”

¹⁸ Na temat Arnolda z Brescii zob. m.in. G.W. Greenaway, *Arnold of Brescia*, New York 1931; Ch. Wickham, *Rzym średniowieczny, Stabilizacja i kryzys miasta w latach 900-1150*, tłum. A. Bugaj, Kęty 2018.

¹⁹ Falszerstwo donacji ujawnił w 1440 r. Lorenzo Valla (*O rzekomej, sfalszowanej donacji Konstantyna*, tłum. K. Kokoszkiewicz, Warszawa 2015); zob. również S.I. Camporeale, *Lorenzo Valla i jego traktat o donacji Konstantyna*, tłum. A. Dudzińska-Facca, Warszawa 1997.

(CzT, 165). Podróż do Ziemi Świętej jest nie tylko wypełnieniem tego ślubowania, lecz także okazją do zaznajomienia się z wielonarodowym państwem krzyżowców, w którym wiara chrześcijańska stanowi spoiwo zdolne połączyć różne narody. Jak wyjaśnia łaciński patriarcha Jerozolimy, Fulcher: „Kiedyśmy gromadzili się pod znakiem krzyża Chrystusowego, aby wszyscy razem stanąć przy Grobie Najświętszym, zapominaliśmy, kto z nas Germanin, kto Gall, a kto Grek” (CzT, 248). Fulcher przypomina, że zdobywca Jerozolimy, Godfryd z Bouillon, odmówił przyjęcia tytułu królewskiego, „nie chcąc nosić korony złotej tam, gdzie Chrystus nosił cierniową” (CzT, 249). W ten sposób powstało „państwo na świecie jedyne”, w którym „Chrystus jest tu nam królem, Maria Panna Królową” (CzT, 249). W Królestwie Jerozolimskim wzniosła teoria nie szła jednak w parze z rzeczywistością – książę sandomierski przybywa do kraju trawionego brutalnym konfliktem o koronę, który poróżnił Melisandę i Baldwina III, rozrywając naturalne więzi między matką i synem.

Fundamentalna lekcja Ziemi Świętej płynie z kontaktów Piastowicza z zakonem templariuszy – braci-rycerzy, elitą zmilitaryzowanego państwa. Regułę zakonu Henryk poznaje z ust wielkiego mistrza, Bertranda z Tremelai, który wyjaśnia, że ważniejszym od zapewniania bezpieczeństwa pątnikom „celem naszym jest pokój powszechny, do którego dążymy wszyscy razem” (CzT, 242). Do tego celu templariusze zmierzają poprzez działania zakulisowe, wykraczające poza podziały religijne. Co więcej, wielki mistrz widzi w rozdrobnieniu jedną z dróg prowadzących do zjednoczenia:

Są dwie drogi – tłumaczy – do doskonałości: jedna od małego do wielkiego, od drobiny do całości – druga od całego do drobnego; kto czuje się drobiną, częścią wszechświata, sobą, ten może decydować o sobie i innych, wszystkie bowiem dusze jednakową mają wartość wobec Boga (CzT, 288).

O ile Arnold z Brescii, mówiąc o scalaniu i rozłączaniu, jako o „dwóch drogach w świecie”, nie miał pewności, „która jest z tych dróg drogą Bożą” (CzT, 195), o tyle Bertrand z Tremelai wyraża przekonanie, że „jedność można osiągnąć prędzej przez rozproszenie niżeli przez scałkowanie” (CzT, 288-289). Iwaszkiewiczowski Henryk podejmuje decyzję, by „wstąpić do zakonu templariuszy i wraz z nimi przyczynić się do pomnożenia pokoju Bożego na ziemi” (CzT, 242-243). Jest głęboko przekonany, że „wszystko to, co oni ślubują, ślubowałem ja już dawno i dotrzymać zamysła” (CzT, 243). W ten

sposób wypełnia kolejny punkt bamberskiego przyrzeczenia. Przywdziewa biały płaszcz z czerwonym krzyżem, który będzie nosił do końca swoich dni.

Lekcja Krzyszkowa

Z Ziemi Świętej piastowski książę powraca do Polski, gdzie obejmuje dzielnicę sandomierską. W pamięci zachowuje wszystkie odebrane nauki i podjęte postanowienia: „Nie porzucał myśli o posunięciu Polski jednym pchnięciem w tamtą stronę, pomiędzy tamte »wielkie« zagadnienia” (CzT, 344). Staje jednak przed dylematem: „Jak to uczynić? I z kim? Z papieżem czy z cesarzem? Czy może z Arnoldem z Brescji [sic]?” (CzT, 344).

Wcześniej jednak książę zmuszony jest zmierzyć się w praktyce z „ideą cesarską”. Na prośbę przyrodniego brata Henryka, Władysława Wygnańca, Fryderyk Barbarossa podejmuje interwencję, najeżdżając Polskę. Na czele potężnej armii dociera do Krzyszkowa, gdzie Iwaszkiewicz umieszcza drugą rozmowę Sandomierczyka z koronowanym już imperatorem. Zwycięski cesarz składa propozycję: oferuje Henrykowi koronę Polski. Na pytanie „chcesz korony?”, książę odpowiada zdecydowanie „nie z twojej ręki” (CzT, 386). W ten sposób odrzuca stanie się wasalem cesarza, tak jak wcześniej zaprzeczył twierdzeniu Ottona ze Stuzzeligen, że „Polska właściwie zawsze lennem była cesarstwa” (CzT, 79). Już podczas rozmowy bamberskiej, czując „że mglisty język Barbarossy poczyną go zwyciężać”, „chciał zaprzeczyć Barbarossie” (CzT, 139), broniąc praw części wobec całości, „drobienia się od wielkości ku małości; zagrody bronił, komórki pszczelej, celki, w której także zamykał się cały świat” (CzT, 138). Teraz zaś, nawiązując do ideologii „jednego pasterza i jednej owczarni”, stwierdza kategorycznie: „Nie, ja nie będę twoją owcą, cesarzu” (CzT, 386).

W Krzyszkowie ujawnia się rzeczywisty sens retoryki politycznej wszechjedności pod berłem niemieckiego cesarza – stanowi ona przykrywkę dla interesów imperium, w obronie których cesarz nie zawaha się użyć siły:

Przecież ja was podeptałem. Śląsk spalony, Wrocław, Bytom, Głogowa w prochu. Przez Odrę przeszliśmy jak nic, Poznania oczywiście nie obronicie [...]. Jeszcze żaden cesarz nie trzymał tak Polski w garści, mogę ją tak ścisnąć – i sok z niej polecą jak ze śliwki (CzT, 383)²⁰.

²⁰ Jak tłumaczył Hans-Christian Trepte, o ile Henryk Sandomierski początkowo entuzjastycznie odnosił się do cesarskich planów zjednoczenia Europy, o tyle „wkrótce dostrzegł,

„Państwo” sandomierskie

Henryk wielokrotnie zastanawiał się, co może przeciwstawić Barbarossie i jego wizji monarchii uniwersalnej. Według Agnieszki odpowiedzią powinno być silne, zjednoczone królestwo, skupione pod berłem Henryka. W istocie, po powrocie do Sandomierza książę z zapalem przystępuje do wzmacniania dzielnic sandomierskiej. Usprawnia politykę fiskalną i handlową, szkoli wojsko, ucząc je technik sztuki wojennej podpatrzonych w Królestwie Jerozolimskim. Wreszcie – zbroi się. Tytułowe, kosztowne czerwone tarcze są symbolem militarnych ambicji księcia oraz jego decyzji o ekspedycji na Kraków, siedzibę brata-seniora.

Od samego początku Henryk jest świadom, że zdobycie korony będzie wymagało pokonania braci, konkurentów do władzy. Agnieszka przypomniała mu, że jego ojciec dopuścił się bratobójstwa – „Krzywousty zabił Zbigniewa” (CzT, 72). Henryk jednak zdecydowanie odrzuca bratobójstwo legitymizowane racją stanu. „Do wielu zbrodni swojego rodu nie doda nowej i najstraszliwszej” (CzT, 109). Liczy, że zjednoczy Polskę inną drogą: „nie pójdzie na brata ani na bratową, ułożą to zupełnie inaczej” (CzT, 109). Intensywne przygotowania do wyprawy militarnej świadczą o tym, że zmienił zdanie. Samą ekspedycję jednak wielokrotnie odracza. Najpierw z racji wyczerpania zasobów, które zużyto do nieudanego oporu militarnego przeciw Barbarossie, a potem z przyczyn osobistych. Wreszcie, gdy udaje mu się zgromadzić gotowe do walki siły, dochodzi do niespodziewanego zwrotu: krakowski brat sam zjawia się w Sandomierzu, otoczony zaledwie garstką żołnierzy, niejako oddając się w ręce Henryka. W kulminacyjnym momencie książę przez całą noc żeglując w poprzek Wisły, rozdarty między dwoma brzegami: wyborem między bratobójstwem i ekspedycją na Kraków, a pozostaniem na miejscu. „Zanim dopłynęli do przeciwległego brzegu, Henrykowi uczyniło się straszno przed dopełnieniem rzeczy nie do naprawienia. Kazał zawrócić z powrotem [...] na brzeg sandomierski” (CzT, 551). Swoją decyzję podsumowuje krótko: „powiedział jedno słowo: – Brat” (CzT, 548).

Zamiast przygotowywanej przez lata wyprawy militarnej na południe, Henryk wyrusza wraz z bratem na północ w ramach zaimprovizowanej

iz paneuropejskie idee Barbarossy to wybieg mający na celu utworzenie silnego niemieckiego imperium, któremu miała podporządkować się cała Europa” (H.-Ch. Trepte, *Zum Rezeptionswert...*, op. cit., s. 72).

krucjaty przeciw pogańskim Prusom. Dzieje piastowskiego księcia kończą się tragicznie: wyprawa ponosi całkowitą klęskę. Złapane w pułapkę wojska Piastowicza zostają rozbite, a on sam, ciężko ranny, trafia do niewoli. Uwolniony za cenę wysokiego okupu, powraca do Sandomierza, gdzie niebawem umiera. W finałowej scenie wchodzi do Wisły i wrzuca do rzeki złotą obręcz wydobytą z grobu Bolesława Szczodrego, której nie udało mu się zamienić w insygnium władzy.

Tragiczny finał powieści najczęściej interpretowano jako zwieńczenie losów bohatera-melancholika, naznaczonego niezdecydowaniem i pasywnością. Księżę sandomierski jawił się jako kolejny z Iwaszkiewiczowskich bohaterów przegranych – postać, której wszystkie wysiłki spełzyły na niczym lub odniosły skutek odwrotny od zamierzonego²¹. Warto jednak zwrócić również uwagę na aktywny aspekt opalizującej postaci Henryka: konsekwentne demonstrowanie woli niezależności wobec cesarstwa, wytrwałe wypełnianie większości bąmberskich ślubowań czy skuteczne wzmocnienie dzielnicy sandomierskiej. Również w zakończeniu powieści można widzieć nie tylko „bierne poddanie się biegowi wypadków w poczuciu własnej słabości i niezdolności do podjęcia czynów »nie do poprawienia«”²². Jawi się ono jako czynne odrzucenie jednej formy budowania jedności kraju na rzecz innej, którą chciałbym nazwać gwelficką.

2. Niemieckie lekcje Iwaszkiewicza

Jako „wyraz przekonań gwelfickich” zinterpretował antycesarski wydźwięk *Czerwonych tarcz* Paweł Hertz, zwracając szczególną uwagę na końcową scenę powieści, w której wchodzącemu do Wisły księciu towarzyszy następująca refleksja:

²¹ Czesław Zgorzelski pisał: „Ostatnia scena utopienia złotej, Bolesławowej korony w wzburzonych nurtach wezbranej Wisły nie jest symbolem dobrowolnego, heroicznego wyrzeczenia się księcia swych monarchistycznych i patriotycznych tęsknot w imię zasad chrześcijańskiej moralności, ale jest oznaką rezygnacji, wynikającej z biernego poddania się biegowi wypadków w poczuciu własnej słabości i niezdolności do podjęcia czynów» nie do poprawienia»” (C. Zgorzelski, *Romantyczna powieść Jarosława Iwaszkiewicza*, op. cit., s. 5).

²² Ibidem.

Pomyślał jednak, że może kiedyś znowu [...] kraj będzie szeroki i wolny jak ta woda; że cesarza nie będzie w Europie i wszystkie ludy będą równe sobie klęczały przed tronem Chrystusowym. I westchnął o to do Boga (CzT, 570)²³.

Dodatkowo, Hertz powiązał gwelfizm powieści ze zwrotem w obrębie światopoglądu samego pisarza, który wcześniej miał wykazywać sympatie gibelinskie. W ten sposób Hertz wprowadził do namysłu nad powieścią wątek biograficzny – kwestię złożonego stosunku Iwaszkiewicza do niemieckości. Temat ten stale powracał w publicystyce, diarystyce i korespondencji pisarza, a materiały te zebrał German Ritz w pracy *Polskie spotkanie z Niemcami: Jarosław Iwaszkiewicz i Stefan George*²⁴.

Okres gibelinski Iwaszkiewicza przypada na koniec lat 20. XX wieku, kiedy to pisarz po raz pierwszy odwiedził Niemcy. Jesienią 1927 roku znalazł się wśród członków polskiej delegacji uczestniczącej w kongresie Unii Intelktualnej – międzynarodowej organizacji powołanej po I wojnie światowej w celu szerzenia idei kulturowej jedności kontynentu europejskiego²⁵. Na marginesie odbywających się w Heidelbergu posiedzeń Iwaszkiewicz zetknął się z twórczością niemieckiego poety Stefana Georgego oraz działalnością skupionego wokół niego kręgu jego uczniów i sympatyków. Wprowadzenie do tej, wcześniej mu nieznanej, poezji zawdzięczał Karlowi Schefoldowi – studentowi przydzielonemu do pomocy polskiej delegacji. Miało ono charakter inicjacji w fascynujące poetyckie misteria, co pisarz wspominał następująco:

Obrady kongresu – a były one [...] niezmiernie interesujące – poszły zupełnie w kąt wobec wszystkiego, co otwierał przede mną Karl [Schefold – R.P.]. [...] Karl czytywał mi godzinami poezje pisarza, którego oznaczał po prostu zwyczajnym słowem *der Dichter*. Sam sposób czytania, sam głos i dykcja, jak gdyby wyrastające z osobliwych czczonek stosowanych przez George'a (sic!), działały na mnie jak jakaś urzekająca magia, wciągały w krąg myśli, której przeciwstawiłem się całą siłą woli, a która pociągała mnie swoją wielkością

²³ P. Hertz, *Iwaszkiewicz, George, Niemcy...*, „Res Publica” 1992, nr 1/2, s. 50-53 przedruk [w:] idem, *Patrzę się inaczej*, Warszawa 1994, s. 119.

²⁴ Zob. G. Ritz, *Polskie spotkanie z Niemcami*, op. cit.

²⁵ Na temat Unii Intelktualnej zob. m.in. J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, op. cit., s. 289-301; J. Iwaszkiewicz, *Unia Intelktualna*, „Kultura” 1974, nr 50, s. 3-4 przedruk [w:] G. Ritz, *Polskie spotkanie z Niemcami*, op. cit., s. 272-281.

i swoim wzniesieniem się ponad poziome zabiegi codziennej polityki, z jaką tak się oswoiłem w Polsce i we Francji²⁶.

W innym miejscu Iwaszkiewicz dodał, że „George w Heidelbergu wtenczas, podczas mojego tam pobytu, był bóstwem młodzieży”²⁷. Co więcej, zdołał on skupić wokół siebie grono młodych ludzi, wobec których odgrywał rolę przewodnika i mistrza. Grupa ta, znana jako „krąg Georgego”, przypominała średniowieczny zakon, żyjący misją duchowej odnowy Niemiec – tzw. Tajemnych Niemiec (*Geheimes Deutschland*), które wyobrażano sobie jako różne zarówno od liberalnej Republiki Weimarskiej, jak i od cesarskich Niemiec wilhelmińskich²⁸. Georgianie odrzucali ustrój parlamentarny Niemiec weimarskich, uznając demokrację za formę ustrojową fundamentalnie obcą niemieckiej tradycji politycznej. Opowiadając się za cesarstwem, krytykowali również Rzeszę wilhelmińską, przenikniętą duchem pruskim i traktującą wrogo wszystko, co rzymskie. Tymczasem rzesza, za którą się opowiadali, miała charakter rzymski i uniwersalistyczny, nawiązujący do cesarskich Niemiec średniowiecznych. Iwaszkiewicz streścił sens tej wizji następująco:

Polegała na powrocie do legendy wielkich Niemiec, do legendy rzymskiego cesarstwa niemieckiej nacji i dążenia do wielkiej integracji Europy (i Azji?) tak jak były zintegrowane pod berłem rzymskich cesarzy i jak pragnęli ją zintegrować wielcy cesarze Niemiec – Henryk II, Henryk IV, Barbarossa, a przede wszystkim Fryderyk II, ukochany bohater całej tej szkoły²⁹.

Członkowie „kręgu” kultywowali pamięć o średniowiecznym Świętym Cesarstwie Rzymskim Narodu Niemieckiego. Wyrazem tego były m.in. prace historyczne, spośród których największy rozgłos zyskała biografia cesarza

²⁶ J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, op. cit., s. 297. W dzienniku Iwaszkiewicz wspominał: „Scheffold [...] uczynił mi rewelację jego wierszy, deklamując je i czytając całymi godzinami, tak jak się czyta ewangelię w czasie mszy, ze wszystkimi modulacjami gregoriańskiego śpiewu!” (*Dzienniki 1911-1955*, 24 października 1943, op. cit., s. 232).

²⁷ Ibidem.

²⁸ Na temat Stefana Georgego i jego „kręgu” zob. m.in. R. Norton, *Secret Germany, Stefan George and his Circle*, Cornell University Press 2002. Na temat idei „Tajemnych Niemiec” zob. E.H. Kantorowicz, *Tajne Niemcy*, tłum. A. Lipszyc, „Przegląd Polityczny” 2015, nr 132, s. I-XV.

²⁹ J. Iwaszkiewicz, *List do Wojciecha Karpińskiego* (2 stycznia 1975 roku), przedruk [w:] G. Ritz, *Polskie spotkanie z Niemcami*, op. cit., s. 328-329.

Fryderyka II Hohenstaufa, autorstwa Ernsta Kantorowicza. Wydana w 1927 roku i wielokrotnie wznawiana, książka ta znana była dobrze Iwaszkiewiczowi³⁰.

Podczas pobytu na kongresie poeta odwiedził także Spirę, gdzie w krypcie tamtejszej katedry spoczywają niemieccy władcy. To właśnie tam Iwaszkiewicz miał doświadczyć, jak silnie niemiecka idea imperialna trafiała do wyobraźni młodego pokolenia Niemców po I wojnie światowej.

Przekonałem się na tej wycieczce o żywej tradycji cesarstwa rzymskiego niemieckiej nacji wśród młodzieży niemieckiej. Idea cesarstwa niemieckiego – poddanie całego świata kultury zachodniej pod zwierzchnictwo cesarzy niemieckich, która mnie osobiście zdawała się czymś pogrzebionym od setek lat, ożywała myśli nie tylko poetów, lecz i młodzieży; była pokarmem całego imperializmu niemieckiego, jaki się odradzał bujnie w dziewięć lat po Wersalu.³¹

W Spirze Iwaszkiewicz miał uświadomić sobie, że „mistyczny gibelinizm [...] był i jest tak zasadniczą podstawą całego myślenia niemieckiego”³² oraz że odgrywa on kluczową rolę również w historii nowoczesnej Europy. Działalność Unii Intelktualnej jawiła mu się teraz jako kolejny przejaw trwających od wieków niemieckich dążeń do kulturowego i politycznego zjednoczenia kontynentu pod własnym przewodnictwem.

Poeta wielokrotnie podkreślał, że „przeżycie heidelberskie” było dla niego doświadczeniem formacyjnym, które ukształtowało jego sposób rozumienia

³⁰ Iwaszkiewicz wielokrotnie odnosił się do pracy Kantorowicza, np. J. Iwaszkiewicz, *O Sofoklesie Zielińskiego niektóre uwagi*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 32, przedruk [w:] K. Gędas, *Recenzje literackie Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 2020, s. 203; J. Iwaszkiewicz, *Książka o Sycylii*, Warszawa 1981, s. 318; J. Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch*, Warszawa 1980, s. 176. Szerzej na temat Kantorowiczowskiej biografii Fryderyka II zob. D. Abulafia, *Kantorowicz and Frederick II*, „History” 1977, nr 62, s. 193–221; E. Grünwald, *Not Only in Learned Circles: The Reception of Frederick the Second in Germany before the Second World War*, [w:] Ernst Kantorowicz, *Erträge der Doppeltagung Institute for Advanced Study, Princeton, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt*, ed. R.L. Benson, J. Fried, Stuttgart 1997, s. 162–179; R. Pawlik, *Poeta-wódz i wódz-artysta. O Cesarzu Fryderyku II Ernsta Kantorowicza*, „Przegląd Polityczny” 2015, nr 132, s. 131–139.

³¹ J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1911–1955 (24 października 1943)*, op. cit., s. 232. „Tak samo nigdy bym nie zrozumiał tak głęboko duszy Niemiec i ich *Kaiserlegende*, gdybym nie poznał Karla [Scheffolda – R.P.] i nie odbył tego pamiętnego spaceru jesiennego na piechotę z Heidelbergu do katedry w Spirze” (A. i J. Iwaszkiewiczowie, *Listy 1927–1931*, Warszawa 2012, s. 525).

³² J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, op. cit., s. 297.

świata współczesnego. Znalazło ono bezpośredni wyraz w twórczości poetyckiej: przede wszystkim w tomach *Księga dnia i księga nocy* (1929) oraz *Powrót do Europy* (1931)³³, w którym Iwaszkiewicz zamieścił również własne przekłady poezji Stefana Georgego. Echa tego doświadczenia odnajdujemy w dramacie *Kochankowie z Werony*, a wreszcie w powieści *Czerwone tarcze*. W *Książce moich wspomnień* pisarz przyznał, że „całe przeciwstawienie Barbarossy i księcia Henryka w »Czerwonych tarczach« ma źródło w tym parotygodniowym pobycie w Heidelbergu”³⁴, dodając, że fascynacja poezją Georgego łączyła się w nim z wewnętrznym oporem, pragnieniem „przeciwstawienia się całą siłą woli”. W tym kontekście rozmowy Henryka z cesarzem Barbarosą jawią się jako literacka transpozycja osobistej konfrontacji autora z poezją Georgego oraz ideologią „Tajemnych Niemiec”. Powracający np. w obu scenach motyw róży i krzyża – jeden z obrazów, „od których biła naprawdę siła” (CzT, 137) – stanowi bezpośrednie nawiązanie do symboliki georgiańskiej³⁵. Na obu poziomach, powieściowym i biograficznym, uwidacznia się ta sama ambiwalencja: oczarowaniu, manifestującemu się m.in. w przekładach i naśladownictwie Georgego,³⁶ towarzyszą próby oporu. Podobnie jak książkę sandomierski „chciał zaprzeczyć Barbarossie, ale nie wiedział, w imię czego” (CzT, 139), tak i poeta przyznawał w 1943 roku: „[doświadczenie heidelberskie – R.P.] mnie zaskoczyło, zadziwiło, kazało myśleć o przeciwstawieniu tej idei czegoś innego, czegoś naszego, ale nie domyśliłem tej sprawy do końca”³⁷.

³³ Zob. T. Wójcik, *Kompleks niemiecki w poezji Jarosława Iwaszkiewicza*, „Przegląd Humanistyczny” 1993, nr 6, s. 111-120; G. Ritz, *Polskie spotkanie z Niemcami*, op. cit., s. 46-106.

³⁴ J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, op. cit., s. 296. Ta sama myśl w liście do żony: „co mnie na półświatomie mówił Karl [Scheffold – R.P.] w niezapomnianej Spirze, o całej nordyckiej symbolice cesarstwa niemieckiego i o znaczeniu mistycznym ghibellinizmu. To właśnie chciałem po cichu wlać do »Henryka«”. (A. i J. Iwaszkiewiczowie, *Listy 1932-1939 t. III*, Warszawa 2014, s. 302).

³⁵ Zob. wiersz *Templariusz* (Stefan George, *Poezje*, Warszawa 1979, s. 177-178); zob. również J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1975, s. 330-340.

³⁶ Do przykładów oddziaływania Georgego na Iwaszkiewicza można zaliczyć przekonanie, że mity stanowią źródło życia narodów. Iwaszkiewicz myślał również o skupieniu wokół siebie grupy poetyckiej na wzór George Kreis – zob. J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, op. cit., s. 271.

³⁷ J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1911-1955* (24 października 1943), op. cit., s. 232.

Dojście Hitlera do władzy potwierdziło przeczucie poety co do rzeczywistych intencji Unii Intelktualnej: jej działalność, podobnie jak aktywność Georgian, „przygotowuje drogę do kulturalnej hegemonii Niemiec w Europie”³⁸. W artykule publicystycznym ogłoszonym na łamach „Wiadomości Literackich” w 1933 roku, zatytułowanym *Mitologia Niemiec współczesnych*, Iwaszkiewicz stwierdził wprost, że dogmaty wyznawane przez Georgego „zostały żywcem przeniesione do nauki hitlerowskiej”³⁹, w szczególności zaś dogmat o „nadprzyrodzonej misji cesarstwa niemieckiego”⁴⁰. Już po wojnie kwestię tę ujął jeszcze dosadniej:

Das geheime Deutschland – „utajone Niemcy” niedługo potem przestały się taić i objawiły się jako faszyzm, wciąż [...] marzący o wskrzeszeniu „świętego rzymskiego imperium niemieckiej nacji”. Ta mrzonka średniowieczna była oczywiście pretekstem dla niemieckiej zachłanności⁴¹.

W powstałych w 1934 roku *Czerwonych tarczach* chciałbym widzieć próbę „domyślenia sprawy do końca” i przeciwstawienia niemieckiemu mistycznemu gibelinizmowi „czegoś naszego”. Pojawia się pytanie: co Iwaszkiewicz mógł przeciwstawić gibelinizmowi „kręgu Georgego”? Na początku należy zaznaczyć, że gibelinizm ten, mimo oparcia w pracach historycznych, był dla Iwaszkiewicza zjawiskiem o charakterze na wskroś mitologicznym, tj. polegał na tworzeniu nowoczesnego niemieckiego mitu politycznego. Już w 1928 roku autor pisał o „imperialistycznym micie Niemiec”, którego przykładem była wspomniana biografia cesarza Hohenstaufa autorstwa Ernsta Kantorowicza:

Weźmy np. książkę Kantorowicza o cesarzu Fryderyku II, wynikłą z ducha gundolfowsko-georgeowskiego. Jest ona typowym elaboratem mitologii [...]. Legenda cesarskich Niemiec epoki Hohenstaufów nabiera tu własnych cech „przygotowania przyszłego udoskonalenia na widok marności otaczającego społeczeństwa”⁴².

³⁸ Ibidem, s. 231.

³⁹ J. Iwaszkiewicz, *Mitologia Niemiec współczesnych*, op. cit., s. 244.

⁴⁰ Ibidem, s. 245.

⁴¹ J. Iwaszkiewicz, *Książka o Sycylii*, [w:] idem, *Podróże*, tom I, Warszawa 1981, s. 318.

⁴² J. Iwaszkiewicz, *O Sofoklesie Zielińskiego niektóre uwagi*, op. cit., s. 203.

Mitologiczny charakter dzieła Kantorowicza polegał między innymi na tym, że obraz średniowiecznej przeszłości został skonstruowany w celu mobilizacji współczesnych odbiorców. W obliczu kryzysu Niemiec weimarskich autor kreślił obraz średniowiecznego cesarza, który miał „przygotowywać do [przyszłego – R.P.] czynu”⁴³, a w ostatecznym rachunku na nadejście „Nowej Rzeszy”⁴⁴.

Iwaszkiewicz zawsze był świadom znaczenia mitów narodowych, tj. tego, że stanowią one „źródło [...] życia” narodów⁴⁵. Przekonanie to zostało potwierdzone „przeżyciem heidelberskim”, którego częścią był dogmat wpajany przez niemieckiego poetę, że „martwy jest lud, gdy martwe jego bogi”⁴⁶ oraz ówczesną popularnością w Niemczech mitu gibelńskiego. Najprawdopodobniej właśnie wtedy pisarz doszedł do wniosku, że jednemu mitowi można przeciwstawić wyłącznie inny mit i mamy wiele świadectw wskazujących, że zastanawiał się na jego rodzimą wersję⁴⁷. W 1927 roku jako przykład mitu polskiego wymienia moralizm lub idealizm. W relacji ze swojej niemieckiej podróży, ogłoszonej w „Wiadomościach Literackich” pod tytułem *Trzy tygodnie europejskiego powietrza* zauważa:

Imperializm angielski, etatyzm pruski, witalizm włoski, ekonomizm niemiecki, pesymizm francuski [...]. Jakże miło przeciwstawić im moralizm czy idealizm polski, mit, na którego ilustrację można było przytoczyć niejedną z fantastycznych stron naszej historii⁴⁸.

⁴³ Ibidem, s. 204.

⁴⁴ *Das neue Reich* to tytuł ostatniego tomu poetyckiego Stefana Georgego z 1928 roku; zob. S. George, *Nowe Królestwo*, tłum. A. Lam, Warszawa 2021.

⁴⁵ J. Iwaszkiewicz, *Trzy tygodnie europejskiego powietrza. Wrażenia z podróży do Heidelbergu, Paryża i Brukseli*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 50, s. 1, przedruk [w:] G. Ritz, *Polskie spotkanie z Niemcami*, op. cit., s. 227.

⁴⁶ S. George, *Wojna*, tłum. Zenon Przesmycki, [w:] idem, *Poezje*, wybór K. Kamińska, Warszawa 1978, s. 226.

⁴⁷ Piszząc o Wacławie Rolicz-Liederze zauważył, że cechą najbardziej charakterystyczną dla jego twórczości i stanowiącą największą jego zasługę – najprawdopodobniej powstałą pod wpływem Stefana Georgego – „jest poszukiwanie mitu polskiego”; J. Iwaszkiewicz, *Stefan George i Wacław Rolicz-Lieder*, „Skamander” 1935, z. 64, przedruk [w:] G. Ritz, *Polskie spotkanie z Niemcami*, op. cit., s. 261. Szerzej na temat mitu szczególnie w kontekście międzywojennej poezji Iwaszkiewicza zob. J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, op. cit., s. 236–345.

⁴⁸ J. Iwaszkiewicz, *Trzy tygodnie...*, op. cit., s. 226–227.

W kolejnym, 1928, roku pisał o analogicznym potencjale mobilizacji kryjącym się w polskich pracach historycznych na temat Bolesława Chrobrego oraz Unii Jagiellońskiej. Sugerował, że ekwiwalentem biografii Fryderyka II mogłyby być dzieje „Bolesława Chrobrego, czyli Wielkiego, tak jak nam ją [Stanisław – R.P.] Zakrzewski opowiada, mogłaby jeszcze w znaczniejszej mierze być jakaś praca o unii z Litwą; luka, którą trud [Oskara – R.P.] Haleckiego częściowo tylko wypełnia”⁴⁹.

Wydaje się zatem, że *Czerwone tarcze* stanowią literacką odpowiedź na germańską legendę o niemieckim prawie do hegemonii w Europie. Iwaszkiewicz przeciwstawia jej literacką opowieść o piastowskiej woli suwerenności oraz polskich dążeniach do uniezależnienia się od cesarstwa. W reakcji na imperialistyczną narrację Niemiec autor tworzy własną mito-poetycką opowieść, w której Fryderyka II zastępuje Fryderyk Barbarossa, a Bolesława Chrobrego – Henryk Sandomierski⁵⁰. Pisarz proponuje własną wersję mitu polskiego moralizmu, który chciałbym określić mianem gwelfickiego. Co jednak właściwie oznacza ten termin? Enigmatyczne spostrzeżenie, że *Czerwone tarcze* „można by nazwać [...] wyrazem przekonań »gwelfickich«”⁵¹ Paweł Hertz opatrzył komentarzem: „rozwiązanie »gwelfickie«, rozwiązanie gnieźnieńskie, było dla nas bardzo korzystne”⁵². Gwelfizm utożsamiał on zatem z „rozwiązaniem gnieźnieńskim”, a więc odmiennym modelem relacji polsko-cesarskich, których symbolicznym wzorem była historyczna wizyta Ottona III w Gnieźnie. W roku tysięcznym cesarz niemiecki przybył do Polski nie jako wojownik na czele zbrojnej armii, lecz jako pątnik pielgrzymujący do grobu św. Wojciecha. Spotkanie z Bolesławem Chrobrym odbyło się zatem na gruncie wspólnoty wiary chrześcijańskiej: „cesarz potraktował księcia polskiego jako sojusznika, jako partnera dla wyższych celów”⁵³. Wobec tak rozumianego gwelfizmu nasuwają się jednak przynajmniej dwie wątpliwości. Po pierwsze, sam Hertz

⁴⁹ J. Iwaszkiewicz, *O Sofoklesie Zielińskiego*, op. cit., s. 203. Iwaszkiewicz ma na myśli pracę S. Zakrzewskiego, *Bolesław Chrobry Wielki*, Lwów 1925, a także publikacje O. Haleckiego, np. idem, *O Unii Jagiellońskiej (Zarys rozwoju)*, Warszawa 1920.

⁵⁰ W liście do Karła Schefolda z 14 VIII 1930 Iwaszkiewicz pisał: „Szykuję się do powieści historycznej! i to w dodatku z XII wieku. Cesarz Fryderyk I (niestety nie Drugi), także odegrał tam pewną rolę” (cyt. za G. Ritz, *Polskie spotkanie z Niemcami*, op. cit., s. 143).

⁵¹ P. Hertz, *Iwaszkiewicz, George, Niemcy...*, op. cit., s. 119.

⁵² Ibidem, s. 119.

⁵³ Ibidem, s. 119-120.

przyznaje, że Bolesław Chrobry nie został w Gnieźnie uznany przez cesarza za suwerennego władcę, lecz jedynie za sprzymierzeńca w realizacji cesarskiej misji. Wiadomo, że koronacja Chrobrego – znak pełnej suwerenności – stała się możliwa dopiero ćwierć wieku później, po śmierci kolejnego niemieckiego cesarza. Co jednak ważniejsze, sandomierski książę w swej modlitewnej suplice nie marzy o poprawieniu pozycji Polski w relacjach z cesarzem, lecz o tym, żeby w Europie nie było cesarza, a między narodami zapanowała równość.

Motyw gwelfizmu w *Czerwonych tarczach* dostrzegł również Tomasz Stefanek. W szkicu *Polska gibelińska, gwelficka czy jagiellońska? Jarosława Iwaszkiewicza spotkanie z Niemcami*⁵⁴ twierdzi, że Sandomierczyk „staje po stronie rozwiązania gwelfickiego” nie dlatego, że dąży on do pomyślniejszego ułożenia stosunków polsko-cesarskich, ale dlatego, że „przeciwstawia się koncepcji uniwersalnego imperium”⁵⁵. Stefanek uważa jednak gwelfizm Henryka Sandomierskiego jedynie za reakcję „na uniwersalne roszczenia cesarstwa, a nie samoistną ideę o powszechnym zasięgu”⁵⁶. Z tego powodu negatywne stanowisko antycesarskie musiało zostać uzupełnione pozytywnym projektem, którym jest – jego zdaniem – idea jagiellońska. Polegała ona na zrównoważeniu potęgi niemieckiego cesarstwa sojuszem Polski na wschodzie. Zafascynowany Rusią brat Henryka, Kazimierz Sprawiedliwy, „odgrywa rolę reprezentanta idei jagiellońskiej *avant la lettre*”⁵⁷.

Czy istotnie jednak gwelfizm Henryka Sandomierskiego nie stanowi samoistnej idei o powszechnym zasięgu? Wrażenie takie może powstać wyłącznie, jeśli przedśmiertną modlitwę bohatera potraktujemy jako rodzaj literackiego *deus ex machina*, tymczasem jest ona głęboko zakorzeniona w całości dzieła. Marzenie, by Polska znalazła się w Europie pozbawionej cesarskiego zwierzchnictwa, nawiązuje wprost do pouczeń Arnolda z Brescii na temat suwerenności ludów; lekcji, „którą – jak zaznacza Iwaszkiewicz – [Henryk – R.P.] pamiętał przez całe swoje, zresztą krótkie życie” (CzT, 187). Innymi słowy, mnich głoszący republikańską zasadę samostanowienia ludów pokazał Henrykowi

⁵⁴ T. Stefanek, *Polska gibelińska...*, op. cit.

⁵⁵ Ibidem, s. 114.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem, s. 115. Stefanek uważa, że przesłanie *Czerwonych tarcz* wyraża się w syntezie „zachodniego gwelfizmu, który uosabia Henryk, i idei jagiellońskiej, reprezentowanej przez Kazimierza” (ibidem, s. 116).

Sandomierskiemu, w jaki sposób „popchnąć kraj od cesarza ku losom nieznanym” (CzT, 97)⁵⁸. Natomiast myśl, że równość narodów nastąpi wówczas, gdy wszystkie one uznają królestwo Chrystusa, wiąże się z doświadczeniami Henryka w Królestwie Jerozolimskim (por. CzT, 249) i wybrzmiewa wyraźnie podczas nocnej medytacji Sandomierczyka w bazylice Grobu Świętego:

Opodal krypty kamień znaczył centrum świata, opodal Król Królów spoczywał. Cierniowa była jego korona. Być może nie pragnął tej krwi, która była dla jego grobu przelewana. Ale połączyły się wszystkie narody i zapomniały o tym, kto jest Niemiec, kto Francuz, kto Duńczyk, Szkot czy Allobroga, Ormianin, Lotaryńczyk czy Akwitańczyk. [...] I myślał, jak świętość jednoczy i gdyby wszyscy w Grób ów wierzyli, wszyscy braćmi by się stali (CzT, 226-227).

W tym świetle finałowa scena powieści jawi się jako świadome odrzucenie pouczeń Agnieszki. Cesarska krewna namawiała Henryka do budowania silnego państwa i jedności politycznej na wzór cesarski. Tymczasem książę rezygnuje z *imitatio imperii*, tj. z korony zdobywanej przemocą, bratobójstwem i podporządkowaniem wszystkich części kraju najsilniejszemu ośrodkowi władzy. Innymi słowy, Henryk odstępuje od tworzenia Polski mocarstwowej za wszelką cenę.

Warto zauważyć, że jednocześnie Henryk rezygnuje z uświęcania przemocy, tj. charakterystycznej dla tradycji cesarskiej sakralizacji władcy. Tradycję tę Iwaszkiewicz przenikliwie sportretował w scenie przekazywania insygniów władzy, uwypuklając ceremonialną fuzję politycznej i kapłańskiej godności imperatora, który, sprawując najwyższą władzę ziemską, naznaczony jest jednocześnie autorytetem religijnym jako kapłan. Ważny autokomentarz pisarza do tej sceny znajdujemy w szkicu *Mitologia Niemiec współczesnych*. W odniesieniu do kapłańskiej godności wnuka Barbarossy Iwaszkiewicz pisał:

Fryderyk II jest najbliższy ideału Melchizedecha – króla i kapłana miasta Salem. Według egzegezy katolickiej, Melchizedech jest „figurą” Chrystusa, według

⁵⁸ Istotny autokomentarz do *Czerwonych tarcz* stanowi szkic *Grobowce w Palermo* zamieszczony w *Księżce o Sycylii* (op. cit., 317-328). Już w samym tytule kryje się aluzja do tłumaczonego przez Iwaszkiewicza wiersza Stefana Georgego *Grobowce w Spirze*. Przeciw Kantorowiczowskiej wykładni Iwaszkiewicz staje wyraźnie po stronie dochodzącej do głosu w „dążeniach ludowych” zasady „samostanowienia” Sycylii, a sprzeciwia się imperialistycznym i mistycznym ideom Niemiec (zob. op. cit., s. 325).

egzegezy hitlerowskiej jest to wcielenie ideału antychrześcijańskiego „władcy uniwersalnego”, którego władza świecka i religijna „stanowi punkt styczny świata i zaświata”⁵⁹.

Znamienne, że nadawanie niemieckim imperatorom godności kapłańskiej na wzór Melchizedeka Iwaszkiewicz uznał za „wcielenie ideału antychrześcijańskiego”. Pomimo chrześcijańskich pozorów, w ceremoniale tym dostrzegł zatem regres do form pogańskich, czyli religijny kult militarnej i politycznej siły. Tę samą myśl wyraża umieszczenie bamberskiej rozmowy Henryka z Barbarosą w gaju Odyna. Autor dał w ten sposób do zrozumienia, że poglądy przyszłego cesarza przynależą do kontekstu pogańskiego, związanego z germańskim kultem bóstw wojny⁶⁰. W tej tradycji władca i jego „święte cesarstwo”, a także „racja stanu” stają się instancjami boskimi, absolutnymi i ostatecznymi, ponad którymi nie ma już nic większego, a jednocześnie w imię których można poświęcać jednostki i całe narody.

Tymczasem Henryk przeciwstawia zsakralizowaną siłę odmiennej formie *sacrum* – świętości Chrystusa. Zamiast kultu monarchy ze złotą obręczą na skroniach, proponuje zgięcie kolan przed Chrystusem w koronie cierniowej⁶¹. Tym przeciwstawieniem Iwaszkiewicz wprowadza ortodoksyjnie chrześcijańską naukę o odbóstwieniu i relatywizacji władzy politycznej przez Chrystusa. Zgodnie z doktryną teologiczną, władza polityczna nie jest sama z siebie uświęcona, a wbrew twierdzeniu Ottona ze Stuzzeligen, koronacja nigdy nie była sakramentem, który nadawałby królowi godność kapłańską. Chrześcijaństwo przeciwstawiło się pogańskiej sakralizacji siły, wprowadzając nieznaną dotychczas rozdział porządków politycznego i religijnego, tak aby żadna władza świecka nie mogła rościć sobie prawa do godności religijnej⁶².

⁵⁹ J. Iwaszkiewicz, *Mitologia Niemiec współczesnych*, op. cit., s. 246.

⁶⁰ Na temat Odyna zob. G. Dumézil, *Bogowie Germanów. Szkice o kształtowaniu się religii skandynawskiej*, tłum. A. Gronowska, Warszawa 2006, s. 76-80.

⁶¹ Stosunkowo rzadko komentatorzy zwracali uwagę, że Henryk Sandomierski został ukazany jako rycerz zakonny: prowadzący ascetyczny tryb życia, „wyczerpany modlitwami i postem” (CzT, 331), stroniący „od uczt pańskich i od wystawności” (CzT, 353), stanowczo unikający konfliktów. Wyjątkiem był Emil Breiter, który określił powieść mianem „żywota świętego Henryka” (E. Breiter, *Czerwone tarcze Iwaszkiewicza*, op. cit., s. 1).

⁶² Ten aspekt doktryny chrześcijańskiej jasno przedstawia Erik Peterson, *Męczennicy a kapłańskie królestwo Chrystusa*, tłum. T.M. Myśków, „44. Magazyn Apokaliptyczny” 2012, nr 4, s. 31.

W *Mitologii Niemiec współczesnych* Iwaszkiewicz przytacza tę ortodoksyjną doktrynę teologiczną, głoszącą, że po Chrystusie „żaden już człowiek nie może być królem i kapłanem zarazem”⁶³.

Zatem doktryna o królowaniu Chrystusa, do której odwołał się Henryk, nie tylko wyznacza metafizyczne granice wszelkiej władzy politycznej, odbierając jej charakter absolutny i sakralny. Wskazuje jednocześnie na istnienie rzeczywistości wyższej od niej samej: rzeczy „większych od Polski” (CzT, 538), takich jak przykazanie „nie zabijaj”. W rezultacie w finałowej scenie Henryk zawiera sugestię innej możliwości zjednoczenia kraju, nawiązującą do nauki Bernarda z Tremelai, że w niektórych przypadkach „jedność można osiągnąć prędzej przez rozproszenie niżeli przez scałkowanie” (CzT, 288- 289).

Gwelfizm jako samoistna idea zakłada jeszcze jeden istotny komponent: jest nie tylko postawą antycesarską, lecz również propapieską. Książę sandomierski od samego początku pragnie „zrozumieć cesarza i papieża”. Obecność papieża, choć ukazana dyskretnie, ma w powieści wyrazistą wymowę. Gdy Henryk po raz pierwszy słyszy – wielokrotnie później powracającą – maksymę cesarskiej wszechjedności: „wkrótce nastanie jeden pasterz i jedna owczarnia”, wypowiada ją Otton ze Stuzzelingen. Narrator opatruje te słowa komentarzem: „powiedział to dwuznacznie, raczej cesarza miał na myśli, ale powinien był tak rzec o papieżu” (CzT, 79-80). Jest to kolejny przykład przejmowania przez domenę polityczną chrześcijańskiej metaforyki religijnej. Cesarski doradca odniósł bowiem do imperatora ewangeliczne słowa Jezusa, które pierwotnie dotyczyły jedności Kościoła, ewidentnie zakładając, że to cesarz jest ziemskim reprezentantem Chrystusa. Tymczasem, w świetle teologii jest nim papież, sprawujący władzę kluczy. W ten sposób rysuje się konkurencyjny wobec cesarskiego projekt uniwersalizmu, w którym połączenie poszczególnych części dokonuje się nie przez uległość wobec najsilniejszego, ale przez dobrowolnie uznanie wyższości autorytetu Chrystusa i reprezentującego go papieża⁶⁴. Znamienne, że podczas spotkania Henryka z Arnoldem z Brescii w ogrodach laterańskich rozmówcy widzą przejeżdżającego Eugeniusza III:

⁶³ J. Iwaszkiewicz, *Mitologia Niemiec współczesnych*, op. cit., s. 246.

⁶⁴ Fakt ten dostrzegła również Ewa Bajkowska: „Związanie się Polski z uniwersalizmem papieskim [...] stanowiło osłonę wobec zagrożenia niemieckiego. Takie stanowisko reprezentuje też Iwaszkiewiczowski bohater” (Eadem, *Dramat samotnego jeźdźcy. Henryk Sandomierski w legendzie, historii i literaturze*, Sandomierz 2010, s. 97).

„ubogiego i maluczkiego mnicha, który ku zdziwieniu wszystkich mocno dzierzył klucze Piotrowe” (CzT, 198) i błogosławił całą ziemię⁶⁵.

Komentatorzy pozostawali z reguły zgodni co do tego, że *Czerwone tarcze* to „jedna z najpiękniejszych i najmądrzejszych powieści polskich”, która „bardzo głęboko traktuje o Polsce i Europie” (Hertz) czy wręcz „odślania samą istotę polskości” (Turczyński). Podkreślali, że „połączenie legendy, historii i psychologii dało tu stop wysokiej jakości, odporny na czas”⁶⁶. W obliczu siły średniowiecznego mitu o niemieckiej hegemonii w Europie, którego oddziaływanie Iwaszkiewicz wyraźnie wyczuwał w realiach XX-wiecznej Republiki Weimarskiej, pisarz stworzył konkurencyjną opowieść – powieściowy „kontrmit” o Polsce, która odrzuca przynależność do uniwersalistycznego imperium na rzecz udziału w odmiennej formie uniwersalizmu, jaką jest *christianitas* – rodzina ludów chrześcijańskich zachowujących republikańską odrębność⁶⁷.

Bibliografia

- Abulafia David, *Kantorowicz and Frederick II*, „History” 1977, nr 62, s. 193-221.
- Andrzejewski Jerzy, *Czerwone tarcze*, *Kartki z dziennika lektury*, „Odrodzenie” 1947, nr 43, przedruk [w:] J. Rohoziński, *Jarosław Iwaszkiewicz*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1968, s. 202-205.
- Andrzejewski Jerzy, *Sen o średniowieczu*, „Prosto z mostu” 1935, nr 29, s. 7.
- Bajkowska Ewa, *Dramat samotnego jeźdźcy, Henryk Sandomierski w legendzie, historii i literaturze*, Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa, Sandomierz 2010.
- Bąk Zbigniew, *Czerwone tarcze Jarosława Iwaszkiewicza*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1973.
- Bloch Marc, *Królowie cudotwórcy. Studium o nadprzyrodzonym charakterze przypisywanym władzy królewskiej zwłaszcza we Francji i w Anglii*, tłum. J.M. Kłoczowski, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1998 [wyd. I 1924].
- Breiter Emil, *Czerwone tarcze Iwaszkiewicza*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 48, s. 1.
- Broński M., *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, „Kultura” 1974, nr 7-8, s. 32-40.

⁶⁵ W oparciu o zupełnie inny materiał Piotr Mitzner doszedł do wniosku, że „Jarosław Iwaszkiewicz był papistą” (idem, *Na progu. Doświadczenia religijne w tekstach Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 2003, s. 111).

⁶⁶ M. Broński, *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, „Kultura” 1974, nr 7-8, s. 35.

⁶⁷ W okresie powstawania *Czerwonych tarcz* Iwaszkiewicz pisał: „jedność Europy [...] nie jest to jakaś wymaginowana całość, tylko suma pewnych całości. W interesie Europy leży aby Francuz był Francuzem a Polak Polakiem, i oprócz tego czuł wspólnotę swoją z całością” (*Goethe i akt weimarski*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 13, [za:] G. Ritz, *Polskie spotkanie z Niemcami*, op. cit., s. 237).

- Camporeale Salvatore I., *Lorenzo Valla i jego traktat o donacji Konstantyna*, tłum. A. Dudzińska-Facca, Instytut Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 1997.
- Cichocki Marek A., *Północ i Południe. Teksty o polskiej kulturze i historii*, Teologia Polityczna, Warszawa 2018.
- Czachowski Kazimierz, *Czerwone tarcze*, „Nowa Książka” 1935, z. II, s. 93.
- Dumézil Georges, *Bogowie Germanów. Szkice o kształtowaniu się religii skandynawskiej*, tłum. A. Gronowska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006.
- Galis Adam, *Rozmowa z J. Iwaszkiewiczem*, „Tygodnik Ilustrowany” 1934, nr 49, 9 XII 1934, s. 978.
- George Stefan, *Nowe Królestwo*, tłum. A. Lam, Aspra, Warszawa 2021.
- George Stefan, *Wojna*, tłum. Zenon Przesmycki, [w:] idem, *Poezje*, wybór K. Kamińska, PIW, Warszawa 1978, s. 226.
- Gogosz Remigiusz, *Od ziemi Świętej do ziemi Prusów. Książę Henryk Sandomierski jako ideał krzyżowca*, Inforteditions, Zabrze–Tarnowskie Góry 2020.
- Grünewald Eckhart, *Not Only in Learned Circles: The Reception of Frederick the Second in Germany before the Second World War*, [w:] Ernst Kantorowicz. *Erträge der Doppeltagung Institute for Advanced Study, Princeton, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt*, ed. R.L. Benson, J. Fried, Stuttgart 1997, s. 162-179.
- Hertz Paweł, Iwaszkiewicz, George, Niemcy..., „Res Publica” 1992, nr 1/2, s. 50-53, przedruk [w:] idem, *Patrzę się inaczej*, Pavo, Warszawa 1994, s. 115-122.
- Iwaszkiewicz Anna i Jarosław, *Listy 1932-1939*, Czytelnik, Warszawa 2014.
- Iwaszkiewicz Anna i Jarosław, *Listy 1927-1931*, Czytelnik, Warszawa 2012.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Czerwone tarcze*, Czytelnik, Warszawa 1966 [wyd. 1 1934].
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Dzienniki 1911-1955*, Czytelnik, Warszawa 2007.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Goethe i akt weimarski*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 13, [w:] G. Ritz, *Polskie spotkanie z Niemcami: Jarosław Iwaszkiewicz i Stefan George*, Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku, Podkowa Leśna 1998, s. 235-241.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Książka moich wspomnień*, Czytelnik, Warszawa 1975 [wyd. 1 1957].
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Książka o Sycylii*, [w:] idem, *Podróże*, tom I, Czytelnik, Warszawa 1981 [wyd. 1 1956].
- Iwaszkiewicz Jarosław, *List do Wojciecha Karpińskiego* (2 stycznia 1975 roku), [w:] G. Ritz, *Polskie spotkanie z Niemcami: Jarosław Iwaszkiewicz i Stefan George*, Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku, Podkowa Leśna 1998, s. 328-331.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Mitologia Niemiec współczesnych*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 45, przedruk [w:] G. Ritz, *Polskie spotkanie z Niemcami: Jarosław Iwaszkiewicz i Stefan George*, Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku, Podkowa Leśna 1998, s. 242-247.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *O Sofoklesie Zielińskiego niektóre uwagi*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 32; przedruk [w:] K. Gędas, *Recenzje literackie Jarosława Iwaszkiewicza*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2020, s. 196-205.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Podróże do Polski*, PIW, Warszawa 1977.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Podróże do Włoch*, PIW, Warszawa 1980.

- Iwaszkiewicz Jarosław, *Unia Intelktualna*, „Kultura” 1974, nr 50, s. 3-4, przedruk [w:] G. Ritz, *Polskie spotkanie z Niemcami: Jarosław Iwaszkiewicz i Stefan George*, Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku, Podkowa Leśna 1998, s. 272-281.
- Kantorowicz Ernst, *Kaiser Friedrich der Zweite*, Berlin 1927 [idem, *Fryderyk II 1194-1250*, tłum. G. Smółka, Napoleon V, Oświęcim 2015].
- Kantorowicz Ernst, *Tajne Niemcy*, tłum. A. Lipszyc, „Przegląd Polityczny” 2015, nr 132, s. I-XV.
- Korzon Tadeusz, *Historia wieków średnich*, Gebethner i Wolff, Warszawa– Lublin– Łódź 1914.
- Krzyżanowski Julian, *Hamlet książę sandomierski*, „Pion” 1935, nr 4, s. 5-6.
- Kwiatkowski Jerzy, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Czytelnik, Warszawa 1975.
- Lechoń Jan, *Droga do Europy*, „Gazeta Polska” 1935, nr 19, 19 I 1935, s. 5.
- Miłosz Czesław, *Swojskie pryncypia i artysta*, „Bunt Młodych” 1935, 20 VIII 1935, przedruk [w:] tenże, *Przegląd młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931-1939*, Znak, Kraków 2003, s. 125-128.
- Mitzner Piotr, *Na progu. Doświadczenia religijne w tekstach Jarosława Iwaszkiewicza*, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2003.
- Norton Robert E., *Secret Germany, Stefan George and his Circle*, Cornell University Press, Ithaca and London 2002.
- Nowak-Dłużewski Juliusz, *Historia tragiczna księcia sandomierskiego*, „Słowo Powszechne” 1948, nr 72, s. 6.
- Parnicki Teodor, *Współczesna polska powieść historyczna*, „Droga” 1935, nr 3, przedruk [w:] idem, *Szkice literackie*, PAX, Warszawa 1978, s. 102-117.
- Pawlik Robert, *Poeta-wódz i wódz-artysta. O Cesarzu Fryderyku II Ernsta Kantorowicza*, „Przegląd Polityczny” 2015, nr 132, s. 131-139.
- Peterson Erik, *Męczennicy a kapłańskie królestwo Chrystusa*, tłum. T.M. Myśków, „44. Magazyn Apokaliptyczny” 2012, nr 4, s. 22-33.
- Peterson Erik, *Der Monotheismus als politisches Problem. Ein Beitrag zur Geschichte der politischen Theologie im Imperium Romanum*, Hegner, Leipzig 1935 [idem, *Monoteizm jako problem polityczny. Przyczynek do dziejów teologii politycznej w imperium romanum*, tłum. J. Duraj, „Res Publica Nowa” 2012, nr 20, s. 39-61].
- Piwiński Leon, *O Czerwonych tarczach Iwaszkiewicza*, „Rocznik Literacki” 1934, s. 91-94.
- Przybylski Ryszard, *Eros i Tanatos, Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916-1938*, Czytelnik, Warszawa 1970.
- Ritz German, *Polskie spotkanie z Niemcami: Jarosław Iwaszkiewicz i Stefan George*, Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku, Podkowa Leśna 1998,
- Smolka Stanisław, *Mieszko Stary i jego wiek*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1959 [1881].
- Starowieyska-Morstinowa Zofia, *Z literatury powieściowej. Czerwone tarcze Iwaszkiewicza*, „Przegląd Powszechny” 1935, nr 52, s. 127-129.
- Stefanek Tomasz, *Polska gibelinińska, gwelficka czy jagiellońska? Jarosława Iwaszkiewicza spotkanie z Niemcami*, „Teologia Polityczna” 2013/2014, nr 7, s. 97-117.
- Tetrycz-Puzio Agnieszka, *Henryk Sandomierski*, Avalon, Kraków 2009.

- Trepte Hans-Christian, *Zum Rezeptionswert von Jaroslaw Iwaszkiewicz' Roman Czerwone Tarcze* (Die roten Schilde), [w:] *Traditionen der Freundschaft und Zusammenarbeit DDR-Volksrepublik Polen*, „Studien zur Geschichte der deutsch-polnischen Beziehungen“, Wilhelm-Pieck-Universität Rostock, Rostock 1984, s. 69-76.
- Turczyński Andrzej, *Książę Henryk o Złoty Włosach. Próba egzegezy mitograficznej Czerwonych tarcz Jarosława Iwaszkiewicza*, „Twórczość” 1996, nr 2, s. 43-88.
- Valla Lorenza, *O rzekomej, sfalszowanej donacji Konstantyna*, tłum. K. Kokoszkiewicz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015.
- Wasilewski Andrzej, *Poemat historiozoficzny*, „Twórczość” 1948, nr 2, s. 100-103.
- Westermarck Janina, *Prawda dziejowa w Czerwonych tarczach Jarosława Iwaszkiewicza*, „Twórczość” 1971, nr 7, s. 75-94.
- Wojciechowski Tadeusz, *Szkice historyczne XI wieku*, PIW, Warszawa 1970 [1904].
- Wójcik Tomasz, *Kompleks niemiecki w poezji Jarosława Iwaszkiewicza*, „Przegląd Humanistyczny” 1993, nr 6, s. 111-120.
- Wyka Kazimierz, *Czerwone tarcze*, „Droga” 1935, nr 3, [w:] idem, *Stara szuflada*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, s. 323-327.
- Zgorzelski Czesław, *Romantyczna powieść Jarosława Iwaszkiewicza*, „Pax” 1935, nr. 4, s. 4-5.

Gwelfizm jako mit fundacyjny dla Polski. W sprawie Czerwonych tarcz Jarosława Iwaszkiewicza

Czerwone tarcze Jarosława Iwaszkiewicza były interpretowane w różnych perspektywach: historycznej, historiozoficznej, mitologicznej i psychologicznej. W niniejszej pracy proponuję spojrzeć na tę powieść jako na dzieło o państwie, w którym autor zestawia piastowską Polskę z trzema tradycjami politycznymi charakterystycznymi dla XII stulecia: gibelinizmem (stronnictwem procesarskim), gwelfizmem (stronnictwem antycesarskim i propapieskim) oraz z odradzającą się myślą republikańską. Zwracam także uwagę na autobiograficzny wymiar dzieła, stanowiącego swoistą transpozycję osobistych zmagania autora z niemieckimi aspiracjami do hegemonii kulturowej w Europie. Wreszcie próbuję wykazać, że przeciwstawiając się niemieckiemu mitowi „mistycznego gibelinizmu”, Iwaszkiewicz stworzył własny mit Polski gwelfickiej, odrzucającej przynależność do uniwersalistycznego imperium niemieckiego na rzecz uczestnictwa w odmiennej formie uniwersalizmu, jaką jest „christianitas” – wspólnota ludów chrześcijańskich, zachowujących swoją republikańską odrębność.

Słowa kluczowe: Jarosław Iwaszkiewicz, Stefan George, *Czerwone Tarcze*, gibelinizm, gwelfizm, mit polityczny

Guelphism as a Founding Myth for Poland: On Jarosław Iwaszkiewicz's *Red Shields*

Jarosław Iwaszkiewicz's *Red Shields* has been interpreted from various perspectives: historical, historiosophical, mythological, as well as psychological ones. In this paper, I propose to perceive the novel primarily as a work about the state, in which the author juxtaposes

the Piast Poland with three political traditions characteristic of the twelfth century: Ghibellinism (the pro-imperial faction), Guelfism (the anti-imperial, pro-papal faction), and the re-emerging republican thought. I also draw attention to the autobiographical dimension of the novel, which constitutes a kind of transposition of the author's personal encounter with German aspirations to cultural hegemony in Europe. Finally, I attempt to demonstrate that, by opposing the German myth of "mystical Ghibellinism," Iwaszkiewicz created his own myth of Guelphic Poland—rejecting membership in the universalist German Empire in favor of participation in a different form of universalism, namely Christianitas, a community of Christian peoples preserving their republican distinctiveness.

Keywords: Jarosław Iwaszkiewicz, Stefan George, *Red Shields*, Ghibellinism, Guelphism, political myth

Data przesłania tekstu: 29.08.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 19.06.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 26.08.2025

MONTANA AND TRAVEL GUIDES IN THE AGE OF RACIAL INEQUALITY

KRZYSZTOF KASIŃSKI

Instytut Literaturoznawstwa i Językoznawstwa
Uniwersytet Jana Kochanowskiego
Institute of Literary Studies and Linguistics
Jan Kochanowski University
e-mail: kkasinski@ujk.edu.pl
ORCID 0000-0002-1505-0719

Aim and methodology of research

The methodology of research involves a combination of primary and secondary sources. Primary sources include the archived and digitalized copies of guidebooks, as well as archival materials such as advertisements, letters, and personal accounts from Black travelers. Secondary sources include scholarly articles and books, as well as cultural artifacts such as music, literature, and film. The research on guidebooks for Blacks begun with literature review to identify key works on the topic. Archival materials and other primary sources were also consulted in order to gain a deeper understanding of the experiences of Black travelers during the era of segregation.

In preparing the description of hotels operating in the past, and today in Montana, the information contained on the official websites of stated hotels, thematic books and entries of *National Historic Register* have been used. When preparing hotel descriptions, it was decided to limit the selection to those that still exist, the ones that are entered in the register of historical monuments or are of greater importance to local communities. Naturally, not all hotels could be described. The same applies to the descriptions of guides, as well as their editions. When writing the article, editions that were available in archival collections have been utilized.¹

¹ The author is truly indebted to the following persons: Zoe Ann Stoltz from *Montana Historical Society Research Center*, Kim Murphy Kohn at *Butte-Silver Bow Public Archives*,

The current state of knowledge about the image of Montana in travel guides for African Americans includes a study called *Montana in the Green Book* by Kate Hampton, *Community Preservation Coordinator* at the *Montana Historical Society*. This research however, was narrowed to presenting a list of hotels included in various editions of the *Green Book* in Montana. Furthermore, the results of the study were also published in the form of a digital map. In preparing the article, extensive collection of digitally archived editions of various guides, such as *Green Book*, *Travelguide*, etc., provided by the *Schomburg Center for Research in Black Culture* at the *New York Public Library* has been used. Additionally, the archives of the *African American Travel Guide Survey Project* at the *Texas Historical Commission* as well as digital collection of travel guides stored in *Smithsonian National Museum of African American History & Culture* have been consulted. *Automobile Blue Books* were consulted at *HathiTrust Digital Library* of *HathiTrust Research Center*. Editions of the *Automobile Blue Book*, were part of the exhibition titled *Behind the Wheel* at the *Connecticut Historical Society*.

In the last part of the article, selected hotels were discussed. Annex includes also listings of Montana towns in accessible editions of *Green Book* guides.

Historical background

The creation of Montana and its development as a state was made possible by the *Louisiana Purchase* of 828000 square miles from France (3 cents an acre) in 1803.² As a result the size of the country almost doubled. The discovery of gold in *Grasshopper Creek* in the southwestern part of the state in 1862 undoubtedly contributed to the settlement of Montana. A few years later, even richer deposits were found. Mining settlements began to emerge in Bannack, Diamond City, Virginia City and many other places.³ *Oro y Plata* became the state's motto, and Montana began to be referred to as the *Treasure State*.⁴

Lauren Hunley at *Western Heritage Center*, Heather Mulliner at *Archives and Special Collections*, *Montana State University*. Moreover, author wishes to express his gratitude to employees of *Schomburg Center for Research in Black Culture*, *Jean Blackwell Hutson Research and Reference Division* at *New York Public Library*.

² C.C. Spence, *Montana. A History*, W.W.Norton&Company, New York 1978, p. 10.

³ C.C. Spence, op. cit., p. 5.

⁴ I. Kostecka, W. Kostecki, 50+1 *Kalejdoskop stanów Ameryki*, Linia, Warszawa 1991, p. 68-69.

Government legislation also contributed to the settlement of the state. In 1862, The Congress passed the first *Homestead Act*. This allowed immigrants as well as American citizens to apply for 160 acres of land offered by the government. Following approval of The Congress, president Lincoln signed into law the bill creating *Montana Territory* on May 26, 1864.⁵ Montana joined the Union and was officially chartered as the 41st state in 1889. In the years 1880-1883, the state border was crossed by a railway line, which contributed to the development of settlement and, in the future, also tourism. Since 1891, the *Great Northern Railway* encouraged tourists to travel to Montana. To obtain full title to the land, they had to fulfill certain obligations related to land ownership — build a house and stay on the land for five years. The uncontrolled exploitation of natural resources and the development of industry became an increasingly real threat to the natural environment, the beauty of which was appreciated by travelers and conquerors of the Wild West.

In 1910, under the influence of the *Boone and Crockett Club*, and personal support of Louis W. Hill, president of the *Great Northern*, a bill was introduced into the U.S. Congress which created the Glacier National Park in the region. This bill was signed into law by President William Howard Taft in 1910. Louis Hill believed that the newly created park would become a tourist attraction that would be eagerly visited by Americans. Shortly after the creation of the park, the *Great Northern Railway* began building hotels for more affluent tourists. However, not all tourists were able to visit the park due to the applicable racial segregation in accommodation places, as well as frequent cases of racial violence. To avoid dangerous places, guides were created for Black travelers. One of them was *Green Book*. It is interesting that some places in Montana, including Glacier National Park, were not included in first editions of the *Green Book*. None of the hotels located in the park — *Many Glacier* opened in 1915, *Lake McDonald Lodge* opened in 1914, or *Glacier Park Lodge* opened in 1913 — were not listed in *Green Book* guides until 1956, when racial segregation in hotels was prohibited by law in the state of Montana.

It was not until the late 1950s that towns like Billings, Butte, Helena, Livingston, Missoula, Great Falls, and East Glacier were included in African American guidebooks. In many of the above-mentioned locations,

⁵ M. Malone, ed., *Montana. A history of Two Centuries*, University of Washington Press, Seattle 1991, p. 96.

the *Ku Klux Klan* was active since the 1920s, and in the case of Montana, it considered Catholics, African Americans and Asians its enemies. In 1968, United States Congress passed the *Fair Housing Act*, banning discrimination in housing, and the Supreme Court ruled in *Jones v. Mayer* that housing discrimination was unconstitutional.

Introduction

In order to fully understand why guidebooks were published and what their social function was, it is necessary to understand the social realities of the time.

After the end of the Civil War, despite the undoubted success of abolishing slavery and the gradual incorporation of the Negro community into American society, many US states introduced laws aimed at limiting the freedoms of African Americans. Although the *Civil Rights Act of 1866* was meant to extend equal protection of the law to all citizens, *Jim Crow* laws perpetuated the oppression of Black citizens. They took the form of local laws, the so-called Black codes, supported by local authorities and enforced by often radical social and political organizations. One of them was the infamous *Ku Klux Klan*.

The humiliation of African Americans was sanctioned by law with the Supreme Court ruling in 1896 in the case *Plessy vs. Ferguson*. Racial segregation in public places was vowed to be legal. Allowed by law it assumed equal but separate access to places such as hotels, laundries, hairdressers, etc. However, this did not mean that the services offered to African Americans were of the same quality as for the whites.

Traveling in the pioneering times of motoring at the turn of the 19th and 20th centuries was difficult due to the insufficient number of roads and lack of appropriate signs. However, tourists wanted to explore the country. The development of tourism was initially driven by railway companies and the construction of railway lines, and over time by the development of road transport with the emerging road connections between cities. The development of tourism was spurred by the creation of tourist attractions such as national parks. The demand for tourism created a need for more reliable automobiles and an increasingly denser road network.

Horatio Nelson Jackson was the first driver who completed the first trans-continental journey in 1903 by automobile from San Francisco to New York, in golden times of railroads. Automobile travel was then still in its infancy. The journey lasted sixty three days mainly due to poor condition and scarcity

of roads. Another major problem was navigation. Jackson relied on knowledge of compass and directions given by people.⁶

Despite the often illusory guarantee of inalienable rights to African Americans, such as the right to travel with a sense of security, these citizens could not always and everywhere fully enjoy these rights. To enjoy the opportunity to travel and explore the beauty of their country, African Americans often had to resort to using various publications, such as travel guides containing lists of hotels and other places serving African Americans. Knowledge of their content could in some way guarantee a successful holiday, without humiliation. Thanks to the guides, Black motorists could avoid staying in towns where various forms of racial exclusion were applied. Such places were called “sundown towns.” James Loewen argues that there were probably such cities in Montana as well.⁷

Travel guides

Back during the modern Jim Crow era, African Americans endured discriminatory hazards while traveling around the country. To circumnavigate these unwelcome situations, they used various travel guides to locate where they could purchase gas, get a haircut, buy a meal, sleep for the night, or enjoy some entertainment. These travel guides were published from the early 1930s up to the late 1960s and provided information that would keep the African American traveler “from running into difficulties, embarrassments and to make his trips more enjoyable.”⁸

Hackley and Harrison's Hotel and Apartment Guide for Colored Travelers

The inaugural travel guide for Black individuals, titled *Hackley and Harrison's Hotel and Apartment Guide for Colored Travelers*, was released in 1930. This guide was the collaborative effort of Edwin Henry Hackley, an African American lawyer and writer, and Sarah D. Harrison, a secretary at the *New London Negro Welfare Council* in Connecticut. In 1929, Harrison recognized

⁶ Bauer, J.T., “The Official Automobile Blue Book, 1901-1929: Precursor to the American Road Map,” *Cartographic Perspectives* 2009 (62), p. 4.

⁷ J. Loewen, *Sundown Towns: A Hidden Dimension of American Racism*, New Press, New York 2005, p. 4.

⁸ “African-American Travel Guide Survey Project,” Texas Historical Commission, accessed 23 II 2023, <https://www.thc.texas.gov/content/african-american-travel-guide-survey-project>

the necessity for safe travel accommodations for the increasing number of African Americans journeying by car. She conducted extensive research on over 300 cities across the United States and Canada. Harrison hailed from a distinguished family in Philadelphia; her grandfather was Bishop Benjamin Tucker Tanner, and her mother, Halle Tanner Johnson, was the first woman and the first woman of color to be licensed as a physician in Alabama. Edwin Henry Hackley, a notable journalist and lawyer from Philadelphia, provided financial support for the project and was a strong advocate for civil rights and the advancement of African Americans.⁹ His life story, *A Biography of Edwin Henry Hackley 1859-1940: African American Attorney and Activist*, was published in 2003.

The first edition by Hackley and Harrison was created shortly after W.E. B. Du Bois contacted Harrison to request safe lodging for his trip to New London. This letter is preserved in the 1930 edition. The guide encompassed listings of hotels and motels in three hundred cities across the United States and Canada. Sadly, Hackley passed away soon after the guide's publication. Due to a lack of additional funding, only two editions were released, in 1930 and 1931. Other Black travel guides from that time include *Smith's Tourist Guide*, which commenced in 1940, the *Go Guide to Pleasant Motoring* (1952-1959), and *Travelguide* (1947-1963).

Travelguide

Another travel guide was created by William H. "Billy" Butler, who was a traveling musician during the 1930s and 40s. He founded *Travelguide* in 1946. It focused on the new upwardly mobile Black community. The covers often included beautiful women (mostly lighter skinned) who were either celebrities or models and always posing in a very expensive car. The cover models almost always carried with them one of the strongest symbols of affluence — golf clubs. The motto of *Travelguide* was, "vacation & recreation without humiliation."¹⁰

⁹ "Nostalgia: Black," accessed 23 II 2023, <https://twitter.com/nostalgiablkl/status/1488926303797616641>

¹⁰ "Travelguide 1947," Schomburg Center for Research in Black Culture, Jean Blackwell Hutson Research and Reference Division, The New York Public Library, accessed 13 II 2023, <https://libguides.nypl.org/c.php?g=655303&p=7164024>, <https://digitalcollections.nypl.org/items/6a055d00-7431-0137-841d-39eef981cbfa>

Go, Guide to Pleasant Motoring

First published in 1952 by *Andrew F. Jackson & Associates*, this guide was designed similarly to *Travelguide*, appealing to the Black elite with cover visuals of stylish Black couples driving luxury cars on scenic routes. It began as a compact guide divided by regions, but eventually expanded into a full-sized publication that provided recommendations for tourist sites and hotels. Many ads for restaurants, entertainment venues, or lodging featured images of the owners or managers to emphasize their Black ownership or management.¹¹

Afro-American's Travel Guide

Throughout the 1940s and 1950s, Afro-American newspapers published an annual travel guide called *The Afro-American's Travel Guide (Afro Travel Guide)*, which was first introduced in 1939 by the *Afro-American Company*, the publisher of the *Baltimore Afro-American*. This guide, akin to the *Green Book* and other similar resources from the segregation period, listed hotels, restaurants, and other venues that were hospitable to African American patrons. It also operated a travel bureau through its newspaper column, enabling readers to request advice, directions, tailored road maps, and reservation information.¹² The promotion of tourist destinations and entertainment was quite limited. Designed with practicality in mind, the guide included a pocket for maps, timetables, and identification, as well as budgeting charts for trips. Archival copies of *The Afro-American's Travel Guide* are accessible in the *Jean Blackwell Hutson Research and Reference Division*, with some items also part of the collection at the *Smithsonian National Museum of African American History & Culture*.¹³

¹¹ "Go, guide to pleasant motoring," Schomburg Center for Research in Black Culture, Jean Blackwell Hutson Research and Reference Division, The New York Public Library, accessed 23 II 2023, <https://libguides.nypl.org/c.php?g=655303&p=7165078>, <https://digitalcollections.nypl.org/items/9a7d4be0-7e4c-0137-fed1-0538bac30339>

¹² "AFRO Travel Guide Digital Collection," Smithsonian National Museum of African American History & Culture, accessed 13 II 2023, <https://nmaahc.si.edu/>

¹³ "Afro-American's Travel Guide," Schomburg Center for Research in Black Culture, Jean Blackwell Hutson Research and Reference Division, The New York Public Library, accessed 23 II 2023, <https://libguides.nypl.org/c.php?g=655303&p=7165543>

The Black American Travel Guide (1971)

Most of the African American travel guides ceased publication in the late 1950s and early 1960s. However, in the 1970s it was still believed that there should be a travel guide specifically for African Americans. Bob Hayes, an activist, founded his own travel company serving the Black community called *The Other Brothers*. He published *The Black American Travel Guide* in 1971, stating that the guide, “provides important historical & political background, the social & cultural climate of each city [and] the life & location of every Black community.” Archival copies of this guide can be accessed in the *Jean Blackwell Hutson Research and Reference Division*.¹⁴

Other guides

In addition to the previously mentioned guides, there were several other minor publications. One notable example is *Grayson's Travel and Business Guide*, which was launched in 1937 and referred to itself in its subtitle as “A National Directory of Hotels, Cafes, Resorts and Motels, Where Civil Rights Are Extended to All.” A few years later, the Roosevelt administration released its own guide, the *Directory of Negro Hotels and Guest Houses in the United States*, published by the Department of the Interior in 1941. This guide was introduced during the tenure of Harold Ickes, a prominent advocate for various African American initiatives and anti-segregation efforts, who served as Secretary of the Interior. The booklet aimed to provide a trustworthy resource for Black travelers across the United States. The preface stated that the *Travel Bureau* sought to enhance the “nation’s physical, economic, and social welfare by encouraging more Americans to travel in their own country.”¹⁵ The timing of its publication coincided with the war effort, as many Black soldiers and workers faced ongoing relocation needs. This guide included over 250 listings, ranging from large hotels to individual home accommodations.

¹⁴ “The Black American Travel Guide (1971),” Schomburg Center for Research in Black Culture, Jean Blackwell Hutson Research and Reference Division, The New York Public Library, accessed 23 II 2023, <https://libguides.nypl.org/c.php?g=655303&p=7165705>

¹⁵ “A “Reliable Source” for the Assurance of Adequate Accommodations,” Library of Congress Blogs, Library Of Congress, Washington 08 II 2018, accessed 28 VIII 2024, https://blogs.loc.gov/inside_adams/2018/02/a-reliable-source-for-the-assurance-of-adequate-accommodations/

All those guides were a blessing to the Black community, but none was in print as long or had the reach and readership of the *Green Book*.¹⁶ None also matched the circulation and readership of the *Green Book* nor its time span of operation.¹⁷ *Green Book* was even dubbed the “bible of Black travel.”¹⁸ Its annual circulation reached 2,000,000 copies in 1962.¹⁹ Understanding the history of the *Green Book* is essential, as it stands out as the most widely used guide for Black motorists.

The Green Book

It was a travel guide published in several series between 1936 and 1964 by Victor H. Green and his wife Alma D. Green. In 1947, Green formally established *Victor H. Green & Company*, where he and his wife not only published *The Green Book*, but also booked advance reservations for Black vacationers at resorts and hotels.²⁰ It provided African American motorists and tourists with information about safe places to eat, sleep, tour, have fun, go to the restroom, and get gas during the era of segregation. The establishment of safe spaces for recreation and leisure by and for Black people was a show of resistance and also a site of power.²¹ Michael Ra-Shon Hall interprets *The Negro Motorist Green Book* series as a postcolonial record of power and disenfranchisement.²² Without a doubt, the *Negro Motorist Green Book* fostered pride and created a physical network of safe spaces within the Black community.²³ However, one of the key issues was that the *Green Book* was little known

¹⁶ C. Taylor, *Overground Railroad: The Green Book and the Roots of Black Travel in America*, Abrams Press, New York 2020, p. 68-69.

¹⁷ A.T. Jackson, *Heritage, Tourism and Race. The Other Side of Leisure*, Routledge, New York 2020, p. 13.

¹⁸ J. Wallenfeldt, “The Green Book Guide,” Encyclopedia Britannica, accessed 23 II 2023, <https://www.britannica.com/topic/The-Green-Book-travel-guide>

¹⁹ M.K. Monahan, “The Green Book: Safely Navigating Jim Crow America,” “Green Bag” 2016 Vol. 20, no. 1, p. 46

²⁰ Ibid

²¹ A.T. Jackson, op. cit., p. 1

²² A.T. Jackson, op. cit., p. 5

²³ S. Klassen, et al., “More than a Modern Day Green Book: Exploring the Online Community of Black Twitter,” Proceedings of ACM Conference on Computer-Supportive Cooperative Work and Social Computing (CSCW), Article 458, accessed 23 II 2023, <https://doi.org/10.1145/3479602>

outside the African American community.²⁴ One traveler noted in his personal memoir that “*The Green Book* was the bible of every Negro traveler in the 1950s and early 1960s. You literally didn’t dare leave home without it.”²⁵ *Green Book* acted as a site of resistance, of community, and as a gateway to joy and leisure. This dynamic of exclusion and resistance is epitomized by the circulation of the guide. Over time, the *Green Book* came to cover the North, East, South, and West of the United States along with international destinations such as Canada, the Caribbean, Latin America, Europe, and Africa.²⁶

When discussing the significance of the *Green Book*, it is essential to acknowledge its creator, Victor Green. A Manhattan resident recalled him as “a very tall man, impeccably well dressed. He was wearing a suit, a tie, and a hat.”²⁷ In the early 1930s, it is probable that Victor Green utilized various strategies while transporting his wife, Alma, from Harlem to her hometown of Richmond, Virginia. During this period, Green also managed the career of his brother-in-law, Robert Duke, a talented musician who resided with the Greens and provided music lessons in their home. Victor Green likely heard numerous distressing accounts from Duke regarding the challenges faced by him and his fellow musicians in finding safe lodging while on tour. These experiences may have motivated Green to create his guide. Additionally, it is said that the inspiration for a Black travel guide came to Green while observing a Jewish friend use a kosher guide for vacations in the *Borscht Belt*, located in New York State’s Catskill Mountains.

Despite the considerable effort and time-consuming tasks involved in producing the *Green Book* editions, Victor Green maintained his full-time position as a letter carrier for the *U.S. Postal Service*, commuting from Harlem to Hackensack, New Jersey, five days a week. He retained this job due to its reliability and stability. Throughout his career, he was affiliated with the *National Association of Letter Carriers*, a predominantly white union, although there existed a Black postal union known as the *National Alliance of Letter Carriers*;

²⁴ J. Freedom du Lac, “Guidebook that aided Black travelers during segregation reveals vastly different D.C.,” “*The Washington Post*”, 2010, September 12, <https://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/09/11/AR2010091105358.html>

²⁵ M.K. Monahan, op. cit., p. 46.

²⁶ S. Klassen, et al., op. cit., p. 2.

²⁷ C. Taylor, *Overground Railroad: The Green Book and the Roots of Black Travel in America*, Abrams Press, New York 2020, p. 63.

nonetheless, Victor chose to join the former.²⁸ After completing his daily duties, Green dedicated his evenings and weekends to developing his guide. Competing with at least six other Black travel guides available during the *Green Book's* circulation, he had to exert significant effort to distinguish his work.²⁹ Given that the initial *Green Books* were priced at just a quarter, it is evident that this endeavor was not financially lucrative for Victor Green. In fact, in 1940, he reported an income of \$2,100, which was typical for a letter carrier at that time.³⁰ Following his retirement from the post office in 1952, Green devoted himself entirely to the guide until his passing in 1960.³¹

Victor Green created his guide in this era of optimism, and the first two editions were centered on New York City's Harlem, where he and Alma lived.³² During this period, due to the increased availability of automobiles, disposable income, and interstate highways, the United States experienced a surge in independent leisure travel and vacationing. Suddenly, the dream of adventure became a possibility for many Americans.

At the end of World War I, the advent of mass automobile production appeared to grant Black Americans access to dignity, privacy, and self-determination. Green was a staunch advocate for the influence of Black-owned businesses, especially in the field of Black advertising. The *Green Book* recognized the increasing significance of African Americans as a consumer market. Candacy Taylor points out that the need to avoid the discomfort and psychological burden of segregated travel drove many Black Americans to strive for car ownership, with the *Green Book* acting as an essential guide for those fortunate enough to possess a vehicle.³³

In reality, the concept of the "open road" for Black motorists was one that was closely monitored and controlled by Jim Crow laws.³⁴ For many Black Americans, travel was not a leisurely escape, but a persistent reminder of the injustices, oppression, and discrimination they faced. They were unable to traverse the country without the looming threat of prejudice, which

²⁸ C. Taylor, op. cit., p. 68.

²⁹ Ibid.

³⁰ C. Taylor, op. cit., p. 87.

³¹ C. Taylor, op. cit., p. 88.

³² C. Taylor, op. cit., p. 33.

³³ C. Taylor, op. cit., p. 41.

³⁴ M.K. Monahan, op. cit., p. 43.

hindered their ability to fully experience the “mobile citizenship” that white motorists enjoyed.³⁵ Importantly, *The Negro Motorist Green Book* was promoted as a resource to address the segregation challenges encountered by African American travelers. They had to be prepared for inconveniences and even dangers that white motorists typically did not face. Many Black motorists transformed their vehicles into mobile homes, equipped with food, sleeping bags, maps, spare car parts, and portable toilets.³⁶ Even when a Black-friendly motel or tourist home was listed, there was no assurance of available accommodations, and reservations were often impossible since most listings lacked phone numbers.³⁷ The tone of the *Green Book* was never aggressive, and it did not address the severe risks of being stranded or denied service.³⁸

A primary concern for Black motorists was the threat of being stranded in *sundown towns*—exclusive white neighborhoods that forbade Black individuals from entering after nightfall. Loewen explains that sundown towns were predominantly a Northern development, beginning around 1890 and extending into the 1960s.³⁹ Many of those towns explicitly signaled their unwelcome stance towards Black people through prominent visual indicators.

Recreational spaces are markers of culture and who is considered “cultured” as well as indicators of social and institutional norms and hierarchies. They are also markers of citizenship status. Paying particular attention to these markers in the U.S. during the period of legalized racial segregation underscores why travel guides such as the *Green Book* came to offer a treasure trove of knowledge about African American travel, leisure and recreational agency.⁴⁰ The *Green Book* is an archived record of places that were open to and welcoming of Black travelers. It provides documented insight into African American travel and leisure pursuits over a period of nearly thirty years. The *Green Book* sheds light on the places and ways African Americans traveled in spite of laws aimed at denying them access to leisure spaces and limiting their freedom of movement.⁴¹ By the mid-1950s, *The Green Book* stopped using the word

³⁵ M.K. Monahan, op. cit., p. 44.

³⁶ M.K. Monahan, op. cit., p. 45.

³⁷ C. Taylor, op. cit., p. 46.

³⁸ Ibid.

³⁹ C. Taylor, op. cit., p. 52.

⁴⁰ A.T. Jackson, op. cit., p. 12.

⁴¹ Ibid.

«discrimination». During the backlash against *Brown v. Board of Education*, it dropped the *Negro* from its title and was almost as coy about the book's reason for existing as it had been in the 1930s.

In the 1940s, *Esso* was recognized as one of the largest corporations in the world and stood out as a progressive leader in the treatment of Black individuals. The company distributed *Green Books* at its service stations nationwide, but its efforts went beyond this initiative. *Esso* provided opportunities for Black men to own gas station franchises during a period when many stations would not sell them fuel.⁴² Furthermore, *Esso* employed Black workers in various capacities, including chemists, pipeline workers, seamen, and mailroom clerks. By the early 1940s, 312 of the 830 *Esso* dealers were Black-owned, more than 2,000 Black men were engaged in kerosene distribution for *Esso*, and over 800 Black employees were set to receive pensions from the company.⁴³ Thanks to the marketing efforts of *Esso Standard Oil Company*, the *Green Book* achieved a circulation of two million copies by 1962.⁴⁴

Although *Green* intended to publish the guide each year, its release was interrupted by the Second World War. The publication resumed in 1947, with the last edition appearing in 1966/67. The covers of the *Green Book* reflect the historical context of their release, indicating the guide's growing budget and the sophistication of its messaging. In terms of pricing, the *Green Book's* cost evolved from 25 cents for the first edition to 75 cents in 1947, one dollar in 1950, and \$1.95 by the 1960s.⁴⁵ Beginning with the 1960 edition, the term "Negro" was eliminated from the title. This change from *The Negro Travelers' Green Book* to *The Travelers' Green Book* mirrors the cultural and political shifts of the era and the guide's expanding influence.⁴⁶ Even after the enactment of the *Civil Rights Act of 1964*, which allowed public accommodations for all races, the *Green Book* continued to serve as a testament to the ongoing need to challenge Jim Crow cultural norms and prejudices.

The Green Book was not just a travel guide, but also a cultural artifact that reflected the struggles and resilience of African Americans during a challenging

⁴² C. Taylor, op. cit., p. 76.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ A.T. Jackson, op. cit., p. 13.

⁴⁵ A.T. Jackson, op. cit., p. 14.

⁴⁶ A.T. Jackson, op. cit., p. 16.

time in American history. It highlighted the importance of community and solidarity, as well as the ongoing fight for civil rights and equality.

Today, the *Green Book* is a reminder of a painful chapter in American history, but it is also a testament to the resilience and determination of the Black community in the face of adversity. It is a reminder that even in the darkest of times, people can come together to create solutions and build a better future.

A revival of interest in the *Green Book* is currently underway. Various archival initiatives, cultural narratives, and reinterpretations highlight the significance of the *Green Book* as a representation and instrument of African American empowerment, entrepreneurial drive, and identity expression. The *Schomburg Center for Research in Black Culture*, part of the *New York Public Library*, has made digitized versions of all editions available for free access, along with a research guide and blog posts related to the *Green Book*. In addition to the collections at NYPL, the *Smithsonian National Museum of African American History and Culture* holds a copy of the 1941 edition. Furthermore, the *Mapping the Green Book* project explores themes of race, architecture, and landscape in the post-World War II era, aiming to chart locations featured in both the *Green Book* and *Travelguide*.⁴⁷ Notably, the guide has once again become a focal point of academic discussion following the release of the film *Green Book* in 2018.

The Blue Book

In examining the function of guides for drivers, it is essential to acknowledge the publications designed for affluent, white, middle-class individuals. Among the earliest of these guides was the *Official Automobile Blue Book*, which aimed to assist travelers in accessing cities and tourist destinations. The inaugural edition of the *Official Automobile Blue Book* was released by Charles Howard Gillette in 1901.⁴⁸ This publication offered motorists essential touring directions, information on service stations and hotels, insights into state road regulations, travel preparation tips, and advertisements.

⁴⁷ A.T. Jackson, op. cit., pp. 17-18

⁴⁸ J.T. Bauer, "The Official Automobile Blue Book, 1901-1929: Precursor to the American Road Map," "Cartographic Perspectives" 2009, number 62, p. 11 (<https://cartographicperspectives.org/index.php/journal/article/view/cp62-bauer/pdf> accessed 2.04.2025)

The first editions of the book primarily catered to wealthy Americans seeking leisure travel, as owning an automobile was a luxury reserved for the rich in the early 1900s. The release of the *Model T* in 1908 marked a shift in target audience towards the middle class. Each *Blue Book* volume contained hundreds of advertisements for hotels, restaurants, garages, and auto dealers, with some retailers proudly displaying signs that identified them as an *Official Automobile Blue Book Garage* or an *Official Automobile Blue Book Hotel*.⁴⁹

Prior to establishing the *Automobile Blue Book*, Gillette was employed at the *Pope Manufacturing Company* and also founded the *Columbia Lubricants Company* in New York City. He played a significant role in the founding of the *Automobile Club of Hartford* and held the position of secretary for the *American Automobile Association*. The *Automobile Blue Book* was initially released as a single volume each year until 1906, after which it expanded to three volumes in 1907, although it did not encompass the entire United States until 1915.⁵⁰ In 1906, the *American Automobile Association (AAA)* began officially endorsing the book, which significantly boosted its circulation as it was offered to association members at a reduced price. The publication provided readers with valuable information on trip planning and state road regulations. At its peak in 1921, the *Blue Book* comprised 12 volumes detailing 62 routes across the continental United States and parts of Canada. Earlier editions of the *Automobile Blue Book*, published before 1927, primarily focused on scenic routes connecting cities. The routes featured in the *Blue Book* were initially created by amateur “pathfinders.” By 1907, the *Blue Book* had established its own fleet of vehicles and employed professional pathfinders who worked in pairs to develop and update the routes.⁵¹

The *Automobile Green Book*, the official guide of the *Automobile Legal Association of Massachusetts*, along with *King’s Official Route Guide*, released by Sidney J. King from Chicago, Illinois, the *Interstate Automobile Tourists’ Guide*, produced by *F.S. Blanchard and Company* of Worcester, Massachusetts, and the *Official Automobile Blue Book*, issued by the *Automobile Blue Book Publishing Company (ABBPC)* of New York, represent just a selection of the guides that were widely accessible from 1900 to 1930. The emergence

⁴⁹ J.T. Bauer, op. cit., p. 21.

⁵⁰ J.T. Bauer, op. cit., p. 13.

⁵¹ J.T. Bauer, op. cit., p. 18.

of new road atlases contributed to the decline of the *Blue Book*, with its final edition published in 1929.⁵²

A selection of Montana hotels listed in African American tourist guides

Mrs. M. Stitt (tourist home)

Original address 204 S. Park, Helena, MT 59601

Located in what is now the park just north of Pioneer Cabin, two-story building, shown as under construction in 1890. Mrs. Mabel Stitt died on August 19, 1939, though her name appears in subsequent *Green Books*. Her husband Aaron and daughter Carrie Burnett may have continued running the boarding house. It is likely that the building was torn down after *Urban Renewal* in 1958. It was the earliest and for many years the only one entry from Montana in the *Green Book*.

Northern Hotel

Original address: 19 N Broadway, Billings, MT 59101

For more than a century, the *Northern Hotel* has played a significant role in the history of Billings and is listed on the National Register of Historic Places. This historic edifice is situated in the Downtown Core of Billings and was established in 1902 when two of the city's early business magnates, P.B. Moss and Colonel Henry W. Rowley, began constructing what was intended to be the most contemporary hotel in Montana. The hotel was completed in 1904 and enjoyed over thirty years of success until a catastrophic fire occurred on September 11, 1940. Subsequently, the current ten-story *Northern Hotel*, designed by *Holabird & Root*, began construction in April 1941 and was finished and reopened on July 7, 1942, boasting greater elegance and sophistication than before. After its closure in September 2006, the hotel was auctioned in January 2009 to Mike and Chris Nelson, who undertook a comprehensive renovation, restoring the building to its structural framework. The hotel celebrated its grand reopening on March 16, 2013, and was added to the *U.S. National Register of Historic Places* on June 21 of the same year. Through their visionary efforts, the Nelson brothers revitalized the *Northern*, transforming it into the most modern and luxurious hotel in Montana, equipped with

⁵² J.T. Bauer, op. cit., p. 5.

cutting-edge technology that positioned it among the most advanced hotels in the nation.

Motel Central

Original address: 715 Central Ave, W Great Falls, MT 59404

It was constructed in 1947, the first proprietors were Ted J. and Ann D. Kuglin, who owned it at least until 1959. In 1949, the *Polk Directory* listing boasted: “«The Newest, Most Modern Motel in Great Falls», Thermostatically Controlled Heating, Simmons Beautyrest Mattresses, Garages.” The motel still welcomes guests.

Conclusion

The earliest record of accommodations in Montana can be traced back to the 1930 guide by *Hackley & Harrison*, which mentions two towns: Helena, featuring guest rooms at the Stitts, and Missoula, home to the *Paxton Hotel* along with guest rooms provided by Josephine Duffy and R.J. Lucas. In contrast, the *Green Book*, a widely recognized guide, first included Montana in its 1939 edition, highlighting the guest rooms of Mr. and Mrs. Stitt. Further entries from Montana appeared only in the editions from 1956 to 1963, as well as in the *Travelers Green Book* from 1960 to 1967. Notably, accommodations near Glacier National Park, established in 1910, were not listed in African American guidebooks until the 1950s. The *GoGuide* from 1953 to 1959 featured hotels and motor inns in Glacier Park, while the *Green Book Negro Motorist* included Glacier Park in its 1956-63 editions, later rebranded as the *Travelers Green Book* from 1960 to 1967. Interestingly, none of the *Travelguide* editions mentioned hotels in Glacier Park.

One can deduce that the absence of hotels in guidebooks was linked to the essence of the guidebooks, the demographic they targeted, and the exclusive nature of the hotels themselves. Louis Hill and his son envisioned these establishments as catering exclusively to affluent travelers. This is further evidenced by the repeated mention of hotels such as *Many Glacier* in every edition of *GoGuide*, which was specifically tailored for wealthy tourists. While *Travelguide* had a comparable focus, it is important to highlight that none of its editions included listings for Glacier Park.

Taylor indicates that the reluctance towards Black tourists in certain instances arises from worries about the reputation of hotels, a perceived decline

in service quality, a focus on wealthy tourists, and fears of radical groups targeting African Americans. When Victor Green reached out to businesses in Montana, a writer from Shelby cautioned him against promoting the area to Black motorists, stating,

Our very limited families have been taxed to the limit the last couple of years in trying to give adequate service to the touring public. Upon consulting with some of them, who may well represent the rest, they believe Negro patrons have a right to fair consideration, but they would hesitate to place their names in your directory for fear of finding all touring Negroes near here over-crowding the facilities to the exclusion of old customers. A pretty reasonable attitude exists here, but we have had so few colored people in this area that I would hesitate to say to what extent many more would be at liberty to come and go without running into difficulty.⁵³

According to Candacy Taylor, Black travelers in Montana, New Mexico, and West Virginia had no means to seek redress for poor treatment, given that these states had not implemented anti-Jim Crow laws at that time.⁵⁴

Interestingly, the oldest guide for motorists in the USA — *The Blue Book* — included entries of hotels in the state of Montana from the 1915 edition. Tourist attractions, such as Glacier Park, opened in 1910, were also included in *Blue Book* editions earlier than in guides for black motorists. The Glacier Hotel has been included in the *Blue Book* guide since 1919, but for comparison, in the most popular guide for African Americans, the *Green Book*, the hotel appears only in the 1956 edition, after the abolition of racial segregation in accommodations in the state of Montana. This allows us to assume that a significant part of hotels in Montana were segregated.

Guides such as the *Green Book* played a significant role in American segregated society at a time when lynching, black codes, local ordinances, and social covenants marked a color line, crossing which resulted in financial and corporal penalties. The guides were also incredibly helpful in traveling safely across America and avoiding places where racist violence dominated social relations during the day and after dark. After racial segregation was abolished in the USA, guides were no longer needed. Each of them was different in nature

⁵³ C. Taylor, op. cit., p. 130.

⁵⁴ C. Taylor, op. cit., p. 304.

and concerned different social groups. Some of them were just hotel lists, others contained interesting advertisements, colorful graphics and unique covers. Somewhat forgotten after many years, they now constitute interesting research material. Just like the stories of hotels and accommodations that were included in such guides. The film *Green Book* from 2018 undoubtedly contributed to the renewed interest in the topic of guides. The *Negro Motorist Green Book*, an exhibition developed by the *Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service* in collaboration with award-winning author, photographer and cultural documentarian, Candacy Taylor is yet another proof of this interest. It reflects on the reality of those bygone times, serves as living legacy of days when this annual guide served as an indispensable resource for the nation's rising African American middle and upper classes.

Bibliography

Books

- Djuff Ray, Morrison Chris, *Glacier's Historic Hotels & Chalets: View with a Room*. Helena: Farcountry Press, 2001.
- Hall Alvin, *Driving the Green Book*. New York: HarperCollins, 2023.
- Jackson Antoinette T., *Heritage, Tourism and Race. The Other Side of Leisure*. New York: Routledge, 2020.
- Kostecka Iwona, Wojciech Kostecki, *50+1 Kalejdoskop stanów Ameryki*, Warsaw: Linia, 1991.
- Loewen, James. *Sundown Towns: A Hidden Dimension of American Racism*. New York: New Press, 2005.
- Malone, Michael P., et al., *Montana. A History of Two Centuries*. Seattle: University of Washington Press, 1991.
- Scott David L., Scott Kay W., *The Complete Guide to the National Park Lodges*. Guilford: Globe Pequot Press, 2012.
- Spence, Clark C., *Montana. A History*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1978.
- Taylor, Candacy. *Overground Railroad: The Green Book and the Roots of Black Travel in America*. New York: Abrams Press, 2020.
- Yenne Bill, *Glacier National Park*. Charleston: Arcadia Publishing, 2006.

Articles

- Bauer, John T., "The Official Automobile Blue Book, 1901-1929: Precursor to the American Road Map," in: "Cartographic Perspectives", 2009, number 62 (<https://cartographic-perspectives.org/index.php/journal/article/view/cp62-bauer/pdf> accessed 2.04.2025)
- Ćwikła Paweł, „Gościnność niejednoznaczna: analiza wybranych przypadków na przykładzie powieści Lalka i filmu Green Book,” in: „Kultura i Społeczeństwo” 2020, vol. 64, no 1.
- Erickson, David. "Florence Building: Downtown Missoula landmark sold to historic preservation expert." *Missoulian.com*, Oct. 23, 2018.

(https://missoulain.com/news/local/florence-building-downtown-missoula-landmark-sold-to-historic-preservation-expert/article_a93beadb-f84e-584d-b519-7038a6df5429.html accessed 2.04.2025)

Hall Michael Ra-Shon, 2014, *The Negro Traveller's Guide to a Jim Crow South: Negotiating Racialized Landscapes During a Dark Period in United States Cultural History, 1936-1967*, "Postcolonial Studies", nr 17, p. 307-314.

Monahan, Meagen, K., "The Green Book: Safely Navigating Jim Crow America." *Green Bag* Vol. 20, no. 1 (Autumn 2016).

Websites

"African-American Travel Guide Survey Project," Texas Historical Commission, accessed Feb. 23, 2023, <https://www.thc.texas.gov/content/african-american-travel-guide-survey-project>

"Afro-American's Travel Guide," Schomburg Center for Research in Black Culture, Jean Blackwell Hutson Research and Reference Division, The New York Public Library, accessed Feb. 23, 2023, <https://libguides.nypl.org/c.php?g=655303&p=7165543>

"AFRO Travel Guide Digital Collection," Smithsonian National Museum of African American History & Culture, accessed Feb. 13, 2023, <https://nmaahc.si.edu/>

"Florence Hotel," National Register Digital Assets, accessed Feb. 26, 2023, <https://npgallery.nps.gov/AssetDetail/NRIS/92000782>

"Glacier National Park Lodges," accessed Feb. 23, 2023, <https://www.glacernationalparklodges.com/>

"Go, guide to pleasant motoring," Schomburg Center for Research in Black Culture, Jean Blackwell Hutson Research and Reference Division, The New York Public Library, accessed Feb. 23, 2023, <https://libguides.nypl.org/c.php?g=655303&p=7165078>, <https://digitalcollections.nypl.org/items/9a7d4be0-7e4c-0137-fed1-0538bac30339>

"Montana Green Book," Montana in the Green Book, Montana State Historic Preservation Office, accessed Feb. 23, 2023, <https://montana.maps.arcgis.com/>

"The Black American Travel Guide (1971)," Schomburg Center for Research in Black Culture, Jean Blackwell Hutson Research and Reference Division, The New York Public Library, accessed Feb. 23, 2023, <https://libguides.nypl.org/c.php?g=655303&p=7165705>

"Travelguide 1947," Schomburg Center for Research in Black Culture, Jean Blackwell Hutson Research and Reference Division, The New York Public Library, accessed Feb. 13, 2023, <https://libguides.nypl.org/c.php?g=655303&p=7164024>, <https://digitalcollections.nypl.org/items/6a055d00-7431-0137-841d-39eef981cbfa>

Wallenfeldt Jeff, "The Green Book Guide," Encyclopedia Britannica, accessed Feb. 23, 2023, <https://www.britannica.com/topic/The-Green-Book-travel-guide>

Table 1. Montana hotels in Green Book editions

Edition	Cities						
	Helena	Billings	Livingston	Butte	Missoula	Great Falls	East Glacier
1939	Mrs. M. Stitt's						
1956-1963	Placer Hotel, Capitol Court	Rimrock Lodge, General Custer Motel	Yellowstone Motel, Murray Hotel, Willow Park Cottages	Ham's Court	Florence Hotel	Motel Central	Porter's Deluxe Cabins, Glacier Park Lodge

Table 2. Comparison of Montana hotels in various tourist guides

Name of hotel and city	Guides and editions (earliest-known entry)				
	Automobile Blue Book	Green Book	Go Guide	Travel Guide	Negro Travellers Green Book
Palace Hotel Missoula	1915		1953		
Olive Miles City	1916				
Shaw&Powell Camping Livingston	1916				
Northern Hotel Billings	1916, 1922		1953	1962	
Bozeman Hotel	1916				
Thornton Hotel Butte	1916				
Leggat Hotel Butte	1916, 1922				
Florence Missoula	1916, 1922	1956-63	1953		1960
Montana Hotel Anaconda	1916				

Name of hotel and city	Guides and editions (earliest-known entry)				
	Automobile Blue Book	Green Book	Go Guide	Travel Guide	Negro Travellers Green Book
Kalispell, Butte, Bozeman, Livingston, Helena	1919				
Motor Inn Big Timber	1922				
Alexander Hotel Forsyth	1922				
Park Hotel Great Falls	1922, 1924		1953		
Grabow Hotel Livingston	1922				
Rainbow Hotel Great Falls	1922			1962	
Johnson Hotel Great Falls	1922				
Placer Hotel Helena	1922	1956-63	1953		1960
Many Glacier*			1953		
Glacier Park Hotel*	1919, 1922	1956-63	1953		1960
Helena Hotel			1953		
Porter DeLuxe Cabins*					1960

*Hotels located within the boundaries of *Glacier National Park*.

Montana and Travel Guides in the Age of Racial Inequality

In the age of racial inequality, African American tourist guides played a crucial role in promoting Black travel and tourism. During the *Jim Crow* era, when segregation and discrimination were rampant, African American tourist guides were especially important. They helped African American travelers navigate the complex system of racial restrictions and avoid dangerous areas. These guides played a key role as they provided information about safe places to travel, accommodations that welcomed Black visitors, and businesses that treated Black customers fairly. The purpose of this article is to show the impact and role that tourist guidebooks served Black tourists travelling to the state of Montana during the period of racial persecution when color line was drawn upon the society. The study

analyses listings of accommodation facilities and hotels in tourist guides against the provisions of local and state laws defining the principles of segregation in force over time. Furthermore, it highlights how Black Americans developed alternative routes and travel plans to live within a racist and segregated nation. This resource study is informed by archival records as well as archival and museum collections. The study also draws from archival material and is enriched by newspaper accounts. The conducted research may contribute to a better understanding of the phenomenon of racism in the Northwest of the USA in the area of tourism and become the cornerstone for mapping of places where racial prejudice existed in the state of Montana. This, in turn, will allow in the long run to identify potential “sundown towns” or “gray towns” — cities or districts where racial and ethnic segregation was practiced through the institutional use of restrictions on civil rights, discriminatory local laws, intimidation and violence. Hostility towards non-white clientele was very common during the Jim Crow era in almost all aspects of society. Hostility also affected tourists making short and transcontinental trips. As Ćwikła states it was this “hostility” — etymologically co-inscribed with “hospitality” (in French and English: *hostilité/hostility* — *hospitalité/hospitality* — together with considerations regarding the antinomy of the threshold and open hands inherent in hospitality, that made Derrida coin the term “*hostpitalité/s*” – *hostpitality*).⁵⁵

Keywords: racism, travel, guide, hotel, Montana

Montana i przewodniki turystyczne w epoce nierówności rasowych

William Edward Burghardt (W.E.B) Du Bois podkreślał znaczenie prawa do odpoczynku Afroamerykanów jako formy poczucia wolności od „linii koloru”. Miejsca rekreacji byłyby obszarami, gdzie najczęściej doświadczano praw rasistowskich znanych jako „Jim Crow”. Marguerite S. Shaffer rasizmem dziedziczonym określa dyskryminację w miejscach publicznej rekreacji. Dla Meltona parki narodowe, będące obszarami tylko dla białych, stanowią przykład kultury wykluczenia. Parki narodowe były także miejscami samowykluczenia Afroamerykanów powodowanego pamięcią zbiorową i pełną dramatycznych wydarzeń historią. Po zakończeniu wojny secesyjnej, pomimo niewątpliwego sukcesu zniesienia niewolnictwa i stopniowego włączania Afroamerykanów do społeczeństwa amerykańskiego, wiele stanów USA wprowadziło prawa mające na celu ograniczenie ich wolności. Chociaż Ustawa o prawach obywatelskich z 1866 r. miała na celu rozszerzenie równej ochrony prawnej na wszystkich obywateli, prawa „Jima Crowa” utrwały dotychczasowy podział rasowy obywateli. Prawa te przybierały formę praw lokalnych, tzw. czarnych kodeksów, wspieranych przez władze i egzekwowanych przez często radykalne organizacje społeczne i polityczne. Jedną z nich był niesławny Ku Klux Klan. Ponizanie Afroamerykanów zostało usankcjonowane przez prawo orzeczeniem Sądu Najwyższego z 1896 roku w sprawie

⁵⁵ P. Ćwikła, „Gościnność niejednoznaczna : analiza wybranych przypadków na przykładzie powieści Lalka i filmu Green Book,” „Kultura i Społeczeństwo” 2020, vol. 64, no 1, p.133, doi 10.35757/KiS.2020.64.1.6

Plessy vs. Ferguson. Sąd uznał, iż segregacja rasowa w miejscach publicznych była legalna. Dozwolony przez prawo był równy, ale odrębny dostęp do miejsc takich jak hotele, pralnie, fryzjerzy itp. Nie oznaczało to jednak, że usługi oferowane Afroamerykanom były tej samej jakości, co dla białych. Pomimo często iluzorycznej gwarancji niezbywalnych praw Afroamerykanów, takich jak prawo do podróżowania w poczuciu bezpieczeństwa, obywatele ci nie zawsze i nie wszędzie mogli z tych praw w pełni korzystać. Aby cieszyć się możliwością bezpiecznego podróżowania i odkrywania piękna swojego kraju, musieli korzystać z różnych publikacji, takich jak przewodniki turystyczne zawierające wykazy hoteli i innych miejsc obsługujących Afroamerykanów. Znajomość ich treści mogłaby w jakiś sposób dawać nadzieję na odpoczynek bez doświadczania upokorzeń. W 1936 roku Victor H. Green stworzył serię przewodników pod nazwą „Negro Motorist Green Book” dla Afroamerykanów, uwzględniających miejsca takie jak hotele, salony piękności, restauracje itp. obsługujące Afroamerykanów w okresie segregacji rasowej. Interesujące jest to, iż niektóre z miejsc znajdujących się w stanie Montana, w tym popularne wśród turystów, jak choćby utworzony w 1910 roku Glacier Park, nie znalazły się w pierwszych edycjach „Green Book”. Żaden z hoteli położonych na terenie parku nie figurował w przewodnikach „Green Book” aż do 1956 roku, gdy segregacja rasowa w hotelach została prawnie zakazana w stanie Montana. Dopiero pod koniec lat 50. XX wieku miejscowości takie jak Billings, Butte, Helena, Livingston, Missoula, Great Falls i East Glacier znalazły się w przewodnikach dla Afroamerykanów. W wielu spośród wymienionych lokalizacji od lat 20. XX wieku aktywnie działał Ku Klux Klan, który w przypadku stanu Montana za swoich wrogów uważał katolików, Afroamerykanów i Azjatów.

Słowa kluczowe: rasizm, podróż, przewodnik, hotel, Montana

Data przesłania tekstu: 15.09.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 10.01.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 2.04.2025

„L'ORA CRITICA SI AVVICINA”: LA POLONIA DELLO STATO D'ASSEDIO RACCONTATA DAL „CORRIERE DELLA SERA” (SETTEMBRE 1980 – DICEMBRE 1981)

ONOFRIO BELLIFEMINE

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
o.bellifemine@uksw.edu.pl
ORCID 0000-0002-4958-687X

Introduzione

Il seguente saggio analizza la rappresentazione della crisi polacca tra il settembre 1980 e il dicembre 1981 attraverso le pagine del «Corriere della Sera», primo quotidiano italiano per diffusione e punto di riferimento della borghesia del Paese. L'interesse del giornale per le vicende polacche, che suscitavano un'attenzione significativa nell'opinione pubblica italiana (Landoni, 2019: 256-263; Landoni, 2020: 30-53), si esprime attraverso una produzione costante di articoli, editoriali e analisi firmate da intellettuali, opinionisti e corrispondenti autorevoli (Bellifemine, 2023: 59-79). L'arco temporale considerato si apre con il riconoscimento del sindacato Solidarność nel settembre 1980, primo esempio nel blocco sovietico di “un'organizzazione autonoma e di massa” (Pons, 2012: 372), e si chiude con l'instaurazione dello stato di guerra da parte di Jaruzelski nel dicembre 1981 (Spalek, 2025).

Il contesto geopolitico

Il periodo preso in esame è segnato dunque da radicali trasformazioni. Il 6 settembre 1980 Edward Gierek, veniva rimosso dalla guida del partito, mentre il Paese affrontava una crisi economica grave, segnata dall'aumento dei prezzi, dalla carenza di beni essenziali e dall'incapacità del sistema produttivo di avviare un processo di riforma e modernizzazione (Bottoni, 2011: 235-238; Guida, 2015: 618-620; Davies, 1981: 469-480; Lukowski & Zawadzki, 2009: 298-303). Il contesto internazionale era segnato invece dall'elezione di Ronald Reagan

alla presidenza degli Stati Uniti avvenuta nel novembre 1980 e dalla guerra in Afghanistan (iniziata nel dicembre 1979), che sanciva una fase avanzata del lungo crepuscolo dell'era Bréžnev (Graziosi, 2008: 461; Romero, 2009: 284-285).

L'interesse del "Corriere"

Nel periodo considerato, il «Corriere della Sera» seguì con continuità gli sviluppi della crisi polacca, pubblicando quotidianamente articoli su molteplici aspetti: dalla cronaca degli avvenimenti interni alla Polonia, alle ripercussioni geopolitiche per il blocco sovietico e gli equilibri globali, fino a riflessioni più ampie sulla tenuta delle istituzioni comuniste e sul ruolo crescente del dissenso organizzato.

La copertura fu regolare, articolata e mirata a offrire ai lettori una lettura informata e approfondita degli eventi ed è possibile affermare che la frequenza e la rilevanza delle notizie sulla Polonia, nel periodo esaminato, furono superiori rispetto agli anni immediatamente precedenti e successivi, a conferma della centralità attribuita a questa crisi nel panorama dell'informazione italiana. Come rilevato da diversi studi (Bellifemine 2021a; 2021b; 2023), la Polonia occupava un posto particolare nell'immaginario politico e culturale italiano per una serie di ragioni storiche, religiose e simboliche: tra queste, il legame tra cattolicesimo italiano e polacco, il ruolo centrale del cardinale Wyszyński, e l'elezione di Karol Wojtyła a papa nel 1978.

Tutti elementi che contribuirono a rafforzare un senso di prossimità culturale e spirituale tra i due Paesi. Questi fattori alimentarono una lettura partecipe e attenta degli eventi polacchi da parte del «Corriere», che unì all'informazione giornalistica una riflessione sulle trasformazioni in corso nel blocco comunista europeo.

Obbiettivi della ricerca

Sebbene la legge marziale sarebbe rimasta formalmente in vigore fino al luglio 1983, la finalità di questo studio è documentare in che modo il «Corriere della Sera» abbia costruito, nel corso di questi quindici mesi, un discorso pubblico che accompagnava e interpretava l'evoluzione della crisi polacca, culminata nel colpo di Stato del 13 dicembre.

L'obiettivo è duplice: da un lato, ricostruire le modalità con cui gli eventi polacchi vennero rappresentati sul piano giornalistico in una fase di profonda instabilità dell'Europa orientale; dall'altro, esaminare come il quotidiano abbia

filtrato tali avvenimenti in relazione al contesto politico e culturale italiano, ai suoi assetti redazionali e al ruolo che la questione polacca veniva assumendo nel dibattito pubblico occidentale. A tal scopo sarà analizzato un corpus selezionato di articoli, editoriali e interventi firmati da giornalisti, opinionisti e intellettuali. L'ipotesi di fondo è che la crisi polacca non fosse letta unicamente come una vicenda estera di rilievo internazionale, ma anche come un indicatore delle tensioni interne al sistema comunista e, per estensione, degli equilibri politici europei e italiani. Il «Corriere» dedicò ampio spazio e una pluralità di registri interpretativi alla vicenda, riconoscendo alla Polonia un valore rappresentativo nel delineare le contraddizioni del comunismo, le aspirazioni riformatrici e il ruolo della religione nella società socialista.

Il “Corriere della Sera” tra crisi e trasformazioni

Nel periodo oggetto di questo studio, il «Corriere della Sera» attraversava una fase complessa della propria storia editoriale. Alla direzione del giornale, dall'ottobre del 1977, era stato nominato Franco Di Bella, giornalista con una lunga esperienza, che riportò il quotidiano su una linea più moderata e filogovernativa rispetto all'impostazione più aperta e progressista del suo predecessore Piero Ottone (1972-1977) (Allotti, Liucci, 2021: 356). Il «Corriere» operava in un contesto segnato da forti tensioni interne e da una difficile congiuntura esterna, in particolare per il clima degli anni di piombo, durante i quali fu colpito duramente dall'uccisione del giornalista Walter Tobagi nel 1980 (Tobagi, 2009; Chiarelli, Lega, Volpati, 2006).

La direzione di Di Bella si interruppe nel giugno 1981 a seguito dello scandalo legato alla loggia massonica segreta Propaganda 2 (P2). Di Bella risultò iscritto alla loggia, insieme ad altre figure del giornalismo, della politica e delle istituzioni, in una vicenda che sollevò un ampio dibattito pubblico (Flamigni, 2005; Turone, 2019; Gotor, 2019). Il caso rivelò l'esistenza di una rete occulta con obiettivi eversivi, orientata a influenzare le dinamiche dell'informazione e della politica nazionale per contrastare l'avanzata del Partito Comunista. Il 19 giugno 1981 Di Bella lasciò la direzione, affidando a un editoriale la difesa della propria condotta, e fu sostituito da Alberto Cavallari, giornalista di solida esperienza internazionale, chiamato a guidare il giornale in un momento di difficoltà economica e reputazionale.

L'effettiva incidenza della P2 sulla linea editoriale del «Corriere» è stata oggetto di riflessione e dibattito. La commissione parlamentare d'inchiesta

ha confermato la presenza di elementi legati alla loggia nella redazione, nonché rapporti diretti tra Di Bella e Licio Gelli, ma non è possibile ricondurre l'intera impostazione del giornale a una strategia coordinata (Allotti, 2021: 368-370). Come osserva Marco Allotti, un quotidiano è una "macchina complessa", e anche il direttore non ha sempre pieno controllo su ogni contenuto pubblicato. Le attività riconducibili alla loggia si svilupparono spesso senza il coinvolgimento diretto della redazione e nel caso specifico dell'informazione sulla Polonia, l'attenzione del «Corriere» appare costante e strutturata. Il carattere analitico degli articoli, la qualità delle firme coinvolte e l'ampiezza delle prospettive adottate suggeriscono che la copertura delle vicende polacche abbia mantenuto una propria autonomia rispetto alle dinamiche interne connesse allo scandalo P2.

Intellettuali e giornalisti. I collaboratori del "Corriere"

Furono diversi gli autori del «Corriere della Sera» che si occuparono con continuità della crisi polacca, a conferma della rilevanza attribuita dal quotidiano agli sviluppi in corso nell'Europa orientale. La cronaca fu seguita in particolare da Sandro Scabello, laureato in slavistica presso l'Università Ca' Foscari di Venezia e redattore del «Corriere» dal 1979, che come vedremo meglio più avanti, documentò con una serie di resoconti le giornate successive all'imposizione della legge marziale nel dicembre 1981.

Accanto ai contributi di corrispondenti e inviati, il giornale diede spazio a commenti e analisi firmati da figure di primo piano del panorama giornalistico e intellettuale italiano. Tra queste, Oriana Fallaci (Tichoniuk-Wawrowicz, 2015, 2016, 2018, 2019; Di Stefano, 2014), già nota a livello internazionale per il suo stile diretto e polemico (Allotti, 2021: 114), che nel marzo 1981 realizzò un'intervista a Wałęsa pubblicata con grande evidenza. Tra gli autori impegnati nel commentare la crisi polacca figurano anche Alberto Ronchey, giornalista e saggista esperto di politica estera; Vittorio Strada, slavista e studioso del mondo sovietico; Dino Frescobaldi, analista dell'Europa orientale; e Leo Valiani, protagonista della storia politica italiana del Novecento, attivo nell'antifascismo e nella riflessione storica e civile del dopoguerra.

La presenza di queste firme contribuì a delineare un quadro analitico articolato, in cui convivevano approcci giornalistici e riflessioni di taglio culturale e politico. La pluralità dei punti di vista e il profilo degli autori riflettevano la volontà del quotidiano di offrire ai lettori strumenti interpretativi solidi

per comprendere la crisi polacca nel contesto della trasformazione del mondo comunista.

Le trasformazioni del settembre 1980, le prime analisi

All'inizio di settembre del 1980 i fatti polacchi offrirono a Vittorio Strada l'occasione per sviluppare una riflessione sul rapporto tra i regimi comunisti e il dissenso, prendendo spunto da due convegni, uno organizzato da «Il Manifesto» nel 1977 a Venezia, dal titolo *Potere e opposizione nelle società post rivoluzionarie* e l'altro *Dissenso e democrazia nei paesi dell'Est* tenutosi a Firenze nel gennaio del 1979. L'interesse intellettuale verso il concetto di dissenso rimandava, in realtà, a un nodo più profondo e complesso: la possibilità di conciliare il dominio politico comunista con forme di rappresentanza democratica. Il dissenso, spiegava Strada, da una parte segnava un momento di “attenuamento” della situazione totalitaria, dall'altra esprimeva una vitalità e una ricchezza da parte della società civile che non andava sottovalutata e che ancora una volta, come già aveva fatto Vittorio Zucconi nelle settimane precedenti veniva collegata alla “presenza della tradizione dinamica del cattolicesimo col suo retroterra sociale” (Strada, 4 settembre 1980: 1). Il 5 settembre, l'agenzia di stampa polacca PAP confermò la notizia, già circolata nelle ore precedenti, del ricovero per seri disturbi cardiaci del primo segretario del POUP, Edward Gierek (Eisler, 2014: 304). Il giorno successivo fu annunciata la sua sostituzione con Stanisław Kania, accolta con un misto di sorpresa e inquietudine. Tale avvicinamento fu letto come un tentativo di avviare un corso riformatore e di aprire un dialogo con il movimento operaio sindacalizzato (Pons, 2012: 372).

È stato osservato come il nuovo leader avesse “posizioni moderate e nazionali” egli sosteneva che “malgrado le pressioni di Mosca” non “voleva passare alla storia come il macellaio del popolo polacco”. Altre fonti del Kgb parlavano della sua contrarietà a “chiedere l'assistenza militare dei russi” e della sua delusione nei confronti del modello sovietico di socialismo “che ha fallito la sua prova” (Graziosi, 2008: 463). Tuttavia “il ricambio al vertice non sembrò sufficiente per ridare slancio al POUP” (Guida, 2015: 620). In quei giorni di forte tensione, a Mosca fu istituita una commissione di crisi presieduta da Suslov e con la partecipazione di Andropov, Ustinov e Gromyko incaricata di seguire da vicino l'evoluzione della situazione (Graziosi, 2008: 462; Pons, 2012: 372). Le intenzioni sovietiche riguardo a un eventuale intervento armato

restano oggetto di dibattito storiografico; è certo, tuttavia, che la dirigenza sovietica era profondamente preoccupata dal possibile effetto domino nel resto dell'Europa comunista. Il «Corriere» leggeva con preoccupazione l'improvviso cambio della guardia al vertice del partito, segnalando che con l'avvicinamento tra Gierek e Kania aumentavano «le incognite in Polonia» («Corriere della Sera», 7 settembre 1980: 1). Nella descrizione di Scabello, Kania appariva come una figura marginale della politica polacca: «membro dell'ufficio politico e poco noto fino a ieri alla maggior parte dei polacchi» (Scabello, 7 settembre 1980: 4). L'attenzione della stampa italiana per tali avvenimenti non si sarebbe assottigliata nemmeno nei mesi successivi.

L'intervista con Wałęsa

Il 7 marzo 1981 il «Corriere della Sera» pubblicò, con grande evidenza in prima, seconda e terza pagina, una lunga intervista di Oriana Fallaci al leader del movimento operaio di Danzica, Lech Wałęsa¹. L'intervista fu ripresa anche dal «Washington Post» e suscitò un'ampia eco, sia in Italia che all'estero (Di Stefano, 2014).

Condotta nell'abitazione privata di Wałęsa a Danzica, l'intervista si articolò in due incontri di tre ore ciascuno, mediati linguisticamente da un collaboratore di Solidarność. L'interazione fu segnata da momenti di tensione tra la giornalista e l'intervistato. La Fallaci sarebbe tornata su quell'esperienza in due articoli pubblicati su «L'Europeo» nel 1982 (Fallaci, 8 marzo 1982: 3; Fallaci, 6 settembre 1982: 5), in una versione rielaborata nel volume postumo *Intervista con il potere* (Fallaci, 2009). In quegli scritti successivi, la giornalista offrì una valutazione molto critica della figura di Wałęsa, descrivendolo come un leader privo di visione politica, caratterizzato da tratti conservatori e da una scarsa capacità di analisi, attribuendone l'ascesa più all'appoggio della Chiesa cattolica che a meriti personali (Di Stefano, 2014: 212).

Nel marzo 1981, tuttavia, il ritratto emerso era sensibilmente diverso: Wałęsa appariva come una figura sincera, animata da determinazione, talvolta contraddittoria, ma comunque credibile nella sua funzione politica (Fallaci, 7 marzo 1981: 2). Nella prima parte dell'intervista, il sindacalista rivendicava con fierezza le proprie origini proletarie e la mancanza di una formazione accademica, presentandosi come un lavoratore autodidatta, manifestava diffidenza

¹ Per una inquadratura su quelle fasi in Polonia: (Roszkowski, 2003; Paczkowski, 2006).

per lo stile diretto e provocatorio della giornalista, che aveva esordito osservando una presunta somiglianza fisica tra il lui e Stalin.

Nel prosieguo, però, l'intervista metteva in luce una visione politica più articolata. Wałęsa appariva come un leader pragmatico, capace di equilibrio, ma anche di decisioni nette. Esprimeva dure critiche verso i sindacalisti italiani e occidentali, accusati di essere troppo legati a logiche di apparato e distanti dalle esigenze dei lavoratori; manifestò scetticismo verso i partiti politici europei, ritenuti concentrati su dinamiche tattiche e autoreferenziali; al contrario, lodò l'azione della Chiesa cattolica in Polonia e, in particolare, la guida del cardinale Wyszyński e la figura di Giovanni Paolo II.

Nel corso del colloquio, Wałęsa affermava che, qualora Jaruzelski, nominato primo ministro nel febbraio 1981 (Bottoni, 2011: 237-240; Guida, 2015: 619-621), non fosse riuscito a governare efficacemente, sarebbe spettato a Solidarność assumersi la responsabilità del governo. Come osservava la stessa Fallaci, tali dichiarazioni rappresentavano una sfida esplicita all'ordine politico del blocco comunista, anche se bilanciate da alcune aperture nei confronti del generale (Fallaci, 7 marzo 1981: 3).

Wałęsa dichiarava di considerare improbabile un intervento armato sovietico, pur riconoscendo che non si poteva escluderlo e che, in tal caso, lui e i suoi collaboratori non si sarebbero fatti cogliere impreparati. Pochi giorni prima, l'11 febbraio, Alberto Ronchey aveva commentato la nomina del generale con un'analisi acuta: secondo il giornalista, l'Unione Sovietica non avrebbe fatto ricorso immediato alla forza militare, ritenendo ancora utile sostenere un gruppo dirigente fedele, guidato da Stanisław Kania.

A differenza del caso cecoslovacco del 1968, dove la leadership di Dubček fu repressa militarmente, Mosca puntava a esercitare un controllo politico interno. “L'ora critica della Polonia s'avvicina comunque”, concludeva Ronchey (11 febbraio 1981: 1), con una previsione che i mesi successivi avrebbero confermato.

Nel corso dell'anno, la situazione politica polacca evolse ulteriormente, con l'ascesa di Wojciech Jaruzelski, che nell'ottobre 1981 assunse anche la segreteria del POUP, in sostituzione di Kania.

Nel mese di maggio, il «Corriere» riservò ampio spazio a due eventi di grande impatto: l'attentato contro Giovanni Paolo II e la morte del primate Stefan Wyszyński. A quest'ultima vicenda furono dedicate numerose corrispondenze di Sandro Scabello, oltre a un commento di Ronchey, che sottolineava come la scomparsa del cardinale privasse la Polonia, in un momento

particolarmente delicato, di una figura capace di mediazione (Bellifemine, 2021: 630).

Il golpe e la legge marziale: le cronache di Scabello

Nella notte tra il 12 e il 13 dicembre 1981, una rapida e pianificata operazione militare guidata dal generale Wojciech Jaruzelski, realizzata con il supporto dell'esercito e delle forze di sicurezza polacche e sotto stretta osservazione sovietica, impose la legge marziale in tutto il paese. L'intervento segnò la repressione del movimento Solidarność e il ritorno del potere politico nelle mani di una dirigenza allineata con Mosca (Paczowski & Byrne, 2007: 280-293; Davies, 1981: 491-496).

Si trattò, a tutti gli effetti, di un colpo di Stato: un Consiglio militare di salvezza nazionale, presieduto da Jaruzelski, assunse pieni poteri. Circa seimila attivisti di Solidarność, compreso Lech Wałęsa, furono arrestati e detenuti (Lukowski & Zawadzki, 2009: 307). L'evento sancì il fallimento del tentativo di conciliare dissenso sociale e controllo politico, minò ulteriormente la legittimità del POUP e rappresentò un colpo all'immagine dell'URSS e del comunismo sul piano internazionale (Pons, 2012: 374; Bottoni, 2011: 239; Graziosi, 2008: 466).

Il «Corriere della Sera» documentò l'accaduto attraverso una serie di corrispondenze da Varsavia firmate da Sandro Scabello: la prima, datata 14 dicembre, descriveva una città paralizzata e isolata dal resto del paese (Scabello, 14 dicembre 1981: 1). Con l'entrata in vigore della legge marziale, anche i giornalisti stranieri furono sottoposti a pesanti restrizioni: gli articoli dovevano essere redatti in una delle lingue autorizzate dal regime – tra cui non figurava l'italiano – e sottoposti a censura preventiva (Mussi, 2016: 66). Scabello, conoscendo solo rudimenti di francese, scelse questa lingua per inviare i suoi testi, poi tradotti e pubblicati dalla redazione del «Corriere» in tempi estremamente ristretti. Dal 14 al 31 dicembre 1981, il quotidiano pubblicò undici articoli a sua firma (Scabello, 14 dicembre 1981: 1; 15 dicembre 1981: 1; 23 dicembre 1981: 1; 24 dicembre 1981: 1; 27 dicembre 1981: 1; 28 dicembre 1981: 1; 29 dicembre 1981: 1; 29 dicembre 1981: 1; 30 dicembre 1981: 3; 31 dicembre 1981: 1). Alcuni testi apparvero in versione incompleta, come quello del 15 dicembre, a causa dell'interruzione dei collegamenti telex. Il 23 dicembre, il giornale accompagnò l'articolo *I carri armati non hanno ancora domato la Polonia* con una nota che segnalava la “severa censura delle autorità polacche”, ma

giustificava comunque la pubblicazione per la “visione di prima mano che offre”. Chiarimenti analoghi seguirono il 24 e il 31 dicembre, sempre con riferimento ai limiti imposti dal controllo governativo². Nonostante tali restrizioni, Scabello riuscì a restituire un’immagine concreta e suggestiva della realtà sul campo. Le sue cronache, costruite a partire da osservazioni dirette e contatti occasionali, delineavano una Varsavia spettrale, sospesa, immersa in un’atmosfera di silenzio e incertezza. In un contesto segnato dall’impossibilità di accedere a fonti affidabili, il giornalista affidava il racconto a dettagli della vita urbana, ai segnali minimi del quotidiano.

L'analisi politica

Il «Corriere della Sera» non si limitò a una copertura giornalistica degli eventi, ma offrì anche interpretazioni politiche approfondite della situazione in atto. Subito dopo il colpo di Stato, il commento di apertura fu affidato a Dino Frescobaldi, saggista ed esperto di Europa orientale, che interpretò l’intervento militare di Jaruzelski come l’inevitabile epilogo di una lunga fase di tensione, determinato dal contesto bipolare e dal ruolo strutturale del comunismo nei paesi dell’Est. Tuttavia, secondo l’autore, l’azione repressiva non avrebbe risolto “le contraddizioni della situazione polacca”, ma metteva anzi in luce “lo scarso peso che nel paese ha il partito comunista” (Frescobaldi, 14 dicembre 1981: 1). Nello stesso numero, Leo Valiani tornava su un appello già lanciato il 31 agosto 1980, rivolgendolo ora all’intero mondo occidentale (Valiani, 14 dicembre 1981: 1). Nel suo intervento ripercorreva momenti chiave della storia polacca: le insurrezioni anti-zariste del 1830-31, il legame tra mazziniano e patriottismo polacco, la partecipazione di Francesco Nullo alla rivolta del 1863, il contributo dei polacchi alla causa socialista, la guerra contro l’Armata Rossa nel 1920, la repressione staliniana del partito comunista polacco, il massacro di Katyn e la parabola di Władysław Gomułka. Episodi che, a suo giudizio, dimostravano “l’inconciliabilità fra ogni libertà, anche soltanto sindacale, e quel socialismo di stampo totalitario che un’oligarchia poliziesca e militarizzata tiene in piedi nell’URSS ed esporta, con talune attenuazioni, nei paesi satelliti dell’impero sovietico”.

² Dal 18 al 22 dicembre il «Corriere della Sera» non fu in edicola a causa di una lunga agitazione sindacale contro un piano di tagli e licenziamenti proposto dalla proprietà del giornale (Allotti & Liucci, 2021: 387-388).

Il «Corriere» insistette sul tema delle contraddizioni strutturali del comunismo, denunciandone l'incapacità di riformarsi, di rappresentare le classi lavoratrici e di offrire un progetto alternativo di civiltà³. Un'analisi ripresa anche da Piero Ostellino, che nello stesso giorno sottolineava il paradosso incarnato da Wałęsa: leader operaio represso da un regime che si proclamava socialista (Ostellino, 14 dicembre 1981: 1).

Il 30 dicembre, il quotidiano dedicò un'intera pagina di approfondimento alle implicazioni storiche e culturali della crisi, con il titolo *Le idee, i fantasmi psicologici, le lezioni della Storia sullo sfondo della tragedia polacca* («Corriere della Sera», 30 dicembre 1981: 3). Vi intervenivano studiosi di diversa formazione: Piero Melograni (storico), Carlo Bo (critico letterario), Franco Fornari (psicanalista) e Françoise Giroud (scrittrice e giornalista francese). Pur nella varietà dei linguaggi, gli interventi convergevano sulla necessità di un ripensamento profondo del socialismo reale, nelle sue implicazioni morali, culturali e politiche. Melograni, fuoriuscito dal PCI nel 1956, denunciava l'incompatibilità tra socialismo e democrazia, richiamando le origini ideologiche dei partiti socialisti, i crimini dello stalinismo e il dominio sovietico sui paesi dell'Est. Giroud rifletteva sul rapporto tra socialismo e cattolicesimo, osservando come le chiese cattoliche si fossero trasformate da luoghi di repressione (con esempi storici come Giordano Bruno) in presidi di libertà, mentre l'"ateismo di Stato" comunista appariva altrettanto dogmatico e oppressivo (Giroud, 30 dicembre 1981: 3). Nel suo contributo, Carlo Bo interpretava la crisi come una svolta simbolica: il socialismo, nato come forza di liberazione, si era allineato al potere, mentre la Chiesa cattolica assumeva il ruolo di custode delle libertà fondamentali. In tempi di crisi, la religione – spiegava – poteva offrire coesione e orientamento (Bo, 30 dicembre 1981: 3). Infine, Franco Fornari, a partire dalla vicenda polacca, auspicava una risposta europea fondata su solidarietà, tolleranza e diritti umani. Solo un'Europa pacifica, unita e democratica, capace di elaborare collettivamente il trauma, avrebbe potuto superare "il lutto per la Polonia" (Fornari, 30 dicembre 1981: 3).

³ Il «Corriere» dedicò ampio spazio anche alle ripercussioni politiche interne e alle fibrillazioni nel mondo del comunismo italiano culminate con le nette dichiarazioni del segretario Enrico Berlinguer che al programma televisivo *Tribuna Politica* dichiarò conclusa da parte sovietica ogni capacità propulsiva: «Corriere della Sera», 16 dicembre 1981; 23 dicembre 1981: 1; Pons, 2006.

Conclusioni

Facendo un bilancio di un anno segnato da trasformazioni esplosive e in larga parte imprevedibili, il 24 dicembre 1981 il vicedirettore del «Corriere della Sera» Giovanni Barbiellini Amidei osservava che per i polacchi quel Natale assomigliava più a un Venerdì Santo, pur contenendo in sé la promessa di una “Pasqua di resurrezione, sia pure lontana” intravedendo nel tempo della sventura anche un possibile orizzonte di rinascita (Barbiellini Amidei, 24 dicembre 1981: 1).

L'analisi del «Corriere» fu continua e stratificata per l'intero arco temporale considerato. Da una parte, grazie alle cronache di Sandro Scabello, il quotidiano offrì un racconto ravvicinato e, per quanto possibile, puntuale delle evoluzioni interne polacche, anche nei momenti di massima censura e tensione. Dall'altra, attraverso gli interventi di autorevoli opinionisti e intellettuali, propose una chiave di lettura articolata, che collegava le vicende polacche alla crisi profonda del sistema comunista, all'inconciliabilità tra socialismo reale e rappresentanza democratica, e al ruolo fondamentale della cultura cattolica come spazio residuale di libertà e resistenza.

Il caso polacco si configurava come uno specchio delle contraddizioni dell'Est, ma anche come una lente per interrogare i dilemmi dell'Occidente, in un momento in cui le identità politiche e ideologiche sembravano in via di ridefinizione. Lo studio della copertura giornalistica del «Corriere» consente di cogliere tre elementi principali: il ruolo della stampa nel mediare tra contesto internazionale e dibattito interno, filtrando la realtà estera alla luce delle categorie della politica italiana; la funzione della crisi polacca come simbolo della crisi del socialismo reale, oggetto di una lettura fortemente ideologica e moralmente partecipe; la centralità della dimensione religiosa e nazionale nella narrazione della protesta.

In questa prospettiva, l'interesse del «Corriere» per la Polonia non fu episodico né meramente cronachistico, ma si inserì in un più ampio processo di riflessione su identità collettive, conflitto ideologico e diritti civili, rivelando una sorprendente capacità del giornalismo italiano di intercettare, raccontare e interpretare le faglie della storia contemporanea.

Bibliografia

- Berlinguer annuncia che per il Pci si è chiusa la fase cominciata con la Rivoluzione d'Ottobre*, "Corriere della Sera", 16 dicembre 1981, 1.
- Gierek sostituito fulmineamente col regista dei servizi segreti*, "Corriere della Sera", 7 settembre 1980, 1.
- Travagliata discussione nella direzione comunista su come interpretare il ruolo dell'Unione Sovietica, "Corriere della Sera", 23 dicembre 1981, 1.
- Allotti P. (2017), *Quarto potere*, Carocci, Roma.
- Allotti P., Liucci R. (2021), *Il «Corriere della Sera»*, Il Mulino, Bologna.
- Angius M. (1981), La forza della fede, "Il Popolo", 29 maggio 1981, 1.
- Barberini G. (1983), *Stato socialista e Chiesa cattolica in Polonia*, CSEO, Bologna.
- Barberini G. (2007), *L'Ostpolitik della Santa Sede. Un dialogo lungo e faticoso*, Il Mulino, Bologna.
- Barbiellini Amidei, *L'uomo dell'anno*, "Corriere della Sera", 24 dicembre 1981, 1.
- Bo C., Il cristianesimo con gli oppressi, "Corriere della Sera", 3 dicembre 1981, 3.
- Bottoni S. (2011), *Un altro Novecento. L'Europa orientale dal 1919 a oggi*, Carocci, Roma.
- Boughton J.M. (2001), *Silent Revolution. The International Monetary Fund, 1979-89*, International Monetary Fund, Washington DC.
- Chiarelli P., Lega A., Volpati M. (a cura di) (2006), *Walter Tobagi profeta della ragione*, Guerini e Associati, Milano.
- Davies N. (1981), *God's Playground*, Oxford University Press, Oxford.
- Di Bella F., *Caro lettore*, "Corriere della Sera", 19 giugno 1981, 1.
- Eisler J. (2014), *Siedmiu Wspaniałych*, Wydawnictwo Czerwone i Czarne, Warszawa.
- Fallaci O., *Intervista con la storia*, Rizzoli, Milano 1974.
- Fallaci O., *Wałęsa lancia una nuova sfida*, "Corriere della Sera", 7 marzo 1981, 1-3.
- Fallaci O., *La verità sul golpe*, "l'Europeo", 8 marzo 1982, 3.
- Fallaci O., *La guerra, la pace*, "l'Europeo", 6 settembre 1982, 5.
- Fallaci O., *Intervista con il potere*, Rizzoli, Milano 2009.
- Flamigni S. (2005), *Trame atlantiche. Storia della loggia massonica segreta P2*, Kaos, Milano.
- Fornari F., *Il lutto per la Polonia*, "Corriere della Sera", 3 dicembre 1981, 3.
- Frescobaldi D., *Un paese occupato dal suo esercito*, "Corriere della Sera", 14 dicembre 1981, 1.
- Giroud F., *Le sinistre francesi tra Jaruzelski e Wałęsa*, "Corriere della Sera", 3 dicembre 1981, 3.
- Gotor M. (2019), *L'Italia nel Novecento. Dalla sconfitta di Adua alla vittoria di Amazon*, Einaudi, Torino.
- Graziosi A. (2008), *L'URSS dal trionfo al degrado*, Il Mulino, Bologna.
- Guida F. (2015), *L'altra metà dell'Europa. Dalla Grande Guerra ai giorni nostri*, Laterza, Roma-Bari.
- Landoni E. (2019), Craxi-Andreotti e la Ostpolitik italiana, "Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Politologica", 23, 256-263.
- Landoni E. (2020), *Il partito socialista italiano (Psi) e il dissenso oltrecortina: il caso polacco nei rapporti Craxi-Solidarność*, "Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Politologica", 25, 30-53.
- Lavigne M. (1991), *International Political Economy and Socialism*, Cambridge University Press, Cambridge.

- Lukowski J., Zawadzki H. (2009), *Polonia. Il paese che rinasce*, Beit, Trieste.
- Melograni P., *L'errore socialista cominciò nel 1917*, "Corriere della Sera", 3 dicembre 1981, 3.
- Mussi C., *Sandro Scabello ha raccontato il declino di Bréžnev e l'ascesa di Gorbačëv*, "Tabloid", 2016, n. 1, 66.
- Ostellino P., *Il leninismo contro l'operaio Wałęsa*, "Corriere della Sera", 14 dicembre 1981, 1.
- Paczowski A., Byrne M. (2007), *From Solidarity to Martial Law*, CEU Press.
- Paczkowski A. (2006), *Wojna polsko-jaruzelska. Stan wojenny w Polsce 13 XII 1981 – 22 VII 1983*, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Pons S. (2006), *Berlinguer e la fine del comunismo*, Einaudi, Torino.
- Romero F. (2009), *Storia della guerra fredda. L'ultimo conflitto per l'Europa*, Einaudi, Torino.
- Ronchey A., *L'ora critica della Polonia*, "Corriere della Sera", 11 febbraio 1981, 1.
- Roszkowski W. (2003), *Najnowsza historia Polski 1980-2002*, Świat Książki, Warszawa.
- Scabello S., *La Polonia in stato d'assedio*, "Corriere della Sera", 14 dicembre 1981, 1.
- Scabello S., *Varsavia scossa ma non rassegnata, sotto la nuova oppressione*, "Corriere della Sera", 15 dicembre 1981, 1.
- Scabello S., *I carri armati non hanno ancora domato la Polonia*, "Corriere della Sera", 23 dicembre 1981, 1.
- Scabello S., *Così Varsavia vive il Natale assediato*, "Corriere della Sera", 24 dicembre 1981, 1.
- Scabello S., *La Chiesa tenta la mediazione in Polonia: mille operai resistono ancora in miniera*, "Corriere della Sera", 27 dicembre 1981, 1.
- Scabello S., *I giovani polacchi non credono alle promesse di Jaruzelski*, "Corriere della Sera", 28 dicembre 1981, 1.
- Scabello S., *Si arrendono i mille minatori polacchi. Processi e condanne ai capi di Solidarność*, "Corriere della Sera", 29 dicembre 1981, 1.
- Scabello S., *Questa è Varsavia in stato d'assedio*, "Corriere della Sera", 29 dicembre 1981, 1.
- Scabello S., *Polonia: lavoro obbligatorio*, "Corriere della Sera", 30 dicembre 1981, 1.
- Scabello S., *Il POUP tenta la sua rifondazione tra sorde lotte e vaste epurazioni*, "Corriere della Sera", 31 dicembre 1981, 1.
- Spałek R. (2025), *Dekada Jaruzelskiego. Z historii politycznej PRL*, Instytut Pamięci Narodowej, Varsavia.
- Strada V., *La breccia del dissenso*, "Corriere della Sera", 4 settembre 1980, 1.
- Tobagi B. (2009), *Come mi batte forte il tuo cuore*, Einaudi, Torino.
- Tichoniuk-Wawrowicz E. (2015), *Śmierć rozumu i współczucia. Polemika z Orianą Fallaci po 2001 roku*, in *Przestrzenie komunikacji. Technika – język – kultura*, a cura di E. Borkowska, A. Pogorzelska-Kliks, B. Wojewoda, Wydawnictwo Politechniki Śląskiej, Gliwice, pp. 159-176.
- Tichoniuk-Wawrowicz E. (2016), *Oswajanie labiryntu: Stany Zjednoczone według Oriany Fallaci*, in *Przestrzeń w kulturze współczesnej*, a cura di D. Mazur, B. Morzyńska-Wrzosek, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz, pp. 238-250.
- Tichoniuk-Wawrowicz E. (2018), *„Jesteście najlepszym, co mam”. Oriana Fallaci jako córka*, in *Scripta Humana*, vol. 11, Seria Monografii Naukowych Uniwersytetu Zielonogórskiego, Uniwersytet Zielonogórski, Zielona Góra.
- Tichoniuk-Wawrowicz E. (2019), *Między etyką, estetyką i skutecznością komunikacyjną: idiosyl wczesnych książek Oriany Fallaci*, Uniwersytet Zielonogórski, Zielona Góra.

Turone G. (2019), *Italia occulta*, Chiarelettere, Milano.

Valiani L., *Rendici la nostra libera patria*, "Corriere della Sera", 14 dicembre 1980, 1.

"Zero Hour is Approaching": Poland under Siege Described by *Corriere della Sera* (September 1980 – December 1981)

The essay analyzes the representation of the Polish crisis between September 1980 and December 1981 in the pages of *Corriere della Sera*, reconstructing how Italy's leading newspaper reported on the recognition of Solidarność, the crisis of the Polish United Workers' Party (POUP), and the imposition of martial law. The article highlights the role of Sandro Scabello's reports, the variety of contributors, and the breadth of interpretations offered to readers. Through a selected corpus of articles, editorials, and commentaries, it shows how the Polish events were understood not only as an international issue but also as a symbol of the contradictions of real socialism and as a mirror through which to interrogate the dilemmas of the West at a time when political and ideological identities were being redefined.

Keywords: *Corriere della Sera*; Polish crisis; Solidarność; Martial law; Cold War journalism

„Zbliża się godzina zero” – Polska w stanie oblężenia opisana przez „Corriere della Sera” (wrzesień 1980 – grudzień 1981)

Artykuł analizuje sposób przedstawiania kryzysu w Polsce między wrześniem 1980 a grudniem 1981 roku na łamach dziennika „Corriere della Sera”, ukazując, w jaki sposób główna włoska gazeta relacjonowała uznanie „Solidarności”, kryzys w Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej oraz wprowadzenie stanu wojennego. Tekst podkreśla rolę reportażu Sandro Scabello, różnorodność autorów oraz bogactwo interpretacji oferowanych czytelnikom. Na podstawie wybranego korpusu artykułów, felietonów i komentarzy pokazano, że wydarzenia w Polsce były postrzegane nie tylko jako problem międzynarodowy, lecz także jako symbol sprzeczności realnego socjalizmu i zwierciadło, w którym odbijały się dylematy Zachodu – w momencie, gdy tożsamości polityczne i ideologiczne wydawały się ulegać redefinicji.

Słowa kluczowe: „Corriere della Sera”; kryzys w Polsce; Solidarność; stan wojenny; dziennikarstwo i zimna wojna

Data przesłania tekstu: 2.02.2025

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 30.03.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 1.06.2025

WSPÓŁCZESNY WIERSZ MALARSKI. *BRUEGHEL (II)* STANISŁAWA GROCHOWIAKA

ALINA BIAŁA

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach
Jan Kochanowski University of Kielce
alina.biala@ujk.edu.pl
ORCID: 0000-0001-7343-4094

Proustowskie rytuały patrzenia nie na to, co jest, ale na to, co się staje dzięki spojrzeniu przekształcającemu rzeczywistość obrazu we własną, artystyczną fikcję.¹

MARIA POPRZĘCKA

[...] tak naprawdę to chciałbym być tylko malarzem. Jak malarz z ostawionej anegdoty Boya, biję głową o ścianę i wołam: „Boże, Boże, dlaczego nie dałeś mi talentu?”²

STANISŁAW GROCHOWIAK

Wprawdzie los nie obdarzył Stanisława Grochowiaka talentem do malowania, ale za to ofiarował mu talent pisarski. Niespełnionemu marzeniu poeta dawał upust na gruncie literatury, podejmując różnorodne gry z malarzami, ich dziełami i środkami malarskiej ekspresji³. W twórczości inspirował się obrazami Giovanniego Belliniego, Pietera Breughla zwanego Chłopskim, Salvadora Dali, Józefa Gielniaka, Aleksandra Gierymskiego, Jerzego Stajudy, Maurice’a Utrilla, Vincenta van Gogha⁴. Wzmiankował Józefa Mehoffera, Ferdynanda Ruszczyca, Hieronima Boscha, Leonarda da Vinci, Alberta Dürera, Petera Rubensa,

¹ M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008, s. 16.

² S. Grochowiak, *Szmaty*, „Współczesność” 1960, nr 12, s. 5.

³ Zob. A. Dworniczak, *Stanisław Grochowiak*, Poznań 2000.

⁴ Wiersze nawiązujące do dzieł malarzy: *Bellini 'Pieta'* – Giovanni Bellini, [o inspiracjach twórczością Pietera Breughla zwanego Chłopskim piszę nieco dalej], *Brama na Starym Mieście [Kopia obrazu Aleksandra Gierymskiego]* – Aleksander Gierymski, *Bilard* – Vincent van Gogh, *Utrillo, czyli powstanie koloru* – Maurice Utrillo, *Płonąca żyrafa* – Salvador Dali, *Ziółła żałobne* – Józef Gielniak, *Malarstwo (II)* – Jerzy Stajuda.

Rembrandta van Rijn, Francisca Goyę, Edgara Degasa, Paula Gauguina, Pabla Picassa⁵. W lirykach poruszał kwestie związku biografii artysty z jego dziełem (*Utrillo, czyli powstanie koloru*), zagłębiał się w meandry psychiki malarza (*Portretowanie umarłej*) i procesu powstawania obrazu (*Malarstwo*), interpretował płótna (*Brama na Starym Mieście [Kopia obrazu Aleksandra Gierymskiego]*), dramatyzował ukazaną na nich rzeczywistość (*Pieta*). Świat malarski służył mu do prezentowania własnych poglądów artystycznych (*Ikar*) i egzystencjalnych (*Lekcja anatomii [Rembrandta]*).

Jednocześnie licznym w poezji Grochowiaka śladom „myślenia o obrazach/twórcach” towarzyszy „myślenie obrazami/twórcami”. Tak właśnie jest w erotyku *Gdy już nic nie zostanie* stanowiącym fantazję na temat ukochanej. Podmiot mówiący imaginuje wybrankę w nawiązaniu do portretów Saskii malowanej przez Rembrandta w pięknym stroju (*Saskia w kapeluszu z piórem*, *Saskia w czerwonym kapeluszu*, *Saskia z czerwonym kwiatem*) i w dostatnim otoczeniu (*Autoportret z Saskią*). Wyobraża ją „wśród przepychu”, w „sukniach ciężkich jak woda”, „nakryciach szerokich” na głowie, pośród „brązów świeczników waz”⁶. Jednocześnie wykorzystując Rembrandtowski sposób prezentowania kobiety, poeta przejmując też Rembrandtowski zamysł twórczy – artefaktem unieśmiertelnia bohaterkę dzieła.

Przejawem przenoszenia na grunt poezji marzenia o byciu malarzem jest też czułość Grochowiaka na barwy. Czasami pojawiają się one w postaci czystej (fiolet, błękit, biel – *Mare aeternum*), czasami zmieszanej (srebrnosiwa – *Złote i siwe*)⁷. Dzięki nim poeta intensyfikuje wrażenia wzrokowe odbiorcy i wprowadza do poetyckiego obrazowania element plastyczny.

Wydaje się, że literackie peregrynacje po świecie malarstwa powetowały Grochowiakowi brak talentu malarskiego. Poeta z entuzjazmem odnosił się do własnych doświadczeń związanych z pograniczem literacko-malarskim. Tak pisał w autokomentarzu do wiersza *Brama na Starym Mieście...*: „Jakże lekkie, niewymuszone, a przy tym fascynujące i owocne są rozmowy poetów

⁵ *Chłopiec oporny* – Albert Dürer, *Nieznajoma z Sekwany* – Leonardo da Vinci, *Zuzanna i starcy* – Peter Rubens, *Gdy już nic nie zostanie* – Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Wieczór autorski* – Francisco Goya, *Bilard* – Edgar Degas, *Bilard* – Paul Gauguin, *Wakacyjna* – Józef Mehoffer, *Październik* – Ferdynand Ruszczyc, *Róża* – Pablo Picasso; Zob. A. Dworniczak, op. cit., s. 123-139).

⁶ S. Grochowiak S., *Wybór poezji*, Wrocław-Warszawa-Kraków 2000, s. 66.

⁷ A. Dworniczak, *Stanisław Grochowiak*, Poznań 2000, s. 135.

z malarzami, nawet gdy nie znają się osobiście [...]”⁸. Słowa te można odnieść do wiersza *Brueghel (II)* podejmującego dialog z XVI-wiecznym malarzem niderlandzkim Pietrem Brueghelem Chłopskim (1525?-1569) oraz jego płótnem *Myśliwi na śniegu*⁹ (1565).

Malarskość literatury

Do obrazów Brueghla zwanego Chłopskim Grochowiak odwoływał się w kilku wierszach: *Pod Brueghla* (odniesienie do pejzaży zimowych malarza – *Myśliwi na śniegu*, *Pejzaż zimowy z łyżwiarzami*, *Spis ludności w Betlejem*, *Rzeź niewiniątek*), *Ikar* (*Pejzaż z upadkiem Ikara*), *Brueghel (II)* (*Myśliwi na śniegu*), *Ślepcy* (*Ślepcy*) oraz w dramacie *Dulle Griet* (*Dulle Griet*). Utwór *Brueghel (II)* pochodzi z tomu *Nie było lata*¹⁰ (1969).

Stanisław Grochowiak
Brueghel (II)

Ten plan jest widziany z poddasza. Przez cierniowe ogrody
Gałązek i drzew wielkich. Na śnieg patrzę i wodę,
Przyproszoną zaledwie. A zaś w głębi chmura
Wiatr pochwyciła, zamknęła w swym wnętrzu.

Ja – Malarz – już nie żyję. Zziębnięty jak blacha
Toczona po śniegu, duszę dałem Bogu.
Jest teraz mała, luta,
Podobna do klucza,
Na którym niekiedy Bóg zimę wyśwista.

⁸ S. Grochowiak, [za:] U. Makowska, *Sztuki plastyczne w poezji Stanisława Grochowiaka*, „Poezja” 1977, nr 2 (135), s. 76.

⁹ Obraz znany był Grochowiakowi jedynie z reprodukcji: „Nie wyjeżdżając – z wyjątkiem jednej podróży do ZSRR – za granicę, poznawał arcydzieła głównie z reprodukcji”, [za:] J. Łukasiewicz, *Grochowiak i obrazy*, Wrocław 2002.

¹⁰ Interpretację liryku *Brueghel (II)* zawiera praca Jacka Łukasiewicza (Łukasiewicz, op. cit., s. 85-88). W niniejszym artykule odczytanie wiersza stanowi materiał eksplikacyjny kwestii związanych ze współczesnym wierszem malarskim. Odwołuję się w nim do ustaleń Łukasiewicza, rozwijając je i ujmując w kontekście malarskości literatury, płaszczyzn przenikania do tekstu literackiego elementów ikonicznych, przekształceń malarskiego pierwowzoru w przekładzie językowym oraz typów i celów literackich nawiązań do malarstwa.

Ja – Malarz – już nie żyję. A jednak oczyma
Moimi patrzycie na śnieg i na wodę,
Przyprószoną zaledwie. I to ja ustawiam
Wszystkie słupy światła nad mrokiem lodowisk.

Biegnie pies z uchem postrzępionym w bójce. Gawron
Kroczy kłaniając się śniegom to w lewo, to w prawo.
Człowiek wór niesie. Dzieci do sanek przywiązane.
A z kominów – aż do mnie – wznosi się woń jadła.

Ja – Malarz – już nie żyję. Ale przecie widzę
Te trzy stare kobiety, idące od boru
Jak dzwon od kościoła. Zapłątane w szleje
Chrust wloką po śniegu, a w ich ciemnych twarzach
Mróz pozapalał biegające iskry

Zimo – Majestacie,
Śmierci – pusty dźwięku¹¹

Przytoczony utwór należy do literatury malarskiej. Obejmuje ona część piśmiennictwa, które przy pomocy tworzywa literackiego kreuje środki ekspresji właściwe „sztuce siostrzanej”, takie jak obraz, kształt, barwa, światło. Efekty te literatura jest w stanie osiągnąć na trzech płaszczyznach organizacji dzieła literackiego¹²:

1. Językowej. Wykorzystując zdolność określonych słów do nazywania rzeczy, czynności, wygląków i relacji przestrzennych literatura buduje opisy imitujące świat rzeczywisty. W toku lektury konkretyzują się one w wyobraźni czytelnika w postaci obrazów. W odróżnieniu od dzieł plastycznych – przestrzennych, materialnych, odbieranych zmysłem wzroku – mają one formę kinetycznych przedstawień mentalnych percypowanych „okiem wewnętrznym”.
2. Tekstowej. To odmiana obrazowania językowego. Jej przedmiotem są artefakty malarskie. Zwerbalizowane, ujęte w formę opisu (ekfrazy), pozwalają pisarzowi uobecnić dzieło malarskie w dziele literackim. W obrazie językowym powstałym w trakcie lektury takiego właśnie

¹¹ S. Grochowiak, *Nie było lata*, Warszawa 1969, s. 57.

¹² Zob. S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001, s. 94.

utworu „przebłyскуje” płótno malarza. Przetransponowane z materii plastycznej na językową staje się treścią obrazu literackiego. Czytelnik „ogląda” je nie jak realne malowidło, czyli jednocześnie i w całości, lecz w kolejnych sekwencjach czasowych, jako zapis aktu percepcji oglądającego podmiotu literackiego. Odbiorca może zobaczyć okiem wyobraźni jedynie to, na co zwróciło uwagę „ja” mówiące. Jednocześnie ulegając kierunkowi poznawania płótna przez literackiego spektatora, przyjmuje jego widzenie obrazu wraz z refleksjami towarzyszącymi mu w trakcie kontemplacji.

3. Graficznej. Odwołanie do sztuki malarskiej przejawia się w łączeniu tworzyw obydwu sztuk. Środkiem ekspresji są tu litery, części słowa, frazy, a także linia, barwna plama, niekiedy dopełnione znakami matematycznymi. Lokowanie wymienionych elementów na kartce papieru zrywa z tradycją literacką, wedle której przekaz buduje się, umieszczając znaki w szeregach wersowych biegnących od strony lewej do prawej. Sytuuje się je na płaszczyźnie w sposób malarski, by budziły skojarzenia z malarstwem figuratywnym (teksty obrazy) lub abstrakcyjnym (teksty ornamenty)¹³. Tego typu utwory są obiektami z pogranicza sztuk. Należą zarówno do literatury (poezja konkretna), jak i do malarstwa.

Powiązanie literatury z malarstwem na płaszczyźnie języka wynika z właściwości sztuki słowa. Jednym z trzech jej wyznaczników, oprócz naddania językowego oraz fikcji, jest obrazowość. Wizualizowanie świata w materii językowej nie czyni jej zależną od malarstwa, wynika bowiem z podobnej zdolności obydwu sztuk. W przypadku zaś gdy utwór pisarza odwołuje się do konkretnego obrazu, odczytywanie zawartych w nim znaczeń jest uwarunkowane znajomością malarskiego artefaktu i jego znaczeń. Literatura zachowuje wówczas swój prymat wobec malarstwa, ale jest od niego semantycznie zależna. Interpretacji wypowiedzi słownej nie można bowiem dokonać bez znajomości pretekstu. Dominację nad „sztuką siostrzaną” literatura traci, gdy łączy się z nią na płaszczyźnie graficznej. Ten przypadek powinowactwa dzieł werbalnych i ikonicznych świadczy o „rozzszczelnieniu się” granic każdej z omawianych dziedzin twórczości i tworzeniu wypowiedzi artystycznej ponad obydwoma sztukami.

¹³ S. Wysłouch, op. cit., s. 122-134.

Wiersz *Brueghel (II)* jest przykładem korespondencji „sztuk siostrzanych” na płaszczyźnie tekstowej.

Obraz malarski w obrazie literackim

Rozpoznanie obrazu uobecnionego w lirycznym monologu bywa zadaniem trudnym do rozszyfrowania. Rzadko zdarza się, że autor publikuje tekst inspirowany malowidłem wraz z jego reprodukcją. Tak uczynił na przykład Tadeusz Kubiak, zamieszczając obok każdej z 24 ekfraz, wchodzących w skład tomiku *Wiersze i obrazy*, stosowną kopię obrazu. Na ogół rozpoznanie dzieła malarza przywołanego w tekście wiersza jest powinnością czytelnika. Niekiedy zadanie to przerasta możliwości odbiorcy. Dzieje się tak wówczas, gdy pisarz nie zostawia w tekście jednoznacznych wskazówek dotyczących przedmiotu odwołania. Aby uniknąć błędnych odczytań¹⁴, konieczne jest wówczas odwołanie się do ustaleń znawców tematu¹⁵. Najczęściej jednak czytelnik jest w stanie samodzielnie zidentyfikować pierwowzór na podstawie sygnałów zostawionych przez autora w przestrzeni tekstu (tytule, dedykacji, dopisku poprzedzającym lub kończącym tekst, lirycznym monologu). Są nimi nawiązania

¹⁴ Przykładem błędnego odczytania „[...] może być ekfrazą Anny Neumanowej *Jawnogrzeźnica*, która w roku 1899 została wydrukowana w „Tygodniku Ilustrowanym” z ryciną obrazu Jana Skramlika *Chrystus i Magdalena*, w tomiku poetyckim z roku 1901 została opatrzona podtytułem *Obraz Tycjana*; podczas gdy tak naprawdę stanowi komentarz do obrazu Henryka Siemiradzkiego”; A. Grodecka, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009, s. 20.

¹⁵ We fragmencie wiersza Czesława Miłosza *Jadalnia* pojawia się opis obrazu malarskiego bez podania tytułu i nazwiska autora: „Na ścianie obraz. Przedstawiona zima. / Między drzewami ślizga się na lodzie / Gromada ludzi, dym idzie z komina / I wrony lecą w pochmurnej pogodzie”. Na temat pierwowzoru Ewa Czarnecka pisze: „Tu już trzeba się zapuścić w hipotetyczne rozważania. Pieter Bruegel, jak mi wiadomo, należy do ulubionych malarzy Miłosza ze względu na krwisty, często dosadny realizm jego scen rodzajowych i zamiłowanie do szczegółu. [...] [we – A.B.] fragmencie *Gucia zaczarowanego* podmiot liryczny jest zresztą do niego porównany. Wydaje się więc całkiem prawdopodobne, że [...] Miłosz w zwięzły sposób opisał któryś z zimowych pejzaży flamandzkiego mistrza. Mógłby to być albo *Zimowy pejzaż z pułapką na ptaki* albo *Myśliwi na śniegu* z cyklu *Miesiące*. Oba obrazy noszą tę samą datę: rok 1565, i przedstawiają pochmurny dzień zimowy z gromadą ludzi ślizgających się po zamrzniętej rzece, jak w wypadku pierwszego, lub na zamrzniętych stawach, jak w wypadku drugiego. Na obu polatują między drzewami czarne ptaki, przypuszczalnie wrony. Na obu obrazach znajdują się także przysypane śniegiem dachy domostw”; E. Czarnecka, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, New York 1983, s. 380-381.

metajęzykowe (nazwisko malarza, tytuł dzieła malarskiego) i intertekstualne (opis/elementy opisu obrazu)¹⁶. Wskazówki te sygnalizują, że czytany tekst przekracza granice literatury, wchłania znaki i treści należące do „sztuki siostrzanej”. W tym przypadku interpretacja przywołanego dzieła malarskiego musi poprzedzać eksplikację tekstu, gdyż jest warunkiem jego zrozumienia.

W omawianym wierszu Grochowiaka brak jest jednoznacznych odniesień do dzieła malarza. W tytule utworu pojawia się nazwisko artysty (Brueghel), ale autor nie wprowadził do tekstu tytułu obrazu będącego inspiracją. Nawiązania metatekstualne są więc niepełne. Ustalenia pierwotnego wzoru można jednak dokonać na podstawie odniesień intertekstualnych. Uobecnione w wierszu malowidło przedstawia przestrzeń ujętą z góry („Ten plan jest widziany z poddasza”). Jest zima. Świat został przysypany śniegiem („Na śnieg patrzę i na wodę / Przyprószoną zaledwie”), drzewa są огоłocone z liści („cierniowe ogrody / Gałązek i drzew wielkich”). Po niebie przetacza się obłok („w głębi chmura / Wiatr pochwyliła, zamknęła w swym wnętrzu”). Widać rannego psa („pies z uchem postrzępionym w bójce”), gawrona przechadzającego się po śniegu („Gawron / Kroczy kłaniając się śniegom to w lewo to w prawo”) i ludzi: człowieka niosącego na plecach worek („Człowiek wór niesie”), dzieci z sankami („Dzieci do sanek przywiązane”) i trzy chłopki wracające z chrustem z boru („trzy stare kobiety, idące od boru [...] Zaplątane w szleje / Chrust wloką po śniegu”). Chłód dał się wieśniaczkom we znaki („w ich ciemnych twarzach / Mróz pozapalał biegające iskry”). Nad skutym lodem światem unosi się zapach warzonej w chatach strawy („z kominów [...] wznosi się woń jadła”). Uobecnione w wierszu Grochowiaka elementy dzieła malarskiego wskazują na obraz Brueghla *Myśliwi na śniegu*.

Brueghel (II) – prezentacja czy reprezentacja obrazu?

Obraz *Myśliwi na śniegu* znany jest także pod tytułami *Strzelcy na śniegu*, *Zima*, *Krajobraz zimowy*, *Powrót z łowów*. Wchodzi w skład serii zatytułowanej *Pory roku* lub *Miesiące*, która powstała na zamówienie antwerpskiego bankiera Jonghelincka¹⁷. Według Michała Walickiego kolekcja nosi „znanie

¹⁶ S. Wysłouch, op. cit., s. 86.

¹⁷ W. Łysiak, *Malarstwo białego człowieka*, tom IV, Warszawa 2010, s. 49-50.



Il. 1. Pieter Bruegel, *Myśliwi na śniegu*, 1565, olej na desce, 117 × 162, Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu, źródło: Wikimedia Commons

genialności”¹⁸. Formujące ją motywy są ze sobą nierozdzielnie związane, współtworzą wizję kosmicznego ładu.

Najbardziej znane ogniwo cyklu, *Myśliwi na śniegu*, przedstawia pejzaż zimowy ze sztafażem. Ukazuje ujętą z góry przestrzeń ziemską z maleńkimi postaciami chłopów. Prezentuje człowieka jako część natury, jednostkę zdeteterminowaną przestrzenią geograficzną i czasem historycznym. Każde z szeregu zdarzeń wpisanych w krajobraz lutej zimy przekracza wymiar anegdotyczny, łączy się w epicką opowieść o egzystencji człowieka w zimowej odsonie. Max Dvořák uznaje *Myśliwych...* za dzieło nowatorskie: „Nigdy przedtem w dziejach sztuki nie przedstawiano tak przekonująco nierozdzielnego związku całego bytu naturalnego”¹⁹.

Przytoczona opinia ma charakter interpretacyjny. Jest wyrazem rozumienia znaczenia płótna Brueghla, rozpoznaniem i konfigurowaniem ukazanych na nim znaków. Tego typu sądy zawsze poprzedza akt namysłu nad

¹⁸ M. Walicki, *Bruegel*, Warszawa 1957, s. 32.

¹⁹ Cyt. za: J. Białostocki, *Bruegel pejzażysta*, Poznań 1956, s. 25.

dziełem malarskim. W jego trakcie widz rozpoznaje w przedstawionych na płótnie układach linii i barwnych plam elementy znaczące, a następnie łączy je w całość przedstawieniową – obraz intencjonalny²⁰. Zarówno kolejność rozpoznawania, jak i scalania znaków malarskich to kwestia dowolna. W przeciwieństwie do utworu werbalnego, dzieło ikoniczne nie ma początku i końca²¹. Spotkanie z tym samym obrazem każdy odbiorca może rozpoczynać od oglądu innego znaku, w innym też następstwie może postrzegać poszczególne jego elementy. Przełożenie na tekst własnych doświadczeń związanych z obcowaniem z obrazem zawsze wiąże się z ich porządkowaniem, strukturyzowaniem. To działanie także jest sprawą indywidualną, niedającą się ująć w konkretny model. W literackim opisie można prezentować przestrzeń płótna, podążając na przykład od strony lewej do prawej albo od prawej do lewej, od pierwszego do ostatniego planu bądź odwrotnie, od najważniejszych jego elementów do elementów mniej istotnych. Każdy opis dzieła malarskiego jest jednocześnie przedstawieniem kolejnych etapów przesuwania się czyjegoś oka po płaszczyźnie płótna, zapisem procesu „stawania się” obrazu mentalnego dokonującego się w trakcie kontemplacji dzieła malarskiego. Dotyczy to zarówno ekfrazy literackiej (występującej w utworach artystycznych), jak i pokrewnej z nią ekfrazy krytycznej (wykorzystywanej w tekstach krytyków i historyków sztuki)²². Prześledźmy akt odbioru na podstawie opisu *Myśliwych na śniegu* pióra Jana Białostockiego:

Patrzmy ze wzgórza na rozległą dolinę pokrytą śniegiem; stawy są zamrożone, u horyzontu z lewej pod lodem i śniegiem – morze. W głębi z prawej strony wznoszą się wzgórza zwieńczone skalistymi turniami. Powietrze jest mroźne i czyste. Na pierwszym planie, ze zbocza zasypanego śniegiem – w głąb okolicy – schodzą trzej myśliwi, za którymi podąża sfora psów. Na jasnym tle śniegu ich sylwetki rysują się ostrym czarnym wykresem – podobnie jak dekoracyjne kształty psów. Drogę myśliwych znaczą czarne, pionowe akcenty drzew огоłoconych z liści – suche gałązki tworzą zawikłany deseń na tle nieba. Dolina jest ożywiona: na zamrożonych stawach łyżwiarze, na drogach i wśród

²⁰ R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1966, s. 7.

²¹ Zob. L. Kalinowski, *O możliwościach odczytywania dzieła sztuki*, [w:] *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*, red. G. Królikiewicz, O. Płaszczyńska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2009, s. 474.

²² A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 68.

domów wsi czarne figurki ludzkie. Daleko w głębi miasto na brzegu morza. Na pierwszym planie gospoda, obok której przechodzą wędrowcy z psami. Przed domem płonie ognisko, przy nim ludzie coś warzą, a dziecko się grzeje. Kruki siedzą na gałęziach. Czarny ptak na nieruchomych skrzydłach spływa w dolinę rysując się wyraźnie na szarej sylwetce dalekich gór²³.

Oko spektatora-krytyka dwukrotnie podąża od pierwszego do ostatniego planu. Za pierwszym razem rejestruje pejzaż: wzgórze, za nim dolinę z zamazanymi stawami, następnie horyzont, po lewej stronie zamknięty morzem, po prawej – skalistymi turniami, a wreszcie dolinę. Za drugim razem koncentruje się głównie na sztafazu: trzech myśliwych ze sforą psów podążających wzdłuż linii drzew, potem na łyżwiarzach i ludziach idących po drodze, a gdy dobiegnie do horyzontu z miastem na brzegu morza wraca do planu pierwszego. Tym razem jego uwagę przykuwa przydomowe palenisko, na którym grupa ludzi warzy strawę. Ostatnia sekwencja opisu rejestruje kruki siedzące na gałęziach i czarnego ptaka kołującego nad okolicą. Przywołane w ekfrazie krytycznej znaki plastyczne świadczą o selektywnym potraktowaniu rzeczywistości malarskiej. Ich wykaz jest jednak na tyle reprezentacyjny, że daje odbiorcy ogólne wyobrażenie o przedmiocie opisu. I w tym właśnie realizuje się podstawowy cel ekfrazy tworzonej przez historyka sztuki, podobnie zresztą jak i pisarza.

Obraz uobecniony w ekfrazie literackiej i krytycznej, a więc przesunięty z płaszczyzny ikonicznej na werbalną, traci przymioty sztuki przekładanej i nabiera walorów twórczości, na którą jest przełożony. Malarstwo to dziedzina o charakterze przestrzennym i statycznym. Utrwała ludzi, rzeczy i zdarzenia ujęte w wiecznym bezruchu. Literatura zaś ma zdolność kreowania obrazów dynamicznych, rozciągniętych w czasie. Właściwość ta daje się zauważyć w obrazie językowym stanowiącym uobecnienie dzieła malarskiego, zwłaszcza w opisach malowidła występujących w literaturze pięknej. Ruch, „zastygły” w pozach i gestach bohaterów obrazu Brueghla, w opisie Białostockiego i Grochowiaka przekracza granice potencji, staje się urzeczywistniony (u Białostockiego ze zbocza „schodzą trzej myśliwi”, u Grochowiaka kobiety „Chrust wloką po śniegu”).

Przekształcenia, którym dzieło malarskie ulega w opisie językowym, są o wiele głębsze w ekfrazie literackiej niż w ekfrazie krytycznej. Druga z nich

²³ J. Białostocki, op. cit., s. 25-26.

na ogół jest podporządkowana naukowemu wywodowi, skoncentrowana na obiektywnej prezentacji i ścisłej informacji. Z kolei pierwsza często odznacza się indywidualnym, poetyckim ujęciem przedmiotu opisu²⁴. Niekiedy subiektywizacja idzie tak głęboko, że interpretator tekstu literackiego ma wątpliwości, czy opis artefaktu należy zaklasyfikować do ekfrazy, czy też uznać za przekład intersemiotyczny. Wiersz *Brueghel (II)* także może budzić tego typu wątpliwości.

Edward Balcerzan wymienia cztery typy odstępstw od pierwowzoru, jakie można zaobserwować w procesie przekładu intersemiotycznego: 1. rozwinięcie (amplifikacja), 2. opuszczenie (redukcja), 3. przestawienie (immutacja), 4. wymiana (substytucja)²⁵. Każdy z nich znalazł zastosowanie w omawianym wierszu Grochowiaka. 1. Amplifikacja: Ogołocone gałęzie drzew i krzewów z obrazu Brueghla określa ekwiwalent „cierniowe ogrody / Gałązek i drzew wielkich”. Modelując transponowany znak w nawiązaniu do korony cierniowej – symbolu cierpienia Chrystusa, pisarz sugeruje czytelnikowi jego personifikację, a także elegijny charakter. 2. Redukcja. Wynika z selektywnego potraktowania rzeczywistości płótna, pominięcia w opisie wielu istotnych elementów malarskich. Dotyczy to na przykład ptaka szybującego po niebie w przestrzeni obrazu. Niektórzy interpretatorzy *Myśliwych na śniegu* podkreślają, że jest on istotnym motywem dzieła, ponieważ wskazuje na kosmiczny, majestatyczny a zarazem monumentalny wymiar pejzażu²⁶. Tymczasem element ten został pominięty w poetyckiej ekfrazie. 3. Immutacja. Przykładem może być następujący fragment wiersza: „trzy stare kobiety idące od boru / [...] / Chrust włoką po śniegu”. Passus nie posiada ekwiwalentu ikonicznego. Prawdopodobnie stanowi aluzję do postaci znajdujących się w prawym dolnym rogu obrazu. Widzimy tu kobietę podążającą przez most z tobołkiem wypełnionym chrustem i trzy kobiety przechodzące przez skutą lodem rzekę. 4. Substytucja. Elementem opisywanego przestworza jest chmura, która „Wiatr pochwyliła, zamknęła w swym wnętrzu”. Ten fragment literackiego obrazu

²⁴ R. Słodczyk, *Powrót do ekfrazy. Próba systematyzacji oraz propozycja typologii*, „Teksty Drugie” 2018, nr 5, s. 369.

²⁵ E. Balcerzan, *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*, Warszawa 1971, s. 243. Klasyfikację Balcerzana dookreśla: S. Wysłouch, *Ekfaza czy przekład intersemiotyczny?*, [w:] *Ruchome gronie literatury. W kręgu teorii kulturowej*, red. S. Wysłouch, B. Przymuszała, Warszawa 2009, s. 57.

²⁶ W. Łysiak, *Malarstwo białego człowieka*, op. cit., s. 51-53

stanowi znak „podstawiony” w miejsce ciemnego nieba zamykającego górną krawędź *Myśliwych na śniegu*.

Swobodne podejście do opisywanego pierwowzoru, charakterystyczne dla ekfrazy literackiej, jest niemożliwe w przypadku ekfrazy użytkowej.

Zasygnalizowane powyżej zmiany wiążące się z przeniesieniem *Myśliwych na śniegu* z nośnika ikonycznego na werbalny sprawiają, że utwór Grochowiaka odbiega od klasycznej ekfrazy. Ta bowiem jest szczególną werbalną prezentacją artystycznego artefaktu, polegającą na „zwracaniu na coś uwagi, wykazaniu, wyjaśnianiu, wypowiedaniu się (o obrazie) w pięknym stylu”²⁷, na panegirycznym i dydaktycznym objaśnianiu obrazu²⁸. Omawiany wiersz nie mieści się w schemacie regularnego, uporządkowanego opisu, „malującego” przed oczami odbiorcy rzeczywistość ukazaną na płótnie, jak to ma miejsce w ekfrazie użytkowej Jana Białostockiego. W porównaniu z nią ograniczona jest liczba przywołanych elementów malarskich, a ich enumeracja (śnieg, woda, drzewa, gałęzie, chmura, ranny pies, gawron, człowiek z workiem, dzieci z saniami, chłopki, ich zmarznięte twarze, dymiące kominy) odznacza się swobodą i tylko w pierwszym wersie („Ten plan jest widziany z poddasza”) skupia się na odzwierciedleniu struktury kompozycyjnej płótna malarza. W konsekwencji akt percepcji obrazu ukazany w wierszu *Brueghel (II)* rejestruje swobodny strumień wrażeń wizualnych związanych z jego postrzeganiem. Literacki opis oddający takie właśnie widzenie malowidła cechują redukcja i syntetyzacja przedmiotu opisu. Nie jest on, jak w klasycznej ekfrazie, prezentacją dzieła, lecz jego reprezentacją (przedstawieniem wybiórczym): „[...] wybiórczość opiera się na elizji, opuszczeniu, wyeliminowaniu czegoś, co znajduje się w polu widzenia”²⁹. Tego typu utwory określa się mianem ekfrazy współczesnej.

Przekształcenia pierwotnej ekfrazy malarskiej w literaturze pięknej łączą się ze zmianą przypisywanego jej zadania. We współczesnych tekstach dzieło pędzla przestaje być celem samym w sobie. Jest traktowane instrumentalnie, jako pretekst do podejmowania tematów okołomalarskich lub też luźno związanych z malarstwem. Zadania te Seweryna Wysłouch podzieliła na cztery grupy³⁰:

²⁷ Remigiusz Popowski, *Wstęp*, [w:] Filostrat Starszy, *Obrazy*, Warszawa 2004, s. 33.

²⁸ Zob. A. Grodecka, op. cit., s. 26.

²⁹ A. Dziadek, op. cit., s. 139.

³⁰ Zob. S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001, s. 92-94.

1. Polemiczna interpretacja – polega na wyjaśnieniu sensu znaczeń wyrażonych w obrazie artysty.
2. Wirtuozowski popis – wyraża się w oryginalnym językowo i kompozycyjnie przywołaniu obrazu, dającym świadectwo zarówno nieszablonego postrzegania dzieła, jak i dużej sprawności warsztatowej pisarza.
3. Pretekstowe nawiązanie – przywołanie obrazu stanowi punkt wyjścia do zaprezentowania egzystencjalnych, filozoficznych bądź światopoglądowych racji pisarza. W tego typu malarskich odniesieniach artefakt inicjuje rozmaite skojarzenia, które stają się tematem autonomicznego tekstu literackiego.
4. Dysputa o sztuce – przejawia się w rozmaitych wypowiedziach na temat malarstwa, jego wytworów, zadań oraz programów artystycznych, dla których inspiracją jest spotkanie z obrazem.

Utwory literackie przywołujące dzieła malarskie mogą realizować jeden z wymienionych celów nawiązań bądź kilka z nich.

Obraz malarski jako literacki pretekst

Wiersz *Brueghel (II)* nie zawiera opisu, który niczym zwierciadło odbija pierwowzór. Przypomina raczej wyselekcjonowane kawałki opisu „rozbitego”, połączone w nową całość znaczeniową refleksjami oraz skojarzeniami na temat tego, co obraz przedstawia. Do znaczeń tak skomponowanego tekstu droga wiedzie przez malarski interpretant.

Podmiotem mówiącym wiersza *Brueghel (II)* jest przywołany w tytule malarz. Wypowiada się on spoza realnego świata, zza grobu. Jako zmarły artysta mówi na temat własnej kompozycji malarskiej przedstawiającej pejzaż zimowy ze sztafażem. Występuje więc w roli komentatora stworzonego przez siebie dzieła. To jego oczami widzimy płótno, jego myśli wyznaczają odbiorcom kierunek namysłu nad malowidłem.

Podmiot liryczny rozpoczyna prezentację obrazu słowami: „Ten plan jest widziany z poddasza”, oddającymi perspektywę widzenia elementów obrazu przywołanych w dalszej części monologu i sposób wiązania ich w całość postrzeżenia. Frazę tę można też uznać za aluzję do życiorysu Brueghla opowiedzianego w powieści biograficznej flamandzkiego pisarza Feliksa Timmermansa *Piotr Brueghel* (1928, wyd. pol. 1962), która, jak twierdzi Jacek

Łukasiewicz, „była znana z pewnością Grochowiakowi”³¹. Naprowadzając czytelnika na trop upodobań artystycznych malarza, Timmermans pisze:

Mając lat dziesięć, Piotr z okienka swej komórki na poddaszu odkrył horyzont: dał, przestrzeń, nieskończoność! Godzinami przesadywał na górze, marząc i rysując. To okienko na strychu nabrało dla niego nowego uroku. Nieświadomie wyczuł, że życie człowieka i zwierzęcia związane jest z ziemią i ku niej skłonię [...]. I wszystko, co odtąd rysował, było widziane jak gdyby z okienka na strychu. [...]

Wspinał się na najwyższe topole i godzinami siedział na kościelnej wieży, z głową przyciśniętą do okienek dzwonnicy. Im wyżej, tym lepiej; zdawało mu się wówczas, że nie przynależy już do ludzi, czuł się lekki, wyzbyty ciężaru³².

Cytat rzuca interesujące światło na wiersz Grochowiaka. Prowokuje pytanie o to, co naprawdę komentuje Brueghel. Świat, który przedstawił w *Myśliwych na śniegu*, czy rzeczywistość, którą kiedyś ujrzał na własne oczy (na przykład jako dziesięcioletni chłopiec wyglądający przez okno na poddaszu swej komórki)? A może całość postrzeżeń powstała z połączenia obrazu plastycznego, artystycznego, z obrazem widzianym/zapamiętanym, endogennym. Za tą ostatnią hipotezą przemawia trzykrotnie powtórzone przez Brueghla zdanie: „Ja – Malarz – już nie żyję”, opatrzone za drugim razem autorefleksją: „A jednak oczyma / Moimi patrzycie na śnieg i na wodę” [podkreśl. – A.B.], a za trzecim rozwinięte słowami: „Ale przecie widzę / Te trzy stare kobiety...” [podkreśl. – A.B.]. Przypuszczenie znajduje również potwierdzenie w rozszerzeniu ekfrazy o element nieuchwytny dla oka („woń jadła”), a także w rozwinięciu jej o niemożliwe do oddania środkami malarzkimi wrażenia kinetyczne („Biegnie pies”, „Gawron kroczy”, „Człowiek wór niesie”, „kobiety [...] / Chrust wloką po śniegu”). Wszystko to wskazuje, że w komentarzu Brueghla ulega połączeniu rzeczywistość *Myśliwych na śniegu* z realnym obrazem, kiedyś przez artystę zobaczonym i przeniesionym na płótno, teraz, w chwili wygłaszania monologu, wywołany z pamięci.

Wykreowany przez Grochowiaka Brueghel pojmuje obraz malarski jako byt wykraczający poza to, co bezpośrednio na nim przedstawiono. Przestrzeń zimowego pejzażu i wpisani w nią ludzie są nierozzerwalnie związani z czyimś

³¹ J. Łukasiewicz, op. cit., s. 86.

³² F. Timmermans, *Piotr Brueghel*, tłum. Wanda Krageń, Kraków 1962, s. 11.

wizualnym doświadczeniem – „patrzeniem”, oraz jego efektem – „widzeniem”. Treści obrazu nie można traktować w izolacji od artysty, tak jak artysty nie można postrzegać w oderwaniu od świata, w którym tworzy. To, co przedstawia dzieło, stanowi materialne świadectwo wizualnego doświadczenia malarza, a za jego pośrednictwem dokument odzwierciedlający czas, w którym tworzył. Trwanie obrazu jest więc trwaniem artysty, przejawem nieśmiertelności twórcy.

Drugi wątek pojawiających się w wierszu refleksji dotyczy rzeczywistości przedstawionej na płótnie. Wprawdzie jest ona odwzorowaniem realnego świata, ale to artysta decyduje o wyborze perspektywy, z jakiej została ujęta („plan jest widziany z poddasza”), on też stanowi o zakresie użycia waloru malarskiego („to ja ustawiam / Wszystkie słupy światła nad mrokiem lodowisk”). Będąc więc odtwórcą rzeczywistości, jest też jej kreatorem, autorem.

Udzielając głosu nieżyjącemu artyście, poeta zadbał, aby warstwa językowa wiersza odzwierciedlała mentalność twórcy, a zarazem sugerowała wypowiedź mówioną z wnętrza Brueghelowskiej epoki. Grochowiak zbudował portret psychologiczny malarza zgodnie z wiedzą na jego temat. Jak przystało na człowieka renesansowego, hołdującego wartościom humanistycznym, Brueghel zerwał z lekceważącym stosunkiem do stanu włościańskiego. Okazał się baczny obserwator życia chłopów, których wnikliwie zobrazował na licznych płótnach, np. *Walka postu z karnawalem* (1559), *Zabawy dziecięce* (1560), *Żniwa* (1565). Niezależny myślowo i tolerancyjny wobec wszystkich wyznań, ukazywał tradycyjne wątki religijne w scenerii ludowej³³. Brueghel Grochowiaka wpisuje się w portret malarza, jaki znamy z badań biografów. Artysta wyznaje, że „duszę oddał Bogu”, ale przecież obserwuje świat z pozycji boskiej, a w jego wizji jest miejsce dla wszelkiego stworzenia, ludzi, zwierząt, roślin. Monolog malarza zafascynowanego życiem chłopów zbudowany jest z prostych zdań. Jest to widoczne w narracji na temat *Myśliwych na śniegu* („Człowiek wór niesie. Dzieci do sanek przywiązane”). Niewyszukaną składnią odznaczają się też wypowiedzenia tworzące komentarz („Ten plan jest widziany z poddasza”, „Ja – Malarz – już nie żyję”). Pojawiają się w nim archaizmy („luta”, „jadło”, „szleje”) oraz informacje charakteryzujące umysłowość artysty („duszę dałem Bogu”, „Jest teraz [...] / Podobna do klucza, / Na którym niekiedy Bóg zimę wyśwista”).

³³ Zob. G.W. Menzel, *Piotr Bruegel Starszy*, tłum. A.M. Linke, Warszawa–Lipsk 1969, s. 34.

Ostatnie dwa wersy utworu odbiegają stylistycznie od pozostałej części wiersza. Oparte na elipsie, zwarte i skrótowe, przypominają aforyzm wyrażający zachwyt nad *Myśliwymi na śniegu* („Zimo – Majestacie”) oraz przeświadczenie, że dzieło to jest dla malarza przepustką do nieśmiertelności („Śmierci – pusty dźwięku”). Niejednorodność stylistyczna sprawia, że tekst rozpada się na dwie części. W jednej, złożonej z pięciu pierwszych strof, dominuje poczucie dumy malarza, któremu udało się utrwalić własne widzenie epickiego obrazu XVI-wiecznej niderlandzkiej zimy. Druga część, obejmująca ostatnią zwrotkę, jest przejawem zachwytu nad arcydziełem *Myśliwi na śniegu*. Wyraża go osoba darzącą artystę estymą. To może być głos samego Grochowiaka ukontentowanego „fascynującą i owocną” rozmową z malarzem, którego „nie znał osobiście”.

Inspiracją do stworzenia wiersza *Brueghel (II)* byli *Myśliwi na śniegu*. Obraz, uobecniony w przestrzeni tekstu we fragmentarycznym, niepełnym opisie, stał się pretekstem do sformułowania sensów wykraczających poza to, co zostało przedstawione na płótnie. Dotyczą one związku dzieła malarskiego z rzeczywistością i z życiem artysty, a także geniuszu oraz istoty nieśmiertelności artysty. Omawiany tekst Grochowiaka jest zatem realizacją czwartego z wyodrębnionych przez Wysłouch typów nawiązań do malarstwa – dysputy o sztuce.

Dzięki znaczeniom naddanym nad opisem dzieła malarskiego utwór Grochowiaka reprezentuje ekfrazę współczesną. Realizuje się w nim, wspomniany w motcie niniejszego artykułu, Proustowski rytuał patrzenia. Prezentując obraz, Grochowiak opisuje nie to, co widzi, ale to, „co się staje dzięki spojrzeniu przekształcającemu rzeczywistość obrazu we własną, artystyczną fikcję”.

Bibliografia

- Balcerzan Edward, *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*, PIW, Warszawa 1971.
- Balcerzan Edward, *Poezja jako semiotyka sztuki*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska i J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1980.
- Białostocki Jan, *Bruegel pejzażysta*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Poznań 1956.
- Czarnecka Ewa, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Bicentennial Publishing Corporation, New York 1983.
- Duk Józef, *Synkretizm stylistyczny poezji Stanisława Grochowiaka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997.
- Dworniczak Agnieszka, *Stanisław Grochowiak*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2000.
- Dziadek Adam, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004.
- Filostrat Starszy, *Obrazy*, przekład, wstęp, komentarz, przypisy R. Popowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004.
- Gogler Paweł, *Kłopoty z ekfrazą*, [w:] *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*, red. S. Wyślouch, B. Przymuszała, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
- Grochowiak Stanisław, *Nie było lata*, Czytelnik, Warszawa 1969.
- Grochowiak Stanisław, *Szmaty*, „Współczesność” 1960, nr 12, s. 5.
- Grochowiak Stanisław, *Wybór poezji*, oprac. J. Łukasiewicz, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000.
- Grodecka Aneta, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2009.
- Ingarden Roman, *Studia z estetyki*, t. II, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1966.
- Kalinowski Lech, *O możliwościach odczytywania dzieła sztuki*, [w:] *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*, red. G. Królikiewicz, O. Płaszczewska, I. Puchalska, M. Siwiec, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
- Łukasiewicz Jacek, *Grochowiak i obrazy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002.
- Łysiak Waldemar, *Malarstwo białego człowieka*, tom IV, Wydawnictwo Nobilis, Warszawa 2010.
- Makowska Urszula, *Sztuki plastyczne w poezji Stanisława Grochowiaka*, „Poezja” 1977, nr 2 (135), s. 65-76.
- Menzel Gerhard W., *Piotr Bruegel Starszy*, tłum. Anna M. Linke, Arkady, E.A. Seemann Verlag, Warszawa–Lipsk 1969.
- Nawrocki Michał, *Tego się naucz każdy, kto dotykasz próżni. Rzecz o poezji Stanisława Grochowiaka*, Wydawnictwo ARCANA, Kraków 2007.
- Poprzęcka Maria, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2008.
- Słodczyk Rozalia, *Powrót do ekfrazy. Próba systematyzacji oraz propozycja typologii*, „Teksty Drugie” 2018, nr 5, s. 352-379.
- Timmermans Felix, *Piotr Brueghel*, tłum. Wanda Kragen, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1962.
- Walicki Michał, *Bruegel*, Wydawnictwo Sztuka, Warszawa 1957.

Wysłouch Seweryna, *Ekfrazja czy przekład intersemiotyczny?*, [w:] *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*, red. S. Wysłouch, B. Przymuszała, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.

Wysłouch Seweryna, *Literatura i semiotyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.

Współczesny wiersz malarski. *Brueghel (II)* Stanisława Grochowiaka

Artykuł wpisuje się w nurt badań literaturoznawczych poświęconych problematyce korespondencji sztuk – literatury i malarstwa. Podejmuje kwestię związaną z istotą malarskości współczesnej poezji. Opracowanie zagadnienia wymagało: 1. zdefiniowania pojęcia „literatura malarska”, 2. omówienia językowej, tekstowej i graficznej płaszczyzny przenikania do tekstu literackiego elementów malarskich (w nawiązaniu do ustaleń Seweryny Wysłouch), 3. scharakteryzowania obrazu werbalnego oraz ikonicznego (w odniesieniu do poglądów Romana Ingardena), 4. zaprezentowania przekształceń, jakim ulega pierwowzór w przekładzie językowym (rozpoznanych przez Edwarda Balcerzana) oraz 5. przedstawienia typów i celów literackich nawiązań do malarstwa (sklasyfikowanych przez S. Wysłouch). W tak zakreślonym kontekście badawczym opisano mechanizm tworzenia współczesnej ekfrazy poetyckiej (zdefiniowanej przez Adama Dziadka i Pawła Goglera). Jego istotę sprecyzowano w nawiązaniu do ekfrazy użytkowej (scharakteryzowanej przez Rozalię Ślōdczyk). Podjęte w pracy teoretyczne problemy odwołań do sztuki siostrzanej zostały ukazane na podstawie wiersza Stanisława Grochowiaka *Brueghel (II)* zainspirowanego obrazem *Mysliwi na śniegu* XVI-wiecznego malarza niderlandzkiego Pietera Brueghla Starszego. Ta część artykułu ukazuje kolejne etapy analizy i interpretacji utworu literackiego inspirowanego malarskim artefaktem.

Słowa kluczowe: literatura malarska, ekfrazja klasyczna, ekfrazja krytyczna, ekfrazja współczesna, obraz malarski a obraz literacki, typy i funkcje nawiązań do malarstwa w literaturze

Contemporary Painting Poem. *Brueghel (II)* Stanisław Grochowiak

The article is devoted to the problem of correspondence of arts that is literature and painting. It takes up the issue of the picturesqueness of modern poetry. The major stages of the analyze were: 1. defining the concept of “painterly literature,” 2. discussing the ways of permeation of painterly elements into the literary text focusing on the three coherent aspects that is linguistic, textual and graphic once (with reference to the findings of Seweryna Wysłouch), 3. characterizing the verbal and iconic image (with reference to the views of Roman Ingarden), 4. presentation of the transformations the original text undergoes in a linguistic translation (following the classification of Edward Balcerzan), and 5. presentation of the types and purposes of literary references to painting (classified by S. Wysłouch). In this research context, the mechanism of creating contemporary poetic ekphrasis (defined by Adam Dziadek and Pawel Gogler) is discussed. The essence of the aforementioned mechanism is clarified with reference to applied ekphrasis (characterized by Rozalia Ślōdczyk). The theoretical problems of references to the sister art taken up in this article are shown on the

basis of Stanisław Grochowiak's poem "Breughel (II)," which was inspired by the painting "Hunters in the Snow" by the sixteenth-century Dutch painter Pieter Breughel the Elder. Hence, the article shows the successive stages of analysis and interpretation of the literary work as inspired by the painting artifact.

Keywords: painting literature, classical ekphrasis, critical ekphrasis, modern ekphrasis, painted image vs. literary image, types and functions of references to painting in literature

Data przesłania tekstu: 5.12.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 21.03.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 1.04.2025

DOCEŃMY FANTASTYCZNĄ PRACĘ.

O HISTORII POLSKIEGO DUBBINGU ZE ZBIGNIEWEM DOLNYM
ROZMAWIA ROBERT BIRKHOLC

Robert Birkholc: W tym roku został Pan uhonorowany Nagrodą Specjalną ZAIKS-u za publikacje poświęcone polskiemu dubbingowi. Jest Pan między innymi autorem świetnie opracowanej, pięciotomowej *Historii polskiego dubbingu*. Skąd wzięła się fascynacja tym tematem?

Zbigniew Dolny: Miałem to szczęście, że urodziłem się w 1955 roku i mogłem przyglądać się kinu już w latach 60. i 70. Była to, śmiem twierdzić, najbardziej twórcza epoka w historii filmu. Złoty okres takich reżyserów jak Pasolini, Visconti, Fellini, Bergman, Wałda, Kutz czy Kawalerowicz. Mniej więcej od dziesiątego roku życia jako świadomy widz chodziłem do kina i chłonałem filmy. Po latach zauważyłem ze zdumieniem, że połowa wszystkich zagranicznych produkcji, które namiętnie oglądałem w kinie w tamtym czasie, była dubbingowana. Nikt nigdy nie wspominał o tym, że dubbingi te były bardzo dobre. Przykładem może być chociażby *Winnetou* (1963). Ten dość słaby film był w latach 60. jednym z największych hitów kasowych w Polsce. Sukces ten można tłumaczyć faktem, że został fantastycznie zdubbingowany. Gdybyśmy oglądali go wtedy z polskimi napisami i słyszeli oryginalny język niemiecki – na przykład bohaterów krzyczących do Indian „Hände hoch!” – to byłoby dla nas nie do przyjęcia. Tymczasem w polskiej wersji językowej, wyreżyserowanej przez Jerzego Twardowskiego, wystąpili świetni polscy aktorzy – Old Shatterhand dubbingował Mariusz Dmochowski, a Winnetou – Henryk Czyż. Niestety, w prasie pojawiały się wtedy wyłącznie głosy krytyczne wobec dubbingu. Nikt nigdy nie zajął się tym na poważnie – nie sklasyfikował zdubbingowanych filmów i nie docenił ich twórców. W latach 60. przy dubbingu pracowało ok. dziesięcioro reżyserów. Zacząłem zastanawiać się, co doprowadziło ich do dubbingu. Przygotowując się do książki, zacząłem zdobywać kontakty do ludzi z branży i dzięki tym rozmowom dowiedziałem się, jak powstawał dubbing i kto go tworzył. Praca nad książką była pasjonująca, a do pewnego stopnia detektywistyczna. „Filmowy Serwis Prasowy” i „Film”

nie zawsze podawały, czy film był dubbingowany, dlatego robiąc spis dubbingowanych tytułów, musiałem szukać informacji w rocznikach różnych innych czasopism.

R.B.: Niestety, Pana monografia wyszła jedynie w kilku egzemplarzach sygnałnych, można ją przeczytać tylko w bibliotece Filмотeki Narodowej. Czy mógłby Pan powiedzieć, co można w niej znaleźć?

Z.D.: Zaczyna się od wstępu historycznego, gdzie piszę o tym, dlaczego dubbing powstał i jak był realizowany. Następnie – rok po roku – omawiam zdubbingowane filmy, które wchodziły w Polsce do dystrybucji. Na końcu każdego rocznika zamieszczam wszystkie artykuły dotyczące dubbingu, jakie ukazały się w tym czasie w prasie. Historię dubbingu podzieliłem na dekady. Przed każdą z nich umieściłem biogramy twórców dubbingu bądź też rozmowy z nimi (jeżeli udało mi się do nich dotrzeć). Biogramom towarzyszą zdjęcia osób związanych z dubbingiem. Twórcy ci mieli bardzo ciekawe kariery. Na przykład Maria Kaniewska, zanim została reżyserką filmów aktorskich, sama występowała jako aktorka, m.in. w *Ostatnim etapie* (1948) Wandy Jakubowskiej. W latach 1949-1953 wyreżyserowała też z powodzeniem kilka dubbingów. Moim zdaniem to dubbingowe doświadczenie pomogło jej później w pracy reżyserskiej. W dialogach, jakie wypowiadają aktorzy w jej filmach, możemy zauważyć duże poczucie melodyki głosu. Aktorzy występujący u Marii Kaniewskiej świetnie akcentowali swoje kwestie, przez co jej filmy można nie tylko oglądać, ale też ich słuchać. Po latach, kiedy napisałem *Historię polskiego dubbingu*, wyodrębniłem biogramy oraz rozmowy z twórcami i pracownikami technicznymi, tworząc z tego materiał na oddzielną książkę *Kocham dubbing*. Próbuję ją teraz opublikować, ale od kolejnych wydawców słyszę, że temat jest zbyt hermetyczny.

R.B.: Czy polskie instytucje filmowe – mające niekiedy w statutach upowszechnianie wiedzy o archiwach – nie są zainteresowane dofinansowaniem takiej publikacji?

Z.D.: Dotychczas nie spotkałem się z takim zainteresowaniem ze strony instytucji filmowych. Inna sprawa, że moje książki są poniekąd cały czas „w pisaniu”. Wciąż otrzymuję nowe materiały dotyczące dubbingu. Niedawno dotarłem do archiwum Telewizji Polskiej, z którego pozyskuję nowe informacje.

R.B.: Warto wspomnieć jeszcze o bardzo szczególnej inicjatywie oddolnej. Brak rzetelnych opracowań na temat dubbingu (zarówno to na rynku wydawniczym, jak i w Internecie) doprowadził do spontanicznego

wytworzenia się swoistego fandomu tego zjawiska. Wraz z innymi pasjonatami współtworzy Pan stronę polski-dubbing.pl, na której upowszechniają Państwo wiedzę filmową i prostują rozmaite nieścisłości dotyczące dubbingu, pojawiające się na przykład na polskiej Wikipedii.

Z.D.: Zacznę od początku. Kilkanaście lat temu powstała internetowa strona stacji Kino Polska. Towarzyszyło jej forum, na którym ludzie wypowiadali się na różne tematy związane z polskim kinem, niestety czasem podając kompletne błędne informacje. Zdenerwowało mnie to i zacząłem prostować niektóre bzdury, jakie tam się pojawiały. Powstał z tego całkiem duży wątek, który skupił ludzi zainteresowanych historią dubbingu. W pewnym momencie ktoś z forumowiczów wpadł na pomysł, żeby stworzyć stronę polski-dubbing.pl. Poproszono mnie, bym poprowadził tam dwa działy – historię dubbingu i wywiady z twórcami. Zaczęło to dosyć prężnie działać, a niedługo potem pojawiły się inne strony internetowe, między innymi Dubbingpedia oraz bardzo ciekawy kanał na YouTube „Widzę głosy”, na którym zamieszczono już ponad 200 filmików zawierających rozmowy z twórcami dubbingowymi. Poza tym jest też fandom Disneya, który interesuje się polskimi, zdubbingowanymi wersjami filmów. To pocieszające, że jest kilku fanatyków zajmujących się w Internecie tym zjawiskiem. Niektórzy z nich omawiają nowe filmy, których ja nie badam. Temat jest tak rozległy, że musiałem ograniczyć się do jakiegoś wycinka, dlatego wybrałem okres od 1930 roku (kiedy zaczyna się dubbing w Polsce) do 1998 (kiedy zostaje zamknięte Studio Opracowań Filmów w Warszawie).

R.B.: Zainteresowanie fanów chyba w dalszym ciągu nie przekłada się na zainteresowanie filmoznawców. Dubbing wydaje się wciąż niedocenionym zjawiskiem badawczym.

Z.D.: Tak, filmoznawcy mający wykształcenie uniwersyteckie to w przeważającej części ludzie, którzy nie doceniają dubbingu, nie lubią go. Nikt się tym nie zajmuje. Czasem słyszę opinie, że dubbing jest tylko odtwórczy... Śmieję się wtedy, bo przypominają mi się słowa Alaina Delona, który powiedział, że aktor nie jest twórcą, ale odtwórcą. Dubbing siłą rzeczy jest odtwórczy, ale taka jest w ogóle sztuka aktorska. Można natomiast ocenić, który dubbing jest dobry, dlaczego jest dobry, co zostało źle zrobione itd.

R.B.: Mogą pojawiać się też zarzuty, że dubbing jest niedopuszczalną ingerencją w oryginalną wersję filmu. Takie myślenie dzisiaj – w epoce, w której kwestionowane jest samo pojęcie oryginalności, a filmy funkcjonują

w wielu różnych wersjach – wydaje się jednak anachroniczne. Dubbing może być fascynującym obiektem badawczym z punktu widzenia filmoznawstwa, kulturoznawstwa, translatologii... Chciałbym jednak, żebyśmy na chwilę wrócili do historii. Kiedy w Polsce narodził się dubbing i co zdecydowało o tym, że stał się tak popularny w PRL-u?

Z.D.: Pierwsze filmy były dubbingowane już w 1930 roku. Przed wojną zostało w Polsce zdubbingowanych około 15 filmów. Przełomem był rok 1949, kiedy otworzono pierwsze powojenne studio dubbingowe w Polsce, mieszczące się przy Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi. Był to Oddział Opracowań Dialogowych, później przekształcony w Studio Opracowań Filmów. Dlaczego akurat wtedy zaczyna rozwijać się dubbing? Kiedy po wojnie zmienił się nam ustrój, zachodnie filmy zniknęły z ekranów, a w kinach pojawiły się rosyjskie produkcje o politycznej, propagandowej treści, którą trzeba było jak najszerzej rozpropagować. Tymczasem w powojennej Polsce mieliśmy ogromny odsetek analfabetów lub półanalfabetów, którzy nie nadążali z czytaniem napisów. Żeby upowszechnić propagandę w kinach, postanowiono dubbingować filmy. Takie były kulisy powstania studia w Łodzi, w którym dubbingowano pierwsze zagraniczne filmy wyświetlane na naszych ekranach.

R.B.: Czy Pana zdaniem dubbing nie rozwinąłby się w Polsce w takim stopniu, gdyby nie przemiany ustrojowe?

Z.D.: Dubbing jest najbardziej kosztownym sposobem opracowania filmu. Znacznie tańszy jest lektor – wystarczy opłacić tłumacza i osobę, która to czyta. Paradoksalnie, to socjalizm u nas umożliwił dubbing, bo nikt nie liczył się z kosztami. Na początku służyło to agitce, czystej propagandzie, ale później zaczęto opracowywać w polskiej wersji językowej wartościowe filmy dla dorosłych i dla dzieci. W latach 50. twórcy dubbingowi siedzieli czasem kilka miesięcy nad jednym filmem. Kto by im za to zapłacił w dzisiejszych czasach? Dziś każdy liczy koszty, więc we współczesnym dubbingu liczy się tempo pracy. Z tego wynika też słabość współczesnego dubbingu. Przytoczę tu wypowiedź Elżbiety Łopatniukowej, która w wywiadzie ze mną opisywała pracę nad filmem *Wyrok w Norymberdze* (1961): „Fantastyczną rzeczą była praca z konsultantami. [...] Pracowałam wiele miesięcy z prof. Jerzym Sawickim, prawnikiem, który był na tym procesie jako młody dziennikarz-prawnik. To nie był proces zbrodniarzy hitlerowskich, to był proces prawników. Grały tam takie gwiazdy jak Spencer Tracy, Marlene Dietrich i Maximilian Schell. Musiałam tu pisać całe przemówienia sądowe według oficjalnego tłumaczenia

PAP. Nie mogłam sobie napisać, jak to mi synchronicznie leżało, tylko musiałam cytować te dokumenty z Norymbergi, które mi prof. Sawicki udostępniał, tłumaczył i mówił, gdzie mogę skrócić, gdzie nie mogę itd. I tak trwało to przez parę miesięcy...”

R.B.: Są takie kraje, jak Niemcy czy Włochy, w których forma dubbingu nadal pozostaje niezwykle popularna. Czy Pana zdaniem ten model został w Polsce odrzucony – zwłaszcza po 1989 roku – z powodów czysto finansowych?

Z.D.: Nie tylko dlatego. Moim zdaniem wynika to również z naszego charakteru. Zawsze podziwiałem Francuzów i Rosjan za to, że kochają swoich twórców – aktorów, reżyserów. Kiedy przed laty oglądałem programy sylwestrowe z Moskwy, to widziałem, jak na przykład traktowana jest aktorka Ludmiła Gurczenko. Ponieważ miała już swoje lata i nie mogła chodzić, kilku rośliwych mężczyzn brało ją na ręce, wносиło na scenę i sadzało na tronie. Publika była zachwycona, wszyscy ją kochali i uwielbiali. Czy widział Pan, żeby kiedyś hołubiono tak aktorów w Polsce? Ja nie. Podobnie jest z dubbingiem. Kiedy pytałem kogoś, czy chciałby obejrzeć film z dubbingiem, słyszałem: „Nie, nie lubię. Bajki w porządku, ale nie poważne filmy. Przecież Marlon Brando nie może być dubbingowany”. Ale Marlon Brando był dubbingowany w Polsce – w filmie *Herbaciarnia „Pod Księżycem”* (1956) Daniela Manna – i był to bardzo dobry dubbing. Czytając prasę z tamtej epoki, można natknąć się na listy czytelników, którzy narzekają na dubbing. Jedna z pań była na przykład zirytowana tym, że nie mogła usłyszeć w oryginale Giny Lollobrigidy grającej w *Pięknościach nocy* (1952). Ktoś jednak trzeźwo zauważył, że film René Claira był francuski i Lollobrigida została zdubbingowana też w oryginale na język francuski. A gdyby nawet film był włoski, to i tak byłaby pewnie zdubbingowana przez inną aktorkę, bo taka procedura obowiązywała we włoskiej kinematografii do połowy lat 60. ze względu na wielość dialektów w tym kraju. Podsumowując, uważam, że my jesteśmy takim narodem, któremu nic nie pasuje – hołubiącym klęski, ale niepotrafiącym pochwalić dobrej pracy.

R.B.: Wspomniał Pan o dubbingowaniu Marlona Brando. Warto podkreślić, że za PRL-u często dubbingowano świetne, wysokoartystyczne filmy, takie jak *Dwunastu gniewnych ludzi* (1957) Sidneya Lumeta, *Więźniowie z Altony* (1962) Vittoria De Siki czy *Obcy* (1967) Luchina Viscontiego.

Z.D.: Tak jak wspominałem, w latach 60. i 70. blisko połowa filmów zagranicznych była dubbingowana. Przykładowo, na 120 filmów z danego roku,

60 było dubbingowanych, a z tych 60 tylko ok. 10 to były filmy dla dzieci. Dubbingowano więc poważne filmy dla dorosłych. Jakim kluczem posługiwano się przy wyborze filmów do dubbingu? Podstawowym czynnikiem była ilość dialogu, jak chociażby w przypadku *Wszystko o Ewie* (1950). To decydowało, że film otrzymał dubbing. Gdyby realizowano wersję z lektorem, połowa tekstu musiałaby zostać wykreślona, bo nikt nie zdążyłby tego przeczytać. Jeśli zaś chodzi o zalety dubbingu w porównaniu do napisów, to chciałbym przytoczyć fragment wypowiedzi Seweryna Nowickiego, który założył studio dubbingowe w Łodzi w 1949 roku: „Wyrobiony, biegle czytający widz zużywa na odczytanie napisu złożonego z czterech/pięciu wyrazów około jednej sekundy. W czasie sekundy przez ekran przebiegają 24 klatki, a więc blisko pół metra taśmy. Jeśli film zawiera tysiąc napisów, widz traci około 500 metrów taśmy” (cyt. za: S. Nowicki, *Dubbing raz jeszcze*, „Ekran” 1964, nr 46). Tracimy wtedy jedną trzecią filmu na odczytanie napisów.

R.B.: W filmach z tamtego czasu możemy znaleźć prawdziwe perełki aktorskie. Gustaw Holoubek grający zbira w *Rififi* (1955), Kalina Jędrusik jako Lady w *Zakochanym kundlu* (1955), Roman Wilhelmi w roli jednego z ławników w *Dwunastu gniewnych ludziach*. Czy są jakieś role dubbingowe, które uznaje Pan za arcydzieła sztuki aktorskiej?

Z.D.: Tak, mam kilku, może kilkunastu aktorów dubbingowych, których uważam za doskonałych. Skąd wzięło się określenie „polska szkoła dubbingu”? Głosy w dubbingu podkładali najwybitniejsi polscy aktorzy teatralni i filmowi, co było ewenementem na skalę światową. To nie zdarzało się na Zachodzie, gdzie w dubbingu pracowali wyspecjalizowani aktorzy zajmujący się wyłącznie dubbingiem. Zdarzało się, że zachodni aktorzy nie mogli wyjść z podziwu, kiedy dowiadawali się, kto dubbingował ich w Polsce. Mówiąc o ulubionych aktorach, muszę wspomnieć o Zofii Mrozowskiej, wybitnej artystce teatralnej i filmowej, która ma na koncie kilka perełek dubbingowych, między innymi rolę Czarownicy w *Śpiącej królownie* (1959). Jedną z moich ukochanych ról jest też jej dubbing w angielskim filmie *Baxter!* (1973), gdzie używała głosu Patricii Neal. Film ten na specjalne życzenie publiczności był za PRL-u trzykrotnie powtarzany w polskiej telewizji. Innymi wspaniałymi aktorkami, świetnymi w dubbingu, były: Danuta Szaflarska – wspomnę jej rolę w filmie *Julio, jesteś czarująca* (1962), gdzie zastępowała Lilli Palmer – czy Barbara Wrzesińska, która z Janem Kreczmarem stworzyła niezapomniany duet dubbingowy w *Zbrodni doskonałej* (1962) Christiana-Jaque. Przypomnę jeszcze wybitną

rolę Tadeusza Łomnickiego, zastępującego głosowo Montgomery'ego Clifta w *Wyroku w Norymberdze* (reż. Stanley Kramer, 1961), Jana Kobuszewskiego dublującego Jamesa Stewarta w *Anatomii morderstwa* (reż. Otto Preminger, 1959), Romana Wilhelmiego zastępującego głosowo Sidneya Poitier w *Wątlej nici* (reż. Sidney Pollack, 1965) czy Stanisława Brejdyganta w serialu *Ja, Klaudiusz* (reż. Herbert Wise, 1976). Wspaniale sprawdzali się w dubbingu również aktorzy, którzy nie odnosili wielkich sukcesów w teatrze czy filmie fabularnym. Taką była na przykład Aniela Świdorska, dubbingująca m.in. Bette Davis we *Wszystko o Ewie* (reż. Joseph L. Mankiewicz, 1950) i Katharine Hepburn w filmie *Żebro Adama* (reż. George Cukor, 1949).

R.B.: Czy mógłby Pan przybliżyć nieco kulisy realizacji dubbingu w tamtym czasie?

Z.D.: Kiedy dubbing zaczął powstawać w Polsce, warunki były dość przaśne. Wiemy, jak to wyglądało między innymi z relacji wybitnej dialogistki, pani Elżbiety Łopatniukowej, która w rozmowie ze mną powiedziała: „W sali projekcyjnej, przy stole, siedział dialogista i obejrzawszy dany fragment filmu, opierając się na surowym tłumaczeniu, proponował tekst, układał go. Przed jego stołem siedziało dwoje aktorów i ten tekst próbnie naczytywało. Dialogista szlifował ten tekst, wносił poprawki albo i nie i siedzący obok reżyser ten tekst przyjmował – albo nie. Do skutku. Obecny był też asystent reżysera (miał swoje zadania), czasem montażystka, dźwiękowiec, czasem inni członkowie ekipy, wszyscy chętnie zapoznawali się z filmem. Trwało to w nieskończoność”. Technika zmieniła się w drugiej połowie lat 60., kiedy dialogiści zaczęli pracować bezpośrednio przy stole montażowym. Kolejnym kamieniem milowym było pojawienie się magnetowidów, dzięki którym dialogiści mogli pracować w domu, a następnie wysyłać swoje materiały do studia.

Pierwszy etap robienia dialogów był dosyć żmudny i czasochłonny. Po jego zakończeniu reżyser razem ze swoim asystentem proponowali obsadę dubbingową, z którą kontaktował się następnie kierownik produkcji. Dubbing robiło się na tzw. sklejkach. Jedna sklejka, mająca ok. 10 metrów filmu, była puszczana w pętli w studio, w którym nagrywano dźwięk, a aktorzy naczytywali tekst. Początkowo warunki były dość prymitywne i w sali był tylko jeden mikrofon. Gromadzili się wokół niego wszyscy aktorzy występujący w danej scenie. Próbowano do skutku. Kiedy reżyser zatwierdził scenę, dana sklejka była zapisywana magnetycznie przez dźwiękowca na taśmie szpulowej. Następnie doklejało się to do taśmy filmowej. Oczywiście teraz mamy zupełnie

inną technikę i każda ścieżka zgrywana jest osobno. Moim zdaniem nie przynosi to jednak wcale dobrych rezultatów, ponieważ nagrane oddzielnie głosy aktorów nie korespondują ze sobą. Ciężko wiarygodnie wejść w interakcję z partnerem, którego fizycznie nie ma obok. Metoda z lat 60. i 70., polegająca na grupowym nagrywaniu dźwięku, może wydawać się żmudna i prymitywna, ale okazała się najbardziej twórcza. Kiedy technika poszła naprzód, a wartością nadrzędną stał się czas aktora, efekt się pogorszył.

R.B.: Mam wrażenie, że nie tylko dubbing, ale też postsynchrony we współczesnych polskich filmach brzmią niekiedy sztucznie, słysząc, że zostały dograne.

Z.D.: Przykładem tego, jak należy to robić, jest *Cześć, Tereska* (2001). Kiedy wydano DVD z tym filmem, dołączono dodatek o nagrywaniu postsynchronów. Pokazano tam, jakimi sposobami reżyser [Robert Gliński – R.B.] próbował wydobyć z aktorki grającej Tereskę [Aleksandry Gietner – R.B.] odpowiedni efekt. Reżyser miał doskonały słuch, wycucie melodyki i frazy, dlatego efekt był kapitalny. Drugim przykładem jest film *Locke* (reż. Steven Knight, 2013) z Tomem Hardym. Główny bohater jeździ po Londynie, a kamera pokazuje go przez półtorej godziny. Chociaż Hardy prowadzi przez cały czas rozmowy telefoniczne, a jego rozmówców nawet nie widzimy, to jednak film trzyma w napięciu od początku do końca. Jak było to realizowane? Reżyser wynajął pokój hotelowy, w którym przebywali aktorzy rozmawiający z jeżdżącym po Londynie Hardym. Aktor rozmawiał z nimi na żywo, odpowiadał bezpośrednio na ich słowa, reagował na partnerów po drugiej stronie słuchawki. Postsynchrony mogą być bardzo dobre, ale trzeba się do tego przyłożyć.

R.B.: Tak jak wspomniałem, dubbing może być również fascynujący z perspektywy kulturoznawczej, na przykład translatologicznej. Czy spotkał się Pan z dubbingiem, który zmieniał oryginalne znaczenia filmu? Chodzi mi na przykład o wprowadzenie prześmiewczego tonu wypowiedzi, którego nie było w wersji oryginalnej.

Z.D.: Nie, nie spotkałem się z czymś takim. Kiedyś w wywiadzie zapytano mnie, czy w filmach z lat 50. i 60. wkładano w usta dubbingowanych aktorów propagandowe treści socjalistyczne. Zastanowiłem się nad tym i stwierdziłem, że nie, wręcz przeciwnie – treść filmów rosyjskich o skrajnie ideologicznym przekazie była łagodzona przez dubbing, gdyż inaczej byłyby one nie do przyjęcia przez naszych widzów.

R.B.: A czy zdarzały się może przypadki, że aktorzy dubbingujący mowę, która była nacechowana w wersji oryginalnej, odwoływali się do polskich gwar lub dialektów?

Z.D.: Nie przypominam sobie takiej sytuacji. Problemem były raczej filmy, gdzie akcja toczy się wśród kilku nacji. Szeroko dyskutowanym przykładem był np. film *Braterstwo ludów* (1931) Georga Wilhelma Pabsta, w którym akcja rozgrywała się na pograniczu francusko-niemieckim. Z ekranu rozbrzmiewały dwa języki, a u nas oba zastąpiono językiem polskim.

R.B.: Myślę, że Pana fascynacja dubbingiem może udzielić się czytelnikom wywiadu. Niestety bardzo trudno zapoznać się ze zdubbingowanymi filmami klasycznymi. Gdzie możemy ich szukać?

Z.D.: Jest z tym ciężko. Podstawowym źródłem są prywatne zbiory, czasem na kasetach video, czasem na taśmach filmowych 16 mm i 35 mm, które niekiedy są udostępniane w Internecie. Można tam czasami zdobyć prawdziwe skarby. Na przykład ostatnio tak zdobyłem dubbing do rosyjskiego filmu *Diabeł morski* (1961), którego nie ma nawet FilMOTEKA Narodowa. Trzeba szukać.

R.B.: Czy miałby Pan jakiś pomysł na to, jak można byłoby udostępniać te filmy w przyszłości? Może mogłaby powstać wideoteka, dostępna w którejś z instytucji filmowych?

Z.D.: Trudno mi sobie to wyobrazić ze względu na prawa autorskie. Telewizja Polska ma w swoich zbiorach fantastyczne dubbingi z lat 70. i 80., ale nikt nie jest zainteresowany tym, żeby je udostępnić. Nawet krótkie fragmenty zdubbingowanych filmów umieszczane na YouTube są natomiast usuwane ze względu na naruszenie praw autorskich.

R.B.: Domyślam się, że problemem może być też polityka wielkich wytwórni filmowych, takich jak Disney, które – także z przyczyn polityczno-ideologicznych – chcą mieć pod kontrolą wszystkie wersje swoich filmów. Tymczasem dubbing jest dość istotną ingerencją w oryginalny produkt.

Z.D.: Jeśli chodzi o Disneya, to sprawa jest ciekawa, bo nie mają oni dokumentacji dotyczącej polskich dubbingów, np. listy z polską obsadą filmu *Dumbo* (1941). Disney hołubi oryginalne wersje swoich filmów, ale nie przejmuje się klasycznymi dubbingami. Kiedy zapytałem, dlaczego nagrano nową wersję dubbingową *Królowny Śnieżki* (1937), zamiast wykorzystać starą z 1938 roku, odpowiedziano mi, że współczesny widz nie zrozumiałby przedwojennej polskiej mowy. Ale czy Amerykanie zdubbingowali przedwojenną *Królowną Śnieżkę* na nowo, żeby uwspółcześnić język angielski? Nie, bo dla nich skarbem

jest wersja oryginalna. Niestety przez to nie możemy docenić fantastycznej pracy polskich przedwojennych dubbingowców.

R.B.: Mówiąc podniosłym językiem: nie mogąc oglądać filmów z klasycznym polskim dubbingiem, nie mamy możliwości zapoznania się z ważnym obszarem naszego dziedzictwa kulturowego.

Z.D.: Powtórne dubbingowanie filmu wydaje mi się czymś zbędnym – wystarczy ustereofonicznić dźwięk oryginalny. Mogę podać jeszcze jeden przykład, *101 Dalmatyńczyków* (1961), który miał dwie wersje dubbingowe, obie w reżyserii Marii Piotrowskiej. Kiedy zobaczyłem pierwszą wersję z 1966, to zakochałem się w polskim dubbingu i do dziś uważam, że jest ona genialna. Druga wersja, z 1995, jest według mnie nie do słuchania. Kiedy pytałem się, dlaczego tak źle to wyszło, usłyszałem, że nie ma już takich aktorów, nie ma odpowiednich głosów. Zastanawialiśmy się kiedyś, dlaczego tak jest, i doszliśmy do wniosku, że wpływa na to zdrowy tryb życia aktorów współczesnych – to że nie palą już papierosów i nie piją [śmiech].

R.B.: Na koniec chciałem dodać, że ma Pan zasługi dla polskiej kultury filmowej nie tylko jako znawca dubbingu. Przez lata był Pan kierownikiem kultowej wypożyczalni video w Gdańsku. Nie myślał Pan o tym, żeby zająć się historią tego nośnika?

Z.D.: Nie, to zbyt szeroki temat. Kiedy pracowałem w wypożyczalni, zacząłem myśleć o tym, żeby napisać coś o filmie. Potrzebowałem jednak jakiegoś węższego tematu. Miałem w wypożyczalni roczniki czasopism, które kolekcjonowałem, m.in. przedwojenne egzemplarze „Kina”, gdzie ze zdumieniem przeczytałem, że na początku lat 30. były pierwsze dubbingi w Polsce. Mój przyjaciel, partner z wypożyczalni, doradził mi, żebym przyjrzał się właśnie temu. Zacząłem wtedy studiować gazety pod tym kątem i powoli przygotowywać *Historię polskiego dubbingu*. Później, kiedy spotkałem się z moją ulubioną krytyczką filmową, Marią Kornatowską, i pokazałem jej to, co napisałem, pani profesor zachęciła mnie do dalszej pracy. I tak to się zaczęło.

R.B.: Bardzo dziękuję za rozmowę.

ZOFIA NOIRET – TRAGICZKA W TEATRZE MIESZCZAŃSKIM. STUDIUM PRZYPADKU

DOROTA SAMBORSKA-KUKUĆ

Uniwersytet Łódzki
University of Lodz
dorota.samborska@uni.lodz.pl
ORCID 0000-0002-1943-6694

Biogramy Zofii Noiret w teatrologicznych kompendiach – króciutkie i zdawkowe – zawierają zwykle informację o jej podobieństwie do Heleny Modrzejewskiej¹. Z pewnością do zestawienia tego przyczyniła się odczuwalna nieobecność w kraju tej wybitnej artystki i szukanie dla niej następczyni, niemniej – jeśli wierzyć licznym recenzjom – Noiretówna posiadała równie charyzmatyczną osobowość sceniczną, inteligencję i powołanie do ról tragicznych. Wcielała się ponadto w niektóre kreacje swej poprzedniczki (m.in. w Szekspirowskim *Wieczorze trzech królów* czy w *Przechodniu* François Coppéego), nie ustępując podobno maestrią wykonania. Opiniodawcy zapewniali *unisono*, że młoda aktorka posiada rzadką intuicję teatralną i wrażliwość, dysponuje także prawidłową dykcją, głosem altowym oraz zachwyca zjawiskową urodą. Noiret była wprost stworzona do ról tragicznych – zgodnym chórem przekonywali recenzenci. Był to jednak meteor, który szybko zgasł. Dla teatrologów pozostaje ona niejako w cieniu swej wieloletniej przyjaciółki, również aktorki – Wandy Barszczewskiej², z którą pozostawała prawdopodobnie w tzw. związku bostońskim. W dziejach literatury polskiej zaznała swoją obecność jako powiernica Władysława Stanisława Reymonta z lat

¹ Noiret Zofia, [w:] *Słownik biograficzny teatru polskiego*, red. Z. Raszewski, Warszawa 1973, s. 480-481, zob. *Album Teatralne. Rocznik poświęcony sprawom teatralnym i artystycznym*, t. 2, Warszawa 1897, s. 41. Zob. też *Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku*, red. T. Sieverts. E. Heise, Warszawa 1982, s. 150.

² I. Strojcki, *Tajemnice damy z medalionu*, „Stolica” 2019, nr 3-4, s. 31-35. Artykuł dotyczy Wandy Barszczewskiej i zawiera wiele zweryfikowanych, potwierdzonych źródłami informacji o tej aktorce. Są w nim również niektóre, bardziej nieoficjalne niż dokumentarne wzmianki o Noiret, związanej z Barszczewską wieloletnią, dożgonną przyjaciąnią.

1892-1894, którego poznała w Skierniewicach i z którym, jako aktorem amatorem, odbywała rozmowy o sztuce i grywała w lokalnym teatrze amatorskim³.

Celem artykułu jest przypomnienie tej wybitnej artystki poprzez odtworzenie przebiegu jej życia oraz kariery scenicznej – jako studium przypadku. Z uwagi na stosunkowo obszerny materiał pozyskany podczas kwerend oraz chcąc zachować chronologię i względnie szeroką perspektywę postrzegania tej aktorki, skoncentrowano się w artykule wyłącznie na niej, nie sytuując jej na tle innych artystek tego czasu. By uzasadnić istotność tej postaci, wykorzystano obszerniejsze wyimki z bieżących recenzji, zarówno pozytywnych, jak i tych mniej pochlebnych, zawsze jednak dowodzących zainteresowania specjalistów jej grą. Reasumpcja źródeł oraz dostęp do nowych dokumentów umożliwiły rekonstrukcję, która – być może – stanowić będzie podstawę do dalszych badań w szerszym kontekście.

* * *

Zachowane fotografie i portrety Zofii Noiretówny ukazują postawną brunetkę o czarnych oczach i bujnych włosach⁴. „Twarz bardzo sceniczna, o szlachetnym wyrazie, oko szeroko otwarte ma wiele życia; wrodzone poczucie piękna w spokojnych ruchach”⁵ – tak oceniał walory zewnętrzne Noiretówny w początkach jej kariery scenicznej Jan Brzeziński. Po dwóch latach wtórował mu na łamach „Niwy” olśniony talentem aktorki Teodor Jeske-Choiński:

Już sama postać zewnętrzna tej sympatycznej artystki zapowiada bohaterkę w szerokim stylu. Wspaniałego wzrostu, rysów wyrazistych, łatwych do gry mimicznej, jest panna Noiret jakby stworzoną do wcielania ról tragicznych. Jej pełny głos rozlega się na scenie jak dźwięk dzwonu, czysty i silny. Obdarzona niepospolitym talentem wykonawczym, odczuwająca każdą rolę głęboko i z rzeczywistą intuicją, z którą trzeba przyjąć na świat, przypomina p. Noiret bohaterki w najlepszym rodzaju. W ruchach na wskroś szlachetna, w kostiumie

³ Zob. D. Samborska-Kukuć, *Związki Reymonta z rodziną Noiretów*, „Bibliotekarz Podlaski” 2024, nr 4, s. 171-188.

⁴ Portrety Noiretówny publikował „Tygodnik Ilustrowany” 1890, nr 49 s. 358 i 1891, nr 99 s. 332; zob. też: <https://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/publication/edition/59996?id=59996&fbclid> (dostęp 10 grudnia 2023); <https://encyklopediateatru.pl/osoby/79227/> (dostęp 10 grudnia 2023).

⁵ Incognitus [Jan Brzeziński], *Felieton teatralny*, „Gazeta Polska” 1886, nr 25, s. 1.

greckim lub rzymskim swobodna jest [...] na scenach warszawskich jedyną na uwagę zasługującą przedstawicielką sztuki klasycznej [...]”⁶.

W jeszcze większym uniesieniu Jeske-Choiński reklamował Noiretównę czytelnikom galicyjskim:

Hojną ręką wyposażała Opatrzność tę przyszlą gwiazdę tragedii polskiej. Dała jej wzrost i postać bohaterki, przepiękny głos i nadzwyczaj ruchliwą twarz, dała jej prawdziwy a niepospolity talent aktorski, intuicję i wysokie poczucie klasycznych linii. Jedynie panna Noiret [...] umie stąpać na konturach, być Greczynką lub Rzymianką, nosić kostium i panować nad sobą. Dość widzieć, jak słucha, jak ilustruje cudzą grę mimiką, aby odgadnąć w niej zdolność pierwszorzędą. Okrom talentu i warunków zewnętrznych, posiada panna Noiret jeszcze coś lepszego, bo ów „święty ogień”, ową miłość do sztuki, która bywa zawsze świadectwem „wybranych”⁷.

Sui generis monumentalność postawy Zofii Noiret, słuszny wzrost i rozwinięte, bujniejsze kształty, ciemne włosy i lekko smagła cera czyniły z niej rzeczywiście aktorkę mającą warunki, by odgrywać role tragiczne, jednak zupełnie nie pasowały do komediowych. Wygląd Noiret nie korespondował z blahymi tematami, które eksplorował teatr mieszczański, co więcej – męska część publiczności oczekująca określonej atrakcyjności scenicznej, dziewczęcego powabu i kobiecego wdzięku, mogła nie znaleźć upodobania w wyniosłej postawie i poważnej, nieco męskiej urodzie Noiret⁸. Nawet jej stentorowy głos, który – wydawałoby się – był stworzony na scenę, nie przysparzał jej adoratorów⁹. I zmieniając punkt widzenia – skoro „aktorstwo wystawiało kobietę na żer spojrzeń i czyniło symboliczną własnością publiczną”¹⁰ – ten rodzaj bycia postrzeganą mógł być dla Noiret nie do zaakceptowania. Zatem już w nieusuwalnych walorach jej wyglądu, zdecydowanie nieemanującego erotyzmem, tkwił powód, dla którego

⁶ T. Jeske-Choiński, *Z literatury, teatru i sztuki*, „Niwa” 1888, t. 33, nr 320, s. 587.

⁷ [T. Jeske-Choiński], *Listy z Warszawy. Teatra warszawskie*, „Gazeta Lwowska” 1888, nr 84, s. 2.

⁸ Zob. rozważania o cielesności aktorek w teatrze tego okresu: D. Kosiński, *Słaba i piękna*, [w:] idem, *Teatr, który nadchodzi?*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2023, s. 89.

⁹ Zob. komentarze młodego Stefana Żeromskiego, *Dzienniki. Wybór*, oprac. J. Kądziała, Wrocław 1980, s. 211.

¹⁰ D. Jarząbek-Wasył, *Teatr nie dla kobiet?*, [w:] eadem, *Za kulisami. Narodziny przedstawienia w teatrze polskim XIX wieku*, Kraków 2016, s. 232.

kariera tej aktorki nie będzie przebiegała tak, jak np. kariera kokieterijnych Marii Wisnowskiej czy Jadwigi Chraszczewskiej (Heleny Marczełło).

* * *

Zofia Noiret¹¹ urodziła się 10 stycznia 1862 r. w Warszawie przy ulicy Trębackiej [hipot. 630, polic. 10] i otrzymała imiona Zofia Agata¹². Była czwartym z kolei dzieckiem¹³ Teodora Noireta oraz Pauliny z Latoszków. Ojciec Zofii był wziętym warszawskim fryzjerem¹⁴. W połowie lat 60. Noiretowie zamieszkali w podskierniewickich Łyszkowicach, gdzie Teodor został magazynierem spichrzów księstwa łowickiego, ale nie zawiesił funkcjonowania warszawskiego zakładu fryzjerskiego¹⁵. W początkach lat 70. rodzina zamieszkała w Skierniewicach. Tutaj od roku 1878 działał teatr amatorski¹⁶. Zofia, wówczas szesnastoletnia, brała udział w przedstawieniach w tzw. Spichrzu Tabaczyńskiego¹⁷. Być może zmysł teatralny odziedziczyła po ciotkach: Joannie (późniejszej Stanisławowej Zegarkowskiej, żonie skrzypka i aktora warszawskiego) oraz Ludwice

¹¹ Przede wszystkim należy skorygować zabawną identyfikację Zofii Noiret jako Hyape, taką bowiem wersję jej nazwiska podaje *Słownik*, a za nim inne kompendia, nie zauważając, że jest to fonetyczny zapis brzmienia nazwiska w cyrylicy.

¹² USC Warszawa/parafia Św. Krzyża, 188/1862, [w:] Archiwum Państwowe w Warszawie. W biogramach podany jest inny rok – 1865; Noiretówna, jak wiele innych kobiet, odejmowała sobie lat.

¹³ Teodor Noiret (1825 Kwidzyn – 1897 Żąbkowice) i Paulina z Latoszków (1832 Wyszkiw – 1892 Skierniewice) mieli sześcioro dzieci: Cecylię (1856-1933, późniejszą Stanisławową Grabowską), prawdopodobnie zmarłych w dzieciństwie: Stefana (1858-?) i Aleksandra (1860-?), Zofię (1862-1922), Marię Wiktorię (1863-1915, niezamężną), Ignacego (1865 – po 1916) oraz Helenę (1869-1936, późniejszą żonę Aleksandra Wojny).

¹⁴ Teodor Noiret jako dwudziestolatek przyjechał do Warszawy z Prus wraz z matką i siostrami. Jego pierwotne nazwisko brzmiało Noirez, zmienił jej jednak, by asocjowało francuszczyznę, co było mu potrzebne do uruchomienia przedsięwzięcia. Zakład Noireta był w Warszawie bardzo znany i szeroko reklamowany. W „Magazynie Mód i Nowości Dotyczących Gospodarstwa Domowego” (1860, nr 42, s. 7) ukazał się nawet specjalny artykuł promujący rodzaje fryzur, w których specjalizował się Noiret.

¹⁵ „Kurier Warszawski” 1871, nr 262, s. IV. Zakład fryzjerski Noireta reklamowany jest w dziennikach warszawskich bardzo często.

¹⁶ Teatr ten wystawiał sztuki jednoaktowe, głównie Aleksandra Fredry, zob. J. Józefcki, *Dzieje Skierniewic*, Warszawa 1988, s. 215-216.

¹⁷ Zob. W., *Szkoła dramatyczna w Skierniewicach*, „Zorza” 1937, nr 60-61, s. 3; Mefisto [Aleksander Rajchman], *Noiret Zofia*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1888, nr 259, s. 408.

(Julianowej Chmielewskiej), występujących jako śpiewaczki i instrumentalistki w teatrzykach letnich w połowie lat 40. XIX wieku w Warszawie. Noiretówna była o rok młodszą kuzynką Henryka Zegarkowskiego¹⁸, który – choć początkowo terminował u Teodora Noireta jako adept sztuki fryzjerskiej – uczył się później w konserwatorium i został śpiewakiem operowym. Członkowie rodziny Zofii – umuzykalnieni, związani byli zatem ze światem teatru i ona sama poszła ich śladami¹⁹. Uczyła się aktorstwa u Leontyny Halpertowej w Szkole Dramatycznej oraz pod kierunkiem Wincentego Rapackiego²⁰.

Po pomyślnych występach przed gremium dyrektorów i reżyserów odbytych 3 lipca 1885 r. (rywalizowała z innymi aspirantkami: Reginą Cwalinówną, znaną z teatrzyków ogródkowych²¹, oraz Zwolińską²²) zostały jej powierzone dwie role w sztukach Octave'a Feuilleta²³. Debiutowała 24 lipca 1885 roku²⁴. „Kurier Warszawski” z tegoż dnia anonsował: „Dzisiaj w Teatrze Letnim wznowienie pięknego dramatu Feuilleta *Dwa światy*. W roli Ludwika Morel debiutować będzie panna Noiret, uczennica p. Rapackiego, w roli margrabiego de Guy Chatel p. [Włodzimierz] Sobiesław, artysta sceny krakowskiej”²⁵. O ile występ Sobiesława oceniono krytycznie, o walorach gry jego scenicznej partnerki pisano nadzwyczaj pochlebnie, akcentując jej inteligencję, zdolności,

¹⁸ Henryk Zegarkowski (1861 Warszawa – po 1913 Sokal?), śpiewak operowy obdarzony głosem basowym, dyrygent. Wcześniej zrezygnował z pracy w operze, został nauczycielem w seminarium nauczycielskim w Sokalu. Zob. *Zegarkowski Henryk*, [w:] *Słownik biograficzny teatru polskiego*, s. 847.

¹⁹ W jednym z nekrologów zawarta została nigdzie wcześniej niepodawana informacja, że Noiretówna zainteresowała się teatrem, będąc córką „fryzjera teatralnego”, zob. „Gazeta Poranna” 1922, nr 233, s. 5. Nie jest to wykluczone, albowiem mieszkanie Noiretów przy Trębackiej zlokalizowane było w bardzo bliskiej odległości od placu Teatralnego, przy którym mieścił się Teatr Wielki.

²⁰ Informację tę podaje po raz pierwszy „Kurier Warszawski” 1885, nr 195b, s. 3. Rapacki zapewne udzielał jej lekcji prywatnie. Nauczycielem w Klasie Dykcji i Deklamacji Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego był dopiero od 1893 r., a więc pod sam koniec kariery Noiretówny (zob. Z. Wilski, *Polskie szkolnictwo teatralne 1811-1944*, Wrocław 1978, s. 79).

²¹ Noiret wystąpi po dwóch latach z Cwalinówną oraz Rapackim w *Przechodniu* F. Coppégo, 30 września 1887 r. Zob. „Słowo” 1887, nr 217, s. 3.

²² Nie ustalono tożsamości, być może była to córka pary aktorskiej: Tomasza i Zofii z Michalewiczów.

²³ „Kurier Warszawski” 1885, nr 178a, s. 3.

²⁴ Ibidem, nr 194b, s. 3. We wszystkich źródłach podana jest błędna data debiutu – 26 maja.

²⁵ „Kurier Warszawski” 1885, nr 202b, s. 3.

poprawną dykcję i gestykulację, swobodne poruszanie się na scenie; już wówczas wrócono adeptce kariery²⁶. Drugi debiut młodej aktorki przypadł 3 sierpnia, wcieliła się ona w postać Henryki Laroque z innego dramatu popularnego wówczas Feuilleta – *Miłość ubogiego młodzieńca*²⁷. Obawiano się scenicznego fiaska: „subtelna rola Henryki – wyrażano wątpliwość – należy do najtrudniejszych zadań dla artystki dojrzałej, skutkiem czego bardzo wątpimy, ażeby debiutantka zaledwie stawiająca pierwsze kroki na scenie, zdołała chociaż w części podołać zadaniu”²⁸. Sprostowała mu jednak, a recenzje otrzymała pozytywne²⁹.

Pomyślne debiuty otworzyły Zofii Noiret drzwi do Teatru Rozmaitości. 13 sierpnia 1885 r. została zaangażowana w Warszawskich Teatrach Rządowych³⁰. Jej pierwszą rolą po podpisaniu umowy była tytułowa Livia Quintilla w dramacie Stanisława Rzętkowskiego, którą odegrała 2 września 1885 r.³¹. Występ przyjęto dość przychylnie, a Władysław Bogusławski³² tak ocenił grę młodej artystki:

Rola Liwii dowiodła, że poczynająca artystka umie robić szybkie postępy; była ona niewątpliwie graną wytrawniej i jednoliciej od obu pierwszych kreacji panny N. Ciągła, w licznych odcieniach przewijająca się walka miłości kobiety z dumą patrycjuszki, uwydatniła się w sposób dowodzący inteligencji i odczucia; w scenie konania panna N. była już nawet oryginalnie twórcza. O mniej właściwe pojęcie niektórych ustępów trudno nam spierać się w krótkiej wzmiance; w ogóle jednak postać Liwii zarysowała się szlachetnie i artystycznie. Nad rozwinięciem głosu dźwięcznego, lecz mało podatnego do modulacji i stopniowania, panna N. jeszcze długo pracować będzie musiała. Głos ten, brząający w medium pełno i silnie, traci doniosłość i barwę w chwilach potężniejszego afektu. Pokonanie tej ujemności warte trudu i dobrej szkoły, tym bardziej iż młoda artystka zdaje się być przeznaczoną do ról wysokiego diapazonu tragicznego³³.

²⁶ Ibidem, nr 203a, s. 2.

²⁷ „Kurier Poranny” 1885, nr 224, s. 2.

²⁸ „Kurier Warszawski” 1885, nr 207a, s. 2.

²⁹ „Prawda” 1885, nr 32, s. 384.

³⁰ „Kurier Warszawski” 1885, nr 222a, s. 1.

³¹ Ibidem 1885, nr 243a, s. 2.

³² Autorem większości recenzji teatralnych, muzycznych, a czasem i literackich, zamieszczanych w „Kurierze Warszawskim” do roku 1887 był Wł. Bogusławski. Są one anonimowe, ale styl i rzetelność ocen wskazują na tego krytyka.

³³ „Kurier Warszawski” nr 243a, s. 2.

Utrzymany w podobnym tonie tekst krytyczny zamieszczony w „Kurierze Porannym” zawierał jeszcze pointę wyrażającą ogólniejszą nadzieję na przełamanie płytkości repertuaru. To życzenie będzie jak refren powtarzać się odtąd przy okazji wielu recenzji kreacji Noiretówny: „talent panny Noiret dobrym pożytkiem wypłaci się scenie warszawskiej i przyda się zamiarom reżyserii w celu uszlachetnienia repertuaru, zacieśnionego dziś zanadto w sferach komedii i farsy”³⁴. Identycznym wnioskiem zakończył swoją pochwałę recenzent „Kuriera Codziennego”: „Przy wskazówkach, a zwłaszcza usilnej pracy, scena nasza w pannie N. pozyskać może artystkę do ról koturnowych, podporę poważniejszego dramatu, której tak bardzo obecnie potrzeba”³⁵. Stanie się odtąd Noiretówna pretekstowym niejako zwornikiem tego typu postulatów nych uwag zniecierpliwionych znawców teatru, zasępionych repertuarem coraz niższego lotu, komercyjnie wychodzącego naprzeciw gustom filistrów.

17 października wystąpiła Noiret w roli Sylwiny (obok Marii Wisnowskiej) w nokturnie scenicznym *Przechodzień* François Coppéego. Rola, z uwagi na jej subtelność, była wymagająca, dodatkowo należało także sprostac wyznaczonym przed laty przez Modrzejewską standardom. Roli tej młoda aktorka nie podolała: „panna Noiret wzięła swoje cierpienia zbyt tragicznie, była chwilami raczej Fedrą klasyczną, aniżeli Sylwiną z czasów włoskiego renesansu”³⁶ – ironizowano. 29 października zagrała rolę pani Gardoniere w jednoaktówce Henryka Nicole’a, *Projekta mojej cioci*, wystąpiła wówczas m.in. obok Sobiesława³⁷. Sugerowano, że sztukę tę wznowiono specjalnie dla tej pary aktorów („Może chciano się przekonać, jak panna Noiret wywiąże się z roli konwersacyjnej lub dać panu Sobiesławowi możliwość odegrania salonowo-charakterystycznego amanta?”³⁸). Noiret nie wypadła dobrze, nie był to występ udany, akcentowano z mocą, że jej temperament aktorski i głos nie pasują do lekkiego repertuaru. W pierwszym roku swej pracy zagrała jeszcze w dwóch przedstawieniach: jednoaktowym obrazku dramatycznym Alfreda de Musseta *Przez zazdrość* oraz w *Dianie* Hyppolite’a Augera.

³⁴ *Teatr*, „Kurier Poranny” 1885, nr 244, s. 4.

³⁵ G., *Teatr*, „Kurier Codzienny” 1885, nr 243, s. 5.

³⁶ „Kurier Warszawski” 1885, nr 288, s. 2.

³⁷ „Kurier Codzienny” 1885, nr 306, s. 4.

³⁸ „Kurier Warszawski” 1885, nr 300a, s. 2.

Początek kariery Noiret nie był oszałamiający, w drugim roku aktywności twórczej dostała niewielką rolę w *Skrytce* Wiktora Gomulickiego (obok Wisnowskiej i Wolskiego). I jak w poprzednich tego typu lekkich sztukach, wydała się krytykom „ze swoim tragicznym głosem, jakby nieswoja i zbłąkana”³⁹. 13 marca zagrała główną rolę w komedii Walerego Tomaszewicza *Za późno*. Władysław Bogusławski ocenił jej kreację jako – wskutek braku instrukcji reżyserskich – „surową”, ale uznał, że „kiedyś może będzie w dramacie stanowić siłę”⁴⁰. Inaczej zobaczył tę rolę krytyk „Biblioteki Warszawskiej”, twierdząc, że Noiret uratowała słabą sztukę, dając jej „świeżość duszy młodej i utalentowanej”⁴¹. Krytyk „Echa” ubolewał nad tym, że Noiret jest obsadzana w sztukach bezbarwnych, przez co marnotrawi się jej talent na małych scenach⁴². W kwietniu przypadła jej tytułowa rola w *Antei* Okońskiego (Aleksandra Świętochowskiego). Krytyka, mimo docenienia przymiotów zewnętrznych artystki, zauważyła brak wypracowanych umiejętności, zarówno tembr głosu, jak i dykcję uznano za materiał surowy. Analizowano zwłaszcza pointę akcji, której aktorka miała podobno nie udźwignąć właśnie z powodu nie dość wyrobionej impostacji⁴³. Wkrótce po odegraniu Wioli w *Wieczorze Trzech Królów* zapadła na tyfus⁴⁴, chorowała długo, od kwietnia do sierpnia. Na scenę powróciła, zastępując Zofię Lebrunową w krotchwili Jana Aleksandra Fredry *Oj, młody, młody!* 7 sierpnia znów otrzymała cudzą rolę, w zastępstwie za Marczello została Azą w *Chacie za wsią*. Rola tę analizował Bogusławski (?):

Ten występ artystki, która niedawno jest na naszej scenie i w ogóle mało na niej grała, dowiódł, że zdolność szybko się potęguje, jeżeli tylko poczuje się na właściwym polu. Aza, grana przez pannę Noiret, przedstawiła się jako postać pełna ognia i namiętności, której niepospolity zasób wyszedł na jaw w dykcji i gestykulacji artystki. Nie od razu do tego przyszło; w pierwszym akcie panna Noiret była widocznie pod wpływem obawy wobec tak trudnego zadania, czemu zresztą dziwić się nie można, tym bardziej, że te pierwsze sceny nie są zbyt wyraźnie i jasno pod względem psychologicznym przez autorów skreślone. Aza za dużo się śmieje i trzeba wytrawnej aktorki, żeby oddała tę

³⁹ Ibidem, 1886, nr 45, s. 2.

⁴⁰ Ibidem 1886, nr 77b, s. 3.

⁴¹ „Biblioteka Warszawska” 1886, t. 2, s. 147.

⁴² „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1888, nr 129, s. 119.

⁴³ Incognitus [Jan Brzeziński], *Felieton teatralny*, s. 1-2.

⁴⁴ „Kurier Warszawski” 1886, nr 128, s. 3.

aktorską nieco stronę charakteru cyganki. Nie ma zresztą jeszcze panna Noiret w grze swojej koniecznej wabności i widocznie najchętniej nacisk kładzie na akcenta namiętne. Ta wulkaniczność najlepiej wydała się w akcie czwartym, w wielkiej scenie z Tumrym. Znać było, że artystka dała się porwać sytuacji, co już stanowi najważniejszą połowę zadania; druga połowa, to jest zapanowanie nad zapałem, przyjdzie łatwiej i wtedy panna Noiret poskromi zbyt szybkie tempo dykcji, postara się urozmaicić ją pod względem modulacji głosowych i umiejętniej rozdzieli efekta⁴⁵.

Dwa dni później, 9 sierpnia Noiret wystąpiła w roli Henryki (*Miłość ubo-
giego młodzieńca*), tej samej co przed rokiem, i „wywołała gorący oklask po wielkiej scenie w wieży i w ogóle we wszystkich chwilach gwałtowniejszych”⁴⁶. Otrzymała zalecenie, by mniej szorstko ironizowała i szydziła oraz silniej identyfikowała się z rolą dumnej arystokratki. Tego lata ukazywała się publiczności jeszcze w trzech sztukach: jako Nelly w obrazku dramatycznym Zofii Mellerowej *W Alpach*, jako Flora we Fredrowskim *Panu Geldhabie*⁴⁷ oraz jako baronowa Chevrial w pięcioaktowym *Romansie paryskim* Feuilleta.

Jedną z najgorzej ocenionych ról, w jakich wystąpiła Noiretówna, była Ludwika z komedii *Fru-Fru* Henriego Meilhaca i Ludovica Halevy’ego (14 października). Kolejny raz wskazywano na nieprzystawalność jej aktorskiego *emploi* do płytkiej sztuki. Krytyk „Głosu” napisał:

Panna Noiret [...] była niemożliwą, a w scenach dramatycznych szamotanie się jej robiło komiczne wrażenie. Widzieliśmy już p. Noiret w innych rolach, w których o wiele korzystniej się nam przedstawiła, role Ludwiki, Fru-Fru, powinna wykreślić ze swego repertuaru, a zostać przy koturnowych, klasycznych postaciach, do przedstawienia których deklamacja sama wystarcza⁴⁸.

W tej krytyce wtórował mu Bogusławski:

Jakkolwiek młoda artystka wytłumaczyła sobie zapewne, że ma być żywym kontrastem Fru-Fru i odziać się w powagę, ale ta sprzeczność tak już silnie była zaakcentowana, że się odbiła zbyt dużą w całej roli surowością nastroju.

⁴⁵ Ibidem, 1886, nr 216a, s. 2.

⁴⁶ Ibidem 1886, 219a, s. 2.

⁴⁷ Krótkie wspomnienie z tego przedstawienia ogłosiła Noiret w „Kurjerze Warszawskim” 1889, nr 329, s. 4.

⁴⁸ *Z teatru*, „Głos” 1886, nr 5, s. 72.

Obowiązek jest poważnym, niewątpliwie, ale nie potrzebuje być posępnym, a taką przedstawiała się panna Noiret, usuwając z postaci Ludwika jej najistotniejszy wdzięk, urok cichego, milczącego, ale łagodnego cierpienia⁴⁹.

Szansą na ukazanie talentu była rola Amelii w *Mazepie* Juliusza Słowackiego. Noiret zagrała ją 22 października. Zalety i niedostatki wskazał Bogusławski. Pochwalił umiejętność wzbogacenia głosu artystki, „zwykle na tragiczny nastrojony kamerton” o „akcenta miękkie, liryczne, rzewne”⁵⁰, docenił, że potrafiła oddać prostotę i naiwność bohaterki, ale zarzucił grze Noiretówny brak kobiecości, a także „skamieniałość”, czyli nieumiejętność oddania mimiką uczuć powstających pod wpływem słuchania innych, zwłaszcza w sytuacjach jej dotyczących. Aktorka zapewne śledziła recenzje, a w realizacjach brała pod uwagę zalecenia i przestrogi, zwłaszcza gdy wypowiedane były przez znawców. W drugim spektaklu *Mazepy* z 17 listopada niedoskonałości skorygowała, co z satysfakcją odnotowano⁵¹.

Stosunkowo dużo ról przyniósł Noiretównie rok 1887. Pierwszą, niefortuną, bo znów komediową, była rola w czteroaktówce Victoriena Sardou *Żorżetta* (sztuka grana była już w minionym roku w Teatrze Letnim) – z uwagi na ogromną popularność tego dramaturga, rzecz pokazywano w styczniu tegoż roku aż sześć razy⁵². Marian Gawalewicz, który poświęcił przedstawieniu obszerną recenzję, był wobec Noiretówny bardzo powściągliwy, uznawszy, że obsadzenie jej w „róle salonowej kokietki” było co najmniej kontrowersyjne⁵³, zapewne więc groteskowe, zważywszy na jej osobowość sceniczną właściwą dla ról tragicznych, a nie komediowych. Wkrótce publiczność zobaczyła ją w różnościach: ludowej przeróbce z Kraszewskiego *Dziewczę z chaty za wsią* Mellerowej i Jana Galasiewicza, następnie w roli Arii w tragedii *Aria i Messalina* Adolfa Wilbrandta, w fantazji *Tancerka* Kazimierza Kaszewskiego. 19 maja wystąpiła (obok Stanisława Żółtowskiego) jako Julia w *Drzemce pana Prospera* Jana Aleksandra Fredry, a dwa dni później jako Teresa Smith we *Francillonie* Dumasa syna.

⁴⁹ „Kurier Warszawski” 1886, nr 285a, s. 1.

⁵⁰ W.B. [Władysław Bogusławski], *Z teatru*, ibidem, nr 293a, s. 1.

⁵¹ „Kurier Warszawski” 1886, nr 319a, s. 2.

⁵² „Kurier Codzienny” 1887, nr 15, s. 4.

⁵³ M.G. [Marian Gawalewicz], *Żorżetta*, „Kurier Poranny” 1887, nr 2, s. 4.

Latem wystąpiła w sztuce sensacyjnej Adolphe'a d'Ennery i Edmonda Tarbé des Sablons *Męczennica* (obok Aleksandry Lüdowej i Wisnowskiej). Cezary Jellenta skrytykował sam pomysł adaptacji tej źle skonstruowanej i naiwnej sztuki, ironizując także z gry aktorskiej Noiretówny („Artyści hulali sobie. Puścili wodze patosowi i jeździli na nim ogniesie, zwłaszcza p. Noiret w roli spotwarzanej małżonki”⁵⁴). Zdanie Jellenty co do poziomu wystawionego dzieła podzielał Gustaw Czernicki, ale w odróżnieniu od poprzednika chwalił odtwórczynię głównej roli, która – w jego opinii – wywiązała się z zadania w pełni i „nie popadła w cikliwy, sentymentalny patos, o który tak łatwo w rolach melodramatycznych”⁵⁵.

W listopadzie zagrała Kamilę Gontran w komedii *Pokusa* Feuilleta. W ironii Jellenty uobecnił się stały lejtmotyw kontrastu: „W pannie Noiret nie przestaniemy podziwiać dwóch osobliwych darów: świetnych warunków i talentu czynienia z najefektowniejszych miejsc ogródkowych popisów melodramatycznych”⁵⁶. Odmiennego zdania był Ludwik Niemojowski, który przekonywał: „W pannie Noiret widzimy coraz większy postęp, tak, że dziś śmiało już zaliczyć ją można do pierwszorzędných artystek naszej sceny”⁵⁷. Podobnie wypowiadał się powściągliwy dotąd Gawalewicz, który uznał tę rolę za „wyborną”, ocenił, że udało się aktorce nadać kreowanej postaci ciepła, uczucia i temperamentu, zauważył też z satysfakcją, że talent młodej artystki szybko się rozwija⁵⁸.

Rok 1888 zainaugurowała Noiret 17 stycznia niewielką rolą w komedii *Nie wypada* Michała Wołoskiego i Józefa Kotarbińskiego. Sztuka – zdaniem Bogusławskiego – chybiona w treści, została uratowana dzięki „koncertowej grze” aktorów⁵⁹. Zdanie to podzielał Jeske-Choiński, który chwalił przede wszystkim Zofię Noiret, podkreślając, że umie być ona „nawet w scenie epizodycznej artystką ponad zwykłą miarę”⁶⁰. Oceniał, że posiada „niepospolity talent wykonawczy i jedyny w swoim rodzaju na scenach warszawskich, gdyż

⁵⁴ C.J. [Cezary Jellenta], *[Męczennica : dramat w 5 aktach – recenzja teatralna]*, „Prawda” 1887, nr 33, s. 390.

⁵⁵ C. [Gustaw Czernicki], *Męczennica [...]*, „Wiek” 1887, nr 175, s. 2.

⁵⁶ Cez. Jel. [Cezary Jellenta], *Pokusa [...]*, „Prawda” 1887, nr 45, s. 537.

⁵⁷ L. Niemojowski, *Pokusa [...]*, „Tygodnik Mód i Powieści” 1887, nr 46, s. 366.

⁵⁸ M.G. [Marian Gawalewicz], *Pokusa [...]*, „Gazeta Polska” 1887, nr 247, s. 3.

⁵⁹ Wł. Bogusławski, *Nie wypada [...]*, „Kurier Codzienny” 1888, nr 19, s. 2.

⁶⁰ T. Jeske-Choiński, *Wczorajsza premiera*, „Kurier Warszawski” 1888, nr 18, s. 3.

oprócz niej nie ma pomiędzy młodszymi aktorami siły niewieściej do ról tragicznych w szlachetnym stylu⁶¹ oraz przestrzegają:

Tak świetny materiał trzeba umieć odpowiednio wyzyskać. Talent potrzebuje rutyny, a rutyny nie nabywa się bez częstego grania. Uwagę tę posyłamy pod adresem reżyserii, której wyrabianie prawdziwych talentów powinno sprawiać przyjemność. Jest chlubą teatru, który może wskazać na znakomitą w przyszłości artystkę i powiedzieć: oto moja wychowanica⁶².

Za rolę pochwalił ją nawet dotychczas sceptyczny Jellenta, pisząc, że „pozbyła się rażącej śpiewności”⁶³.

Nowych ról miała Noiret jednak coraz mniej. W kwietniu wystąpiła jeszcze w *Telegramie* Anieli Tripplinówny⁶⁴, a w lipcu w *Janie de Thomera* Émile’a Augiera i Juliana Sandeau. Z recenzji wynikało, że artystka nauczyła się już dostosowywać do wymogów komedii, że panuje nad głosem i manierą melodramatyczną⁶⁵. Wkrótce zagrała w wymagającym umiętności muzycznych *Marynarzu* André Thieurieta. Pod wpływem tych ról krytyka pisała: „Panna Noiret rozwija się »w oczach«, rośnie niezmiernie szybko, zdążając na skrzydłach prawdziwego a niepospolitego talentu do stanowiska pierwszorzędnego. Czego jej dotąd brakowało: miękkich tonów, pieściwszych dźwięków, modulowania głosu – nauczyła się”⁶⁶.

23 lipca wcieliła się w postać Kordelii z Szekspirowskiego *Króla Leara*. Zagrała wówczas obok Wandy Barszczewskiej (Goneryla), ale recenzji tego przedstawienia było niewiele. W „Echu” utyskiwano na brak naturalności oraz „słodczy dziewczęj”, podnoszono tylko jedną scenę – przy łożu ojca – jako zagraną bez zarzutu⁶⁷. Kreacja dobrej i subtelnej, ale jednak dość statycznej Kordelii nie była odpowiednia dla Noiretówny, która może sprawdziłaby się raczej w roli którejś z pozostałych siostr (nastąpi to po kilku latach). 5 sierpnia

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ibidem.

⁶³ Cezary Jel. [Jellenta], *Michał Wołowski i Józef Kotarbiński*: Nie wypada [...], „Prawda” 1888, nr 4, s. 44.

⁶⁴ „Prawda” 1888, nr 15, s. 9.

⁶⁵ Cez. Jel[lenta], *L. Augier i J. Sandeau, Jan de Thomera* [...], „Prawda” 1888, nr 27, s. 321.

⁶⁶ X..., *Listy z Warszawy*, „Gazeta Lwowska” 1888, nr 168, s. 1-2.

⁶⁷ *Król Lear*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1888, nr 252, s. 349.

grała już w lekkiej komedii *Małżeństwo jakich wiele* Ignacego Kliszewskiego⁶⁸, a we wrześniu w *Mysze* Édouarda Paillerona (jako Klotylda)⁶⁹. We wszystkich występowała obok Barszczewskiej⁷⁰.

Już wówczas, po trzech latach od debiutu, krytyka teatralna widziała w artystce materiał znakomity. Aleksander Rajchman doradzał dla Noiret role w stylu Lady Makbet, Jessiki z *Kupca weneckiego*, Marii Stuart, a zdecydowanie odwoził reżyserów od zamysłów obsadzania jej jako Julii, Ofelii czy Gretchen. Stał ponadto na stanowisku odmiennym niż krytycy zarzucający obsadzanie Noiret w rolach komediowych nie dla jej talentu przeznaczonych, uważał bowiem, że te małe role szlifują umiejętności potrzebne do odtwarzania większych. Zaznaczał przy tym, że „ten piękny, o wyjątkowym nastroju talent wymaga niezmiernie starannej i pracowitej opieki”⁷¹ i doradzał artystce, by wsparcia szukała „pod okiem wytrwanym” i „poza murami sceny”, by nie słuchała pochlebstw i nie osiadała na laurach.

W październiku Noiret wzięła udział w benefisie Aleksandry Rakiewiczowej, gdzie deklamowała – burzliwie oklaskiwana – wstrząsający poemat *Jedna z wielu* Wacława Szymanowskiego⁷², uczestniczyła ponadto w koncercie charytatywnym na rzecz spalonego kościoła p.w. św. Marcina (dekamowała *Echo kołyski* Adama Asnyka)⁷³. Jej działalność dobroczynna to również występy na rzecz Towarzystwa Opieki nad Ubogimi Matkami i Ich Dziećmi⁷⁴, na zapomogi dla niezamożnej młodzieży akademickiej⁷⁵, na ubogich i sieroty⁷⁶. W Warszawskim Towarzystwie Muzycznym w styczniu 1889 r. deklamowała

⁶⁸ „Kurier Warszawski” 1888, nr 216, s. 3.

⁶⁹ A.G.B. [Antoni Gustaw Bem], *Myszka* [...], „Prawda” 1888, nr 39, s. 465.

⁷⁰ KW 1888, nr 203, s. 2. Od tej pory w środowisku aktorskim mówiono o tym, że Noiretówna tworzy z Wandą Barszczewską „ładną parę” nie tylko na scenie; pogłoski te przetworzone w niedwuznaczne wierszyki zamieszczały gazety satyryczne – „Mucha” i „Kolce”.

⁷¹ Mefisto [Aleksander Rajchman], *Noiret Zofia*, op. cit., s. 409.

⁷² „Kurier Warszawski” 1888, nr 286, s. 3. Szymanowski – dziennikarz i dramaturg raczej nie pisał poezji, poemat *Jedna z wielu* jest w jego dorobku jednym z nielicznych utworów wierszowanych. Poemat ten zaczerpnięto (inicjatywa Noiretówny?) prawdopodobnie z antologii *Kobieta w poezji polskiej* ułożonej przez W. Belzę (1885).

⁷³ „Kurier Warszawski” 1888, nr 289, s. 2.

⁷⁴ Ibidem, nr 3, s. 4; por. „Dziennik dla Wszystkich” 1889, nr 4, s. 2 oraz nr 5, s. 4.

⁷⁵ „Dziennik dla Wszystkich”, 1889, nr 271, s. 3.

⁷⁶ „Kurier Warszawski” 1890, nr 75, s. 4.

wiersz Marii Konopnickiej *Na skrzydłach pieśni*⁷⁷. Koncerty i przedstawienia, w których brała udział, odbywały się także poza Warszawą, m.in. w Piotrkowie⁷⁸ i w Zakopanem⁷⁹.

Jeszcze mniej propozycji obsady przyniósł rok 1889. W roli Zofii z *Chamillaca* Feuilleta w ogóle się nie sprawdziła, według krytyki aktorka nadała jej cechy zbyt tragiczne⁸⁰. Po raz kolejny i z coraz większym naciskiem podnoszono kwestię predyspozycji Noiret do ról ambitnych i apelowano o większe dla niej kreacje. W marcu 1889 r. Noiretówna wzięła udział w benefisie Walerii Niewiarowskiej, odtwarzając partie deklamacyjne z Corneillowskiego *Cyda*. Po jej występie ponownie wyrażono pochwały i ponownie zaapelowano o role bohaterskie⁸¹.

Noiret tymczasem próbowała odnaleźć się w repertuarze, który jej proponowano. Była osobą stroniącą od układów, daleką od zabiegania o role, nierywalizującą z nikim, przy tym poważna, wyciszona, nieposiadająca cech kokiety, dystansowana była przez koleżanki z teatru: Wisnowską, Czakównę, Marczełło. W kwietniu została Rejentową w komedii Kazimierza Zalewskiego *Lis w kurniku*. Rolę komplementowano:

Panna Noiret – jakkolwiek modulacje psychologiczne i konwersacyjne dramatu mieszczańskiego nie licują z ciężkim, [...] tragicznym woluminem jej głosu – umiała być Henryką pełną miary, dyskretną w wybuchach i cierpiącą raczej łąką w oku i głosie, aniżeli rozczochraniem dykcji i rozrzutnością dramatycznej gestykulacji. Jej Henryka była kreacją delikatną i pewnym smutnym wdziękiem tchnącą, jak tego wymagała i natura tej kobiety i natura sytuacji najeżonej tajemnicami⁸².

W czerwcu zagrała w komedii *Nikareta, czyli święto Aloj Felice'a* Cavallottiego, w sierpniu w *Fernandzie* Wiktoryna Sardou. Zdania co do tych występów były podzielone: Zalewski zauważył, że grała je niezbyt starannie⁸³,

⁷⁷ Ibidem, 1889, nr 26, s. 6.

⁷⁸ Ibidem nr 72, s. 4.

⁷⁹ „Kurier Polski” 1890, nr 225, s. 2; por. „Kurier Lwowski” 1890, nr 220, s. 6.

⁸⁰ „Dziennik dla Wszystkich” 1889, nr 23, s. 3.

⁸¹ K. Zalewski, *Z teatru*, „Kurier Warszawski” 1889, nr 85, s. 3.

⁸² B. Z. [Bronisław Zawadzki], *Wczorajsze premiery*. Lis w kurniku, „Kurier Warszawski” 1889, nr 97, s. 5.

⁸³ Ibidem, 1889, nr 233, s. 3.

zaś Józef Śliwicki, że oddała „całe studium w tym artystycznym cieniowaniu półtonów”⁸⁴.

Rola tytułowej Fedry z Racine’owskiej tragedii była dla Zofii Noiret upragniona, bo z jej sceniczną osobowością korelowała. Premiera odbyła się 30 września 1889 r. na deskach Teatru Wielkiego, *Fedrze* towarzyszył jednoaktowy *Pocałunek* Theodore’a de Banville, na zachętę dla rozsmakowanej w trywialnej rozrywce widowni. Niestety publiczność nie stawiała się zbyt licznie. Wzniosłość tragedii nie przyciągnęła – jak lekkie komedijki – tłumów warszawian⁸⁵. Czy sprawdziła się w wymagającej roli? Czy udowodniła, że obsadzanie jej w komediowych rolkach jest marnotrawieniem talentu? Bolesław Lutomski miał wątpliwości, czy była bohaterką tragedii klasycznej czy raczej romantycznej, zarzucał Noiretównie, że w roli Fedry realizowała się tak, jakby odtwarzała Lady Makbet, niemniej przyznał, że „ma wszelkie kwalifikacje na tragiczną bohaterkę; zapewne za lat kilka, skoro zdobędzie w swej grze konieczny w tragedii spokój, równowagę między rolą a środkami jej przekazania, artystka da nam klasyczną, rasynowską Fedrę”⁸⁶. Wątpliwości nie miał Jeske-Choiński, zafascynowany występem Noiret napisał w „Niwie” tekst właściwie interwencyjny:

Fedrę wystawiono dla p. Zofii Noiret, jedynej dziś w Polsce aktorki tragicznej w stylu szlachebnym. Chciano dać młodej artystce sposobność do odsłonięcia nowych stron jej talentu. Bo p. Noiret jest dotąd aktorką młodą, prawie początkującą, mimo pierwszorzędnego stanowiska, które szybko zdobyła. Lat cztery zaledwo znajduje się na naszej scenie, a już doszła tam, dokąd dążą najwięcej

⁸⁴ J. Śliw[icki], *Teatr Letni: Fernanda, komedia w 4-ch aktach, Wiktoryna Sardou*, „Dziennik dla Wszystkich” 1889, nr 194, s. 2.

⁸⁵ Podkreślały to wszystkie gazety. W „Kurierze Warszawskim” czytamy: „Trzyście tylko razy grano arcydzieło literatury klasycznej w Warszawie i teatr nie był pełny, łoża puści!... Nie, stanowczo, kochani moi współobywatele, wy nie macie kwalifikacji na atęczyków! Pociągnie was heca, nowe dekoracje albo okrzyczana nowość zagraniczna! Sztuka wielka, prawdziwa, w szerokim stylu mało was obchodzi, a co smutniejsze jeszcze, że i rozwój rodzimych talentów jest wam obojętny. Dawano wczoraj *Fedrę*, niegraną od lat kilku, a w niej młoda artystka, której wszyscy wróżymy świetną przyszłość w tragedii, po raz pierwszy mierzy się z rolą, pod której brzemieniem tyle gwiazd europejskich upadło i wyjście nie ciekawi nawet spojrzeć na tak stanowczą próbę! Fe! wstydźcie się! obojętność taka byłaby nie do przebaczenia, gdyby się powtórzyć miała i trzeba by was skarcić za to chyba na dożywotni małpi teatr albo na Fryne w Eldorado!”, K. Zalewski, *Z teatru*, 1889, nr 271, s. 2. 4 października frekwencja się polepszyła; zob. ibidem 1889, nr 275, s. 4.

⁸⁶ B.L. [B. Lutomski], „Przegląd Tygodniowy” 1889, nr 40, s. 481.

utalentowani. Jak wiadomo, posiada p. Noiret wszystkie warunki zewnętrzne, które robią wielkiego aktora koturnowego: wzrost, wspaniałość i szlachetność gestów, twarz ruchliwą, nawet głos, chociaż się przeciwko niemu dużo pisze. Głos p. Noiret nie nadaje się, nikt nie zaprzeczy, do lekkiej komedii, lecz miejsce jej nie jest w rodzaju bawiącym. Tragik potrzebuje głosu pełnego i mocnego. Pannę Noiret zaniedbywano w początkach jej kariery; nie chciano się domyślić, że przybył z nią naszemu teatrowi skarb niepospolity, który należy wyzyskać dla dobra pierwszej sceny krajowej. Wszakże nie ma poza nią żadnego talentu tragicznego, w stylu szlachetnym. Właściwa działalność p. Noiret zaczyna się dopiero od lat dwóch. Za mała to przestrzeń czasu, aby wyrobić rutynę, pewność, nie mylącą się nigdy, lecz dostateczną, aby przekonać krytykę i publiczność, że posiadamy znów bohaterkę tragiczną, która stanie się chlubą pierwszego teatru polskiego. Można by w grze p. Noiret w *Fedrze* znaleźć niejedną wadę, w obrobieniu szczegółów, nierówność tonu, zbytnią monotoność w dykcji i akcji, lecz na co, w jakim celu? Prawdziwy talent odczuwa wrodzonym instynktem, co potrzeba, a gdy pracuje nad sobą, gdy nie zakłada rąk przed czasem, dopełni, wykończy, czego jeszcze nie posiadał. P. Noiret jest nie tylko pierwszorzędnym talentem tragicznym, ale nie ma nadto zamiaru spoczywania na młodych laurach⁸⁷.

Występami w *Ostatnim dniu Don Juana* Stanisława Rzewuskiego zakończył się dla artystki rok 1889. Noiretówna zebrała pochwały, jedynym mankamentem była podobno jej nadmierna charakteryzacja⁸⁸.

Długo uczyła się roli do komedii Wiliama Busnacha *Le Château-Yquem*⁸⁹, której premiera odbyła się w styczniu 1890 roku. Wykonanie całego zespołu chwalił Rajchman, porównując go z interpretacjami aktorów francuskich, podkreślał „zręczność dialogów i dyskretne akcentowanie dwuznaczników”⁹⁰. 25 stycznia Noiret wystąpiła w Teatrze Wielkim we wznowieniu *Snu nocy letniej*. „Panna Noiretówna – chwalił Bogusławski – jest bardzo wdzięczną i trzymającą się we właściwym nastroju Heleną”⁹¹. Sztukę Szekspira wystawiano...

⁸⁷ T. Jeske-Choiński, *Z teatru*, „Niwa” 1889, nr 20, s. 317. W podobnym tonie napisał autor do „Gazety Lwowskiej” 1889, nr 254, s. 2.

⁸⁸ K. Zalewski, „Kurier Warszawski” 1889, nr 352, s. 3.

⁸⁹ „Kłosa” 1889, nr 1280, s. 22.

⁹⁰ A. Rajchman, *Przegląd dramatyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1890, nr 327, s. 9.

⁹¹ W. Bogusławski, *Z teatru*, „Gazeta Polska” 1890, nr 21, s. 3.

„przed widownią w trzech czwartych pustą”⁹². 6 czerwca była Noiret księżną Marią Padovani w dramacie pięcioaktowym *Walka o byt* Alphonse’a Daudeta; w roli tej, wymagającej dojrzałości nie tylko scenicznej, spełniła się właściwie bez zarzutu. Uwaga Rajchmana o niedoskonałościach w pierwszym akcie⁹³ dość często powtarza się w recenzjach jej gry w ogóle, co może świadczyć, że nazbyt silnie odczuwała treść i dopiero po oswojeniu się z widownią i ze swoją „maską” już bezproblemowo wchodziła w rolę.

W sztuce *Za i przeciw* Feuilleta jako żona margrabiego wystąpiła Noiret w Zakopanem 6 sierpnia⁹⁴. Korzystając z kilkudniowego pobytu aktorki w Krakowie dyrekcja krakowskiego teatru przeprowadziła z nią rozmowy dotyczące występów gościnnych⁹⁵. Tymczasem przerwy w występach zdarzały się coraz częściej i trwały dłużej, dopiero w grudniu zagrała panią du Vernage w komedyjce *Między Scyllą i Charybdą* Feuilleta⁹⁶.

Ról było coraz mniej. W roku 1891 wystąpiła zaledwie w kilku sztukach: w styczniu w *Oknie na pierwszym piętrze* Józefa Korzeniowskiego, w którym odgrywała rolę hrabiny⁹⁷, w sierpniu jako wdowa Joanna Fortier w sensacyjnej *Roznosicielce chleba* Xaviera de Montepin oraz we wznowieniu *Arii i Messaliny*. W październiku zastępowała córkę Rapackiego, Honoratę Leszczyńską, w *Jak wam się podoba* (rola Hymena)⁹⁸. W grudniu tegoż roku na jubileusz 30-lecia pracy artystycznej Rapackiego odegrała rolę... Romea w scenie balkonowej (Julia była Marcellówna)⁹⁹. Jeske-Choiński podsumował ich grę:

Zdawałoby się, że dwie kobiety odczują i powtórzą najlepiej gorące słowa miłości. Amor przecież wypełnia życie niewiasty, jest jego treścią i celem. Tymczasem usłyszeliśmy na scenie Teatru Wielkiego chłodną deklamację dwóch rezonerek,

⁹² Ibidem, s. 2. Być może powodem tak rażąco niskiej frekwencji było to, że *Sen nocy letniej* wystawiono zamiast opery Giuseppe Verdiego *Bal maskowy*, zob. „Kurier Poranny” 1890, nr 87, s. 3.

⁹³ Zob. A. Rajchman, *Walka o byt [cz.] II*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1890, nr 350, s. 289-290.

⁹⁴ *Amator, Z prowincji*, „Kurier Polski” 1890, nr 218, s. 1.

⁹⁵ Ibidem, nr 231, s. 3.

⁹⁶ „Kurier Poranny”, 1890, nr 349, s. 5.

⁹⁷ „Kurier Warszawski” 1891, nr 27, s. 3.

⁹⁸ Ibidem, nr 273, s. 4, nr 288, s. 4.

⁹⁹ W., *Poranek Rapackiego*, „Prawda” 1891, nr 51, s. 9; por. Wi[ktor] Go[mulicki], *Z tygodnia na tydzień*, „Tygodnik Ilustrowany” 1891, nr 103, s. 394.

poprawną dysputę, w której nie rozbrzmiał ani jeden dźwięk pełnego uczucia. „Wielka newroza” naszego czasu, bezpłodny krytycyzm, zrządzający bezustannie, zamiast czuć i czynić, zatrzał widocznie i nasze aktorki. Nie umieją kochać w życiu, o czym wie każdy, kto pozostawał z tymi sprawami w stosunkach bliższych, nie umieją także odtworzyć miłości. Rezonują zawsze i wszędzie, w uścisku nawet medytują, niezdolne do jakiegokolwiek zapomnienia się, czujne, jak szachrujący kupiec, rozważające ciągle za i przeciw. Takie przemędrkowane pokolenie nie może oczywiście odczuć płomiennej namiętności Szekspira, który żąda od swoich wykonawców szerszej piersi i gorętszej krwi”¹⁰⁰

– uogólniał konserwatysta mentalny stan pokolenia.

Frekwencja występów Noiretówny w roku 1892 zmalała niemal do zera. Od marca, po odegraniu roli w Byronowskim *Manfredzie*¹⁰¹, do grudnia (*Te panny* Marka Pragi) pozostawała nieczynna zawodowo. W sierpniu 1892 roku wypoczywała w Krynicy, towarzyszyła jej ciotka Józefa z Latoszków Letardowa. Zatrzymały się w pensjonacie Pod Akacją¹⁰². Pod koniec roku zrezygnowała zaś z roli Reginy de Ravemonde w *Narkotyku* Henriego Meilhaca¹⁰³ (debiutowała wówczas zastępująca ją Julia Tarnowska), prawdopodobnie w związku z chorobą, a następnie zgonem matki (Paulina z Latoszków Noiretowa zmarła przed Bożym Narodzeniem 23 grudnia 1892 r. w Skierniewicach¹⁰⁴).

Problemy rodzinne i zdrowotne źle wpłynęły na samopoczucie aktorki. W maju 1893 roku przebywała ponownie na kuracji w Krynicy. Tym razem towarzyszyła jej Wanda Barszczewska. Zatrzymały się w willi Pod Cisem¹⁰⁵. Noiret chorowała, była ponadto w żałobie, nie mogła grać ról, nad którymi pracowała, m.in. hrabiny we *Fredziu* Grajbnera¹⁰⁶. Dopiero latem wystąpiła w roli tytułowej w komedii Wiktoryna Sardou *Andrea* oraz w *Złym zasiewie*

¹⁰⁰ T. Jeske-Choiński, *Listy literacko-artystyczne z Warszawy*, „Kurier Lwowski” 1892, nr 7, s. 1. W wypowiedzi tej, gdy się w nią wsłuchać, pobrzmiwają echa plotek o nieheteronormatywności Noiretówny, obsadzonej zresztą specjalnie w roli męskiej.

¹⁰¹ Noiret była już wówczas chora, co uwidoczniło się w krytycznych ocenach jej roli jako Królowej Alp; zob. Sęp [Władysław Maleszewski], *Z Warszawy*, „Biesiada Literacka” 1892, t. 33, nr 12, s. 177-178.

¹⁰² „Krynica”, 1892, nr 10, s. 102.

¹⁰³ „Kurier Warszawski” 1892, nr 344, s. 4.

¹⁰⁴ USC Skierniewice, akt zgonu 5/1893, [w:] Archiwum Państwowe w Łodzi, k. 201[a].

¹⁰⁵ „Krynica” 1893, nr 1, s. 6.

¹⁰⁶ „Kurier Poranny” 1893, nr 178, s. 2.

Ottona Fischera. We wrześniu grała z powodzeniem Gonerylę w *Królu Learze* obok Leszczyńskiego (w roli tytułowej) i Barszczewskiej (Regana)¹⁰⁷. W listopadzie wystąpiła jeszcze w *Półświatku* Aleksandra Dumasa, ale pogłębiające się kłopoty ze zdrowiem uniemożliwiły jej zagranie we *Właścicielu kuźnic* Georges'a Ohneta. Jej rolę – Athenais – przejęła Barszczewska. Jak twierdził Zaleski – z dobrym, a nawet lepszym skutkiem z uwagi na komediowe uzdolnienia Barszczewskiej¹⁰⁸.

Noiretówna odeszła z Warszawskich Teatrów Rządowych na własną prośbę 13 sierpnia 1894 r. Wystąpiła wówczas jako Amalia w Schillerowskich *Zbójcach*. Formalnym powodem rezygnacji była postępująca choroba płuc, nieoficjalnym – zakulisowe intrygi i walki o rolę¹⁰⁹. Tymczasem jednak miała już w styczniu tegoż roku podpisać umowę z krakowskim teatrem Tadeusza Pawlikowskiego, który pozyskał jej wstępną zgodę i planował specjalnie dla niej wystawiać sztuki poważne: Szekspira, Schillera i innych klasyków¹¹⁰. Donosił o tym także krakowski „Czas”: „Oczekiwany przyjazd panny Noiret będzie prawdziwym zbawieniem repertuaru, w którego dotychczasowym układzie, kto wie, czy nie jedną z największych przeszkód było niepodobieństwo obsadzenia najważniejszej czasem roli kobiecej”¹¹¹. Aktorka wyjechała wprawdzie do Krakowa, ale przedsięwzięcie nie doszło do realizacji. Czy z powodu nasilających się niedyspozycji zdrowotnych, czy innych względów, trudno to już ustalić¹¹².

Gdy późną jesienią 1896 r. zdecydowała się zagrać po raz ostatni, a była to znana jej rola Amalii, rola niejako dla niej symboliczna¹¹³, publiczność zare-

¹⁰⁷ „Kurier Warszawski” 1893, nr 268, s. 2.

¹⁰⁸ K. Zalewski, *Z teatru*, ibidem, nr 26, s. 3.

¹⁰⁹ Taką sugestię podał „Echo...” (*Teatr w jego pracownikach*, 1893, nr 526 <43>, s. 506–507), pisano o „zbiegach stosunków personelowych”, utrudniających obsadę Noiret we właściwych jej talentowi rolach; por. K. Zalewski, *Felieton teatralny*, „Kurier Warszawski” 1896, nr 305, s. 3. Enigmatyczny powód: „zniewolona zmianą warunków życia” podany został w *Album Teatralne. Rocznik poświęcony sprawom teatralnym i artystycznym*, 1897, t. 2. s. 41.

¹¹⁰ K. Skrzyński, *Z Krakowa*, 1893, nr 257, s. 1.

¹¹¹ „Czas” 1893, nr 294, s. 4.

¹¹² „Czas” 1894, nr 118, s. 3 („Wobec przewlekającej się niedyspozycji, oczekiwanej od stycznia na krakowskiej scenie p. Noiret, wezwała Dyrekcja heroinę poznańskiego teatru p. [Ewelinę] Wróblewską na parę próbnych występów”); por. J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915*. Teatr Miejski, Kraków 1985, s. 334.

¹¹³ „Kurier Poranny” 1896, nr 319, s. 3.

agowała nadzwyczaj entuzjastycznie, nie tylko zapełniono całą widownię, ale zabrakło podobno biletów dla blisko 500 chętnych. Warszawa chciała zobaczyć Noiretównę po jej trzyletniej nieobecności. Choć niektórzy opiniodawcy zauważyli treść: „dłuższa przerwa w pracy scenicznej nie wyszła p. Noiret na dobre. Straciła przede wszystkim śmiałość i pewność siebie”¹¹⁴, urzeczony jej grą Zalewski pisał:

To jest prawdziwa bohaterka tragiczna – Imogena, Fedra, Andromaka, Ifigenia i Antygona. Samą postawą i głosem panna Noiret w krajach, gdzie poważną sztukę dramatyczną uprawiają, zrobić by mogła karierę. Nie zrobiła jej, jak dotąd, u nas. Przez lat kilka parę ról zaledwie grała dla siebie odpowiednich, a potem zmuszona była scenę opuścić¹¹⁵.

I prognozował:

Kto tak ceni sztukę i godność artystki, ten nie powinien pozostawać z dala od teatru. Dramat i tragedia potrzebują panny Noiret, więc nie wątpię, że zapowiedziane występy zamienią się na stałą gościnę, która oby się obróciła na największą korzyść poważnej sztuki¹¹⁶.

Nie potwierdziła tego przyszłość. Od tamtej pory Noiret, zaaprobawwszy swoje ograniczenia i uznawszy potrzebę spokoju, którego nie miała w trudnej dla niej walce o role, zajęła się nauczycielstwem. Leczyła się na chorobę płuc, wypoczywała. W sierpniu 1898 r. przebywała na kuracji w Szczawnicy (z Barszczewską)¹¹⁷. Bywała we Włoszech¹¹⁸ (Mediolan), w Karlsbadzie (1903, 1910). Przed rokiem 1905 wraz z Barszczewską zamieszkały w Wiśle, gdzie wynajmowały (?) willę¹¹⁹. Jakiś czas mieszkała w Krakowie przy ul. Helclów 2¹²⁰.

¹¹⁴ „Kurier Codzienny” 1896, nr 318, s. 2.

¹¹⁵ K. Zalewski, *Teatr Mały*, „Kurier Warszawski” 1896, nr 318, s. 3.

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ „Zdrojowiska” 1898, nr 12, s. 6.

¹¹⁸ W sprawozdaniu za rok 1895 znajdujemy zapis: „Noiret wyjechała leczyć się we Włoszech i tam się leczy od roku”; zob. K. Estreicher, *Sprawozdania Komisji Teatralnej w Krakowie 1893-1911*, Warszawa 1992, s. 72.

¹¹⁹ [Helen] Orlicz-Garlikowska, *Księstwo Cieszyńskie. Wieś Wisła pod Ustroniem*, „Kurier Poranny” 1905, nr 237, s. 4.

¹²⁰ *Wielka Księga Adresowa stoł. król. miasta Wielkiego Krakowa, król. wolnego miasta Podgórze*, 1914, s. 202. Noiretówna widnieje w wykazie jako „właścicielka realności”. Co ciekawe, w kamienicy tej mieścił się przytułek dla ubogich.

Wojna zastała ją w Wiśle¹²¹, skąd ewakuowano ludność cywilną do Grazu. W 1916 roku powróciła z Grazu do Warszawy. Odtąd mieszkała z Wandą Barszczewską przy ulicy Hożej 32¹²², „wiodła żywot cichy, tęskniąc wciąż do umiłowanego teatru i zajmując się gorliwie jego losami”¹²³. Zmarła w okresie międzywojennym 23 sierpnia 1922 r.¹²⁴, całkowicie zapomniana, co jest niewątpliwym dowodem na efemeryczność sławy XIX-wiecznego aktora, którego obecność odnotowywana jest głównie w bieżącej prasie donoszącej o sukcesach zawodowych lub porażkach, często o skandalach obyczajowych.

* * *

Zofia Noiret wystąpiła w niespełna 60 sztukach – to raczej niewiele jak na dziesięcioletnią pracę aktorską. Dla porównania: w szczycie swej popularności Modrzejewska grała dokładnie tyle w jednym roku¹²⁵. Mimo wielkich nadziei, popularności, pochwał krytyków, jej kariera sceniczna została przedwcześnie zwichnięta. Gdy odeszła z teatru, by przez kolejnych 30 lat żyć jego życiem, ale z dala od niego, miała zaledwie 32 lata. To dla aktorki predysponowanej do tragicznych ról najlepszy wiek, gdy dojrzałość pomaga rozumieć rolę, a praktyka zawodowa gwarantuje umiejętności. Jej talent – jak podkreślano w niemal każdej recenzji – nie był należycie wykorzystany, mimo świadomości reżyserów o jej predyspozycjach. Oczywiście trzeba mieć na uwadze specyfikę epoki, zapotrzebowanie na komedię, a nie poważniejsze sztuki. Repertuar okresu postyczniowego, zadość czyniąc pospolitym gustom mieszczańskiej publiczności, miał charakter lżejszy, chciano oglądać komedie, farsy, wodewile, słowem – kiczowate, bulwarowe *pièce bien faite*. Nie wzbudzał zainteresowania Szekspir ani tragedia klasycystyczna. Poza tym repertuar teatrów polskich nadzorowała władza zaborcza, niechętna treściom innym niż mało refleksyjne, wolne od aluzji „konflikty” salonowe, stąd rozmaite adaptacje i przeróbki służących wyłącznej rozrywce sztuk francuskich lub włoskich, przeważnie jednoaktówek, niemęczących widza rozciąganiem się w czasie

¹²¹ *Wieści ze Śląska Cieszyńskiego*, „Słowo Polskie” 1914, nr 576, s. 3.

¹²² *Korespondencja rozdzielonych*, „Głos Narodu” 1916, nr 5, s. 5.

¹²³ *Śp. Zofia Noiret*, „Kurier Warszawski” 1922, nr 231, s. 3.

¹²⁴ USC Warszawa/św. Aleksandra 297/1922. Nekrologi: J.B., *Zgon śp. Zofii Noiret*, „Kurier Polski” 1922, nr 236, s. 10, *Z żałobnej karty. Śp. Zofia Noiret*, „Gazeta Poranna” 1922, nr 233, s. 5.

¹²⁵ H. Modrzejewska, *Wspomnienia i wrażenia*, tłum. M. Promiński, Kraków 1957, s. 128.

i niesklaniających do interpretacji – ta była bowiem oczywista. Kontrast między osobowością sceniczną Noiret, a rolami, jakie odgrywała, angażowana w komediach i farsach, widzieli krytycy. Aktorka nie czuła tych ról, nie były skrojone na jej miarę. A jednak je grała, bo chciała po prostu grać. W pierwszych kilku latach godziła się na wcielenia komediowe, przeplatane okazjonalnie poważnymi, potem występowała coraz rzadziej. Rozumiał te niesprawiedliwości wobec Noiret Józef Kotarbiński, który jesienią roku 1893, a więc wówczas, gdy aktorka podjęła już decyzję o odejściu z teatru, pisał do żony: „Cały poważny repertuar bez niej pada: *Baśń zimowa*, *Balladyna*, *Popiel* i *Piast*”¹²⁶.

Można podjąć próbę domysłu, co jeszcze – poza kontrastem między predyspozycjami a otrzymywanymi rolami – wpłynęło na (wymusiło?) decyzję Zofii Noiret o rezygnacji. Sprawili to splot okoliczności. Z pewnością problemy ze zdrowiem – astma mogła utrudniać, a nawet niekiedy uniemożliwiać aktorce występy, mówiono, że jej lekko chrapliwy głos był skutkiem trapiącej ją dolegliwości. Drugim, być może ostatecznie rozstrzygającym powodem, był brak odporności na intrygi środowiska aktorskiego¹²⁷. Czy również rozgoryczenie, nieumiejętność zakulisowych rywalizacji z innymi aktorkami? Warto przypomnieć stanowisko krakowskiego opiniodawcy, który w początkach roku 1888 pisał:

Mamy [...] bardzo obiecujący materiał na pierwszorzędną artystkę tragiczną w Pannie Noiret, ale tragedii nie grają u nas wcale, a postawa i głos artystki rozpierają ramy salonowej komedii i mieszczańskiego dramatu, w którym dotąd królowała panna Marczełło z powodów... którym zakulisowe wpływy dyrekcji wcale nie są obce¹²⁸.

Uwagi Dariusza Kosińskiego o dialektyczności „wyróżnienia” i „poniżenia” wyznaczającej obecność aktorek w ówczesnym teatrze¹²⁹ pozwalają zrozumieć i inne przesłanki, które zdecydowały o odejściu Noiret ze sceny – jej osobowość,

¹²⁶ List do Lucyny Kotarbińskiej z dnia 27 listopada 1893, [w:] *Listy Lucyny i Józefa Kotarbińskich*, wybór i oprac. Z. Jasińska, Warszawa 1978, s. 35.

¹²⁷ Niewykluczone, że przyczynił się do tego jakiś rodzinny typ wrażliwości typowy dla ludzi szczególnie autorefleksyjnych. Podobnie przerwał swą karierę operową kuzyn Zofii Noiret – Henryk Zegarkowski, i podobnie jak ona zajmował się później nauczycielstwem.

¹²⁸ Bezstronny, *Teatr warszawski*, „Świat” 1888, nr 1, s. 43.

¹²⁹ D. Kosiński, *Słaba i piękna*, s. 96.

niegodząca się zapewne z „poniżeniem”. Zauważyć trzeba, że jednym z czynników tej niezgody była jej nieheteronormatywność. Podobnie nieobsadzanie jej w rolach lukratywnych. Jej związek z Barszczewską był z pewnością komentowany w środowisku, a obśmiewany w pismach satyrycznych. Układy z reżyserami czy romanse z osobami decyzyjnymi były dla Noiret nie do przyjęcia. Liczyła na własny talent, na uczciwość. Rozumiał to Zalewski, gdy z sarkazmem celującym w decydentów podsumował jej dorobek sceniczny:

Panna Noiretówna to wielki talent, marnujący się w zacieśnionych ramach komedii i mieszczańskiego dramatu, do których jej postawa, głos, siła, piękna dykcja i gest szeroki z tragicznego koturnu łamać się i naginać musiały. We Francji grałaby panna Noiretówna Fedrę, Andromakę, Atalię, Agrypinę, bohaterki Corneille’a i Racine’a, w Niemczech byłaby Dziewicą Orleańską, Messaliną, Brunehildą, Medeą, Marią Stuart, miałyby repertuar Wolter [sic!] lub Klary Ziegler. U nas grywała czasem romansowe mieszczańeczki, często kokietki, matki charakterystyczne, a zdaje mi się, że się nawet jakaś rola naiwnej w tej ciekawej kolekcji znalazła. Brakowało tylko istotnie, ażeby ta urodzona Judyta, Estera czy lady Makbet poskakała trochę przez sznurek albo w krótkiej sukience bawiła się w wolanta¹³⁰.

Bibliografia (wybór)

(Nie zawiera – poza kluczowym – artykułów prasowych zamieszczonych w przypisach)

- „Album Teatralne. Rocznik poświęcony sprawom teatralnym i artystycznym”, Warszawa 1897, t. 2.
- Estreicher Karol, *Sprawozdania Komisji Teatralnej w Krakowie 1893-1911*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa, 1992.
- Jarząbek-Wasył Dorota, *Za kulisami. Narodziny przedstawienia w teatrze polskim XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.
- Józefcki Jan, *Dzieje Skierniewic*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.
- Kosiński Dariusz, *Teatr, który nadchodzi?*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2023.
- Listy Lucyny i Józefa Kotarbińskich*, wybór i oprac. Z. Jasińska, PIW, Warszawa 1978.
- Mefisto [Aleksander Rajchman], *Noiret Zofia*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1888, nr 259.
- Michalik Jan, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893-1915. Teatr Miejski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, cz. 1.
- Modrzejewska Helena, *Wspomnienia i wrażenia*, tłum. M. Promiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957.

¹³⁰ Zalewski, *Z teatru*, „Kurier Warszawski” 1894, nr 26, s. 3.

Samborska-Kukuć Dorota, *Związki Reymonta z rodziną Noiretów*, „Bibliotekarz Podlaski” 2024, nr 4.

Słownik biograficzny teatru polskiego, red. Z. Raszewski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973.

Strojcki Igor, *Tajemnice damy z medalionu*, „Stolica” 2019, nr 3-4, s. 31-35.

Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku, red. T. Sivert, E. Heise, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982.

Wilski Zbigniew, *Polskie szkolnictwo teatralne 1811-1944*, Ossolineum, Wrocław 1978.

Żeromski Stefan, *Dzienniki. Wybór*, oprac. J. Kądziała, Ossolineum, Wrocław 1980.

Zofia Noiret – tragiczka w teatrze mieszczańskim. Studium przypadku

Artykuł dotyczy Zofii Noiret (1862-1922), całkowicie zapomnianej dzisiaj aktorki Warszawskich Teatrów Rządowych działającej od roku 1885 do 1892, często porównywanej z uwagi na talent i predyspozycje do ról tragicznych oraz typ urody do Heleny Modrzejewskiej. Jest to tzw. studium przypadku ukazujące dysonans pomiędzy uzdolnieniami artystki, a lekkim repertuarem tzw. teatru mieszczańskiego, z dominantą sztuk komediowych. Zrekonstruowano biografię Noiret, prześledzono jej karierę zawodową z odnotowaniem sztuk scenicznych, w których zagrała. Przywołano prasowe recenzje krytyków teatralnych. Dokonano refleksji nad sytuacją tej artystki w środowisku aktorskim. Wspierając się ocenami ówczesnych opiniodawców, podjęto próbę oceny jej dokonań a także namysłu nad przyczynami jej rezygnacji z aktywności zawodowej.

Słowa kluczowe: Noiret Zofia, teatr mieszczański, kariera aktorska

Zofia Noiret – a Tragedian in the Bourgeois Theater. Case Study

The article concerns Zofia Noiret (1862-1922), a completely forgotten actress of the Warsaw Government Theaters, active from 1885 to 1892, often compared to Helena Modrzejewska in terms of talent, predispositions to tragic roles and appearance. This is a case study discussing the dissonance between the artist's talents and the light repertoire of a bourgeois theater fond of comedies. Noiret's biography was reconstructed, her professional career traced, the stage plays in which she appeared were listed. Press reviews of theater critics were quoted. A reflection was made on the situation of that artist in the acting community. Guided by the opinions of contemporary opinion makers, an attempt was made to assess her achievements and to reflect on the reasons for her resignation from professional activity.

Keywords: Noiret Zofia, bourgeois theater, acting career

Data przesłania tekstu: 5.04.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 13.02.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 4.03.2025

CIAŁO, MYŚL, ETYKA. FILMOWY PROGRAM W STULECIE URODZIN GILLES'A DELEUZE'A (1925-1995)

MAŁGORZATA JAKUBOWSKA

Uniwersytet Łódzki
University of Lodz
gosia.jakubowska@uni.lodz.pl
ORCID 0000-0002-9288-774X

Gilles Deleuze (1925-1995) pozostaje jednym z najważniejszych filozofów współczesności. Ten myśliciel *stawania się* i *różnicy* wywarł ogromny wpływ na wiele dziedzin humanistyki i sztuki. Uważał, że myślenie – jako akt tworzenia nowych pojęć i perspektyw – nie jest zarezerwowane jedynie dla filozoficznych rozpraw, bowiem kreatywność zbliża filozofię i artystyczne działania. Równolegle powtarzał:

Dziś słowa „pojęcie” i „twórczy” są przywłaszczane przez informatykę, komunikację i marketing, a owi „kreatorzy pojęć” to bezwstydną rasą przedstawiająca akt sprzedaży jako najwyższą kapitalistyczną postać myślenia, prawdziwe towarowe *cogito*. Filozofia wydaje się samej sobie mała i samotna wobec tych potęg, ale gdyby przyszło jej umrzeć, to tylko ze śmiechu¹.

Twórca *nomadologii* z premedytacją wybierał różne rejony dla swoich intelektualnych wędrówek, uważając, że podział na dyscypliny naukowe w istocie staje się *dyscyplinującą* praktyką. A nomada „nie zna granic, ani państw, ani własności”². Tak więc oprócz analiz klasyki filozoficznej i tworzenia autorskich i współautorskich koncepcji uprawiał, by tak rzec, filozoficzną krytykę sztuki. Twórca *Różnicy i powtórzenia*³ rozważania poświęcał artystom z różnych epok: malarzom (m.in. Francis Bacon, Paul Cézanne, Pablo Picasso), artystom wizualnym (Marcel Duchamp, Andy Warhol czy Jeff Koons), kompozytorom (Igor Strawiński, Béla Bartók, John Cage). Nie szukał „istoty” dzieła sztuki, ale

¹ G. Deleuze, *Negocjacje 1972-1990*, tłum. M. Herer, Wrocław 2007, s. 144.

² G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, tłum. P. Pieniążek, Warszawa 2000, s. 441.

³ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997.

wskazywał, że istnieje zawsze wielość sensów, *konstelacja*, zespół następstw i współistnień, które z samej interpretacji czynią sztukę. Starał się uchwycić kunszt artystyczny i eksperymentowanie z formą służące intensywności perceptów i afektów. Na interdyscyplinarnych szlakach wyróżniają się prace o literaturze i kinie, w których wykazywał się zaskakującą analityczną brawurą. Dzięki temu motywy z twórczości Wiliama Shakespeare’a, Fiodora Dostojewskiego, Samuela Becketta i Jamesa Joyce’a, Arthura Rimbauda i Paula Valéry’ego zaczynały opalizować zupełnie nowymi barwami znaczeń. W monografii *Proust i znaki*⁴ czy napisanej wspólnie z Félixem Guattarim pracy *Kafka: ku literaturze mniejszej* nie tyle odsłaniał mechanizmy, co budował eksperymentalne „maszyny”, które mogą być przenoszone między dziedzinami; z analiz twórczości literackiej migrując do analiz twórczości filmowej: wszędzie tam, gdzie „forma jest zaskakująca, a treść nowa, bo wprowadza nieuregulowany wcześniejszą praktyką horyzont myślenia”⁶. Częścią tej filozofii jest styl, który – jak przekonywał – „nie powstaje w wyniku łączenia słów, wiązania zdań czy posługiwania się ideami. Trzeba otwierać słowa, łamać rzeczy, by uwolnić wektory należące do ziemi”⁷. Myślenie, które proponował paryski profesor, działa jak wir – albo damy się porwać, albo siła odśrodkowa wyrzuca *cogito* gdzieś poza orbitę. Jednak ten sposób filozofowania oferuje otwartość na eksperymentowanie, gotowość na przechwytywanie i oddawanie fragmentów „kłącza” – idei, które można przesadzać w nowe ziemie. O tej zadziwiającej właściwości rozrostu świadczą pączkujące publikacje na świecie, ale także w Polsce. Co nie znaczy, że filozofia Deleuze’a, jak niegdyś filozofia Fryderyka Nietzschego, nie jest narażona na próby zawłaszczenia przez ideologie⁸ lub używania w sposób schematyczny⁹. W pracy *Proust i znaki*

⁴ G. Deleuze, *Proust i znaki*, tłum. M.P. Markowski, Gdańsk, 2000.

⁵ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka: ku literaturze mniejszej*, tłum. A.Z. Jaksender, K.M. Jaksender, Kraków 2016.

⁶ G. Świętochowska, *Kino mniejsze. W kręgu filmów czeskiej i słowackiej Nowej Fali*, Gdańsk 2022.

⁷ G. Deleuze, *Negocjacje...*, op. cit., s. 141.

⁸ S. Žižek zamienia pojęcie *ciało bez organów* na *organy bez ciał*, co skutkuje wpisaniem poglądów Deleuze’a w ideologię całkowicie mu obcą. S. Žižek, *Organs Without Bodies: On Deleuze and Consequences*, New York 2012. Por. M. Jakubowska, *Ciało bez organów w kinie, czyli Deleuze kontra Žižek*, „Studia Filmoznawcze” 2025, nr 49, s. 167-189.

⁹ M. Stańczyk, *Czas w kinie. Doświadczenie temporalne w słow cinema*, Kraków 2019, s. 21-22.

Deleuze przypomina: „Dzieło sztuki znaczy więcej niż dzieło filozoficzne, gdyż to, co spowijają znaki, jest głębsze od wszelkich oczywistych znaczeń”¹⁰. Sztuka oferuje bowiem autentyczne i źródłowe przeżycie. W tej perspektywie emocje i odczucia nie są subiektywnymi stanami, lecz obiektywnymi siłami, które oddziałują, kształtując doświadczenie odbiorców i ich relacje ze światem. W *Kino 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas* Deleuze proponuje nie tylko taksonomię znaków, erudycyjną historię kinematografii i wizję kina jako ontologiczno-epistemologicznej maszyny. Proponuje pewną wizję humanistyki, która bierze na swoje barki odpowiedzialność za człowieka i świat, choć wydają się te zadania ponad jej siły i możliwości. W tej perspektywie pytania, które stawia francuski filozof, wciąż pozostają aktualne. W pracy poświęconej filozofii kina pisał:

Cechą nowoczesności jest to, że nie wierzymy już w ten świat. Nie wierzymy nawet w to, co się nam przydarza: miłość, śmierć zupełnie jakby tylko w połowie nas dotyczyły. To nie my tworzymy kino, to świat przypomina nam kiepski film. [...] To świat robi kino dla siebie. [...] Człowiek tkwi w świecie tak, jakby znajdował się w czystej sytuacji optycznej i dźwiękowej¹¹.

Cytat ten, niczym odpowiednik światłoczułego *punctum* Rolanda Barthes’a, wciąż przyciąga uwagę, nie pozwalając o sobie zapomnieć¹². Jak uwierzyć w to, co się nam przydarza? Jak uwierzyć w miłość i śmierć? Miłośnik filozofii i pasjonat kinematografii odpowiada: idźmy do kina na dobry film. Wśród najważniejszych pytań-problemów, jakie stawiał, były ciało i myśl oraz ich wzajemna relacja. Pytał, co kino wnosi do tej relacji. I co filmowe obrazy wnoszą do naszej relacji ze światem?

Kino i ciało

Filmowi twórcy od zawsze fascynowali się cielesnością świata. Rejestracja rzeczywistości, chęć uchwycenia związków i relacji między ciałami-rzeczami to paradygmat założycielski kinematografu. Deleuze walczył z ideą obrazu-przedstawienia czy obrazu-kopii, który jedynie odtwórczo rejestruje ruch żywych i martwych obiektów. Starał się podważyć wszechwładzę kategorii

¹⁰ G. Deleuze, *Proust i znaki*, op. cit., s. 33.

¹¹ G. Deleuze, *Kino 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 393.

¹² M. Jakubowska, *Uwierzyć w ciało. Uwierzyć w śmierć. Kilka analiz filmowych na marginesie filozofii kina G. Deleuze’a*, „Dyskurs” 2018, nr 24, s. 87.

mimesis właśnie po to, by obronić obraz, który jest „sam w sobie”, który nie szuka poręczenia w mniej lub bardziej odległym oryginale. I właśnie w zróżnicowanych przepływach obrazów, podążając szlakiem bergsonizmu, odnalazł nową materialność. Z pozoru przewrotny to ruch, gdy jednocześnie razem z innymi filozofami postmodernistami poddawał krytyce metafizykę obecności. Większość filozoficznych autorytetów drugiej połowy XX wieku skupiała się na krytyce zapośredniczającej funkcji języka (Jacques Derrida: *pismo jak okiem sięgnąć*, Roland Barthes: *ludzki język to drzwi bez klamki* czy demontaż *wielkich narracji* Jeana-François Lyotarda). Natomiast Deleuze poszukiwał innej drogi, która pokaże wyłanianie się świata w jego całej złożoności i odnowi wiarę w „czystą metafizykę”. Materia nie jest bezwładną, ociążałą masą (wyobrażenie tradycyjnej ontologii), ale nie jest także *materią bez materii*, jak ogłasza to Slavoj Žižek (wskazując na autorytet Hegla i Lacana). Słoweniec pisze: „Prawdziwy materializm przyjmuje zniknięcie materii, fakt, że istnieje tylko pustka”¹³. Deleuze poszukiwał przekroczenia kontekstów, zarówno poststrukturalistycznych, jak i psychoanalitycznych. Hegłowski idealizm absolutny, dialektykę i supremację Ducha bądź idei Całości uważał za etycznie szkodliwe i niesatysfakcjonujące intelektualnie. Poszukiwał *planu immanencji*, na którym zjawia się nie fantazmat, ale samo życie¹⁴. Przypomnijmy sobie moment, gdy Totò (Salvatore Cascio) – dziecięcy bohater filmu Giuseppe Tornatore *Kino Paradiso* (*Nuovo Cinema Paradiso*, 1988) – z zachwytem patrzy na snop światła z projektora, który maluje cienie i kształty, osoby i pejzaże na powierzchni ekranu. Magia kina. Tak działa wszechświat – twierdzi Deleuze. Tutaj następuje zerwanie z całą tradycją filozoficzną, która światło umieszczała po stronie ducha, a nie materii, a ludzkiemu sposobowi poznawania rzeczywistości nadawała szczególną, uprzywilejowaną rolę. Zgodnie z Husserlowską ideą (*świadomość jest świadomością czegoś*) władze poznawcze człowieka miałyby przypominać strumień światła „wydobytą z rzeczy z pierwotnej ciemności”¹⁵. Deleuze wskazuje na inne rozwiązanie:

Według Bergsona jest zupełnie przeciwnie. Rzeczy mają światło same z siebie, nie zawdzięczają je czemuś, co je oświeca – *każda świadomość jest czymś*

¹³ S. Žižek, *Organs...*, op. cit., s. 25.

¹⁴ G. Deleuze, *Immanencja: życie*, tłum. K.M. Jaksender, Kraków 2024.

¹⁵ G. Deleuze, *Kino...*, op. cit., s. 71.

i zlewa się z rzeczą, to znaczy świetlnym obrazem. Chodzi jednak o świadomość właściwą, która wszędzie przenika, lecz nie ujawnia swego źródła¹⁶.

Porzucając antropocentryzm, przekonuje, że świadomość wylania się wraz z życiem i przenika je. Ostatecznie materia jest światłem, czystą energią, a kino odsłania jej awers i rewers: ruch i czas.

Deleuze wprowadza pojęcie *ciała kinowego*¹⁷ jako filozoficznego bytu (czy precyzyjniej: szczególnego metafizycznego bycia), które wykracza poza reprezentację fizycznego obiektu. Staje się konceptem wylaniającym się z interakcji filozofii i kina, wpisanym w szersze konteksty myśli Deleuzjańskiej. Punktem wyjściowym dla tej interakcji jest autonomia *ciała-obrazu*, nie tylko obrazu obdarzonego własnym ruchem i własnym czasem, ale organizmu myślącego, który z perspektywy filozoficznej stanowi centralny problem. Deleuze podważa tradycyjny dualizm kartezjański, postrzegając ciało ludzkie nie jako oddzielne lub podporządkowane umysłowi, lecz jako aktywną siłę w produkcji myśli i doświadczenia:

Ciało nie jest już przeszkodą, separującą od myśli, przeszkodą, którą trzeba przezwyciężyć, żeby do myśli dotrzeć. Przeciwnie jest tym, w czym ona się zanurza albo zanurzyć się musi, żeby dotrzeć do tego, co niepomysłane, to znaczy życia. Nie w tym sensie, że ciało myśli, lecz uporczywe i uparte zmusza nas do myślenia i rozważania tego, co przed myślą ukryte, życia¹⁸.

Następnym wątkiem filozoficznej interakcji są relacje wirtualnego i aktualnego, ciało i wydarzenia, ciało i sensów. Joanna Bednarek odwołując się do Deleuzjańskiej *Logiki sensu*¹⁹ podkreśla:

[...] właściwym problemem jest natura procesu, w toku którego głębia wylania z siebie powierzchnię jako coś, co z kolei umożliwia jej różnicowanie

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ To jedna z kluczowych i wieloaspektowo ujmowanych kwestii: S. Shaviro, *The Cinematic Body*, Minneapolis 1993; F. Colman, *Deleuze and Cinema: The Film Concepts*, New York 2011; P. Pisters, *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory*, Stanford 2003; L.U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham 2000; E. del Río, *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*, Edinburgh 2008; T. Shilina-Conte, *Black Screens, White Frames: Gilles Deleuze and the Filmmaking Machine*, Oxford 2024.

¹⁸ G. Deleuze, *Kino...*, op. cit., s. 409.

¹⁹ G. Deleuze, *Logika sensu*, tłum. G. Wilczyński, Warszawa 2023.

(artykulację na ciała i zdania). W obrębie tego procesu można wyróżnić trzy momenty: genezę statyczną (produkcję ciał przez sens), genezę dynamiczną (wyłanianie się powierzchni z głębi) i przeciwureczywistnienie (moment podmiotowy: „stawanie się aktorem własnych wydarzeń”)²⁰.

W filozofii kina możemy odnaleźć wszystkie te aspekty. Kino obrazu-ruchu odwołuje się do genezy statycznej, eksplorując cielesność zorganizowaną i organiczną, już ujmowaną w kategorii, stereotypy i indywidua. Opiera się na ciałach-instrumentach akcji (częściej bezwiednych „aktorach” niż podmiotach wydarzeń i sytuacji). Ciało postrzegające i postrzegane, nieuchronnie wpisuje cielesność w reguły aktorskiej gry – społecznych form komunikowania, zależności od tego, jak inni widzą i oceniają zachowanie postaci. Dzięki afektywnemu pobudzeniu i silnym związkom sensoryczno-motorycznym postać reaguje na środowisko, ale robi to najczęściej w sposób przewidywalny, wpisany w wyraźny ciąg przyczyn i skutków. Reakcje te rozpatrywane są w domenie teraźniejszości, gdzie czas podporządkowany został ruchowi: „powierzchniowe wydarzenia urzeczywistniają się w teraźniejszości ciał zgodnie ze złożonymi regułami, wiążąc zrazu swe punkty osobliwe w granicach światów, indywiduów i osób”²¹. Ruch między punktami wyznacza czas w sposób mechaniczny. Nie znaczy to, że afektywność nie może już w domenie obrazu-ruchu prowadzić do dystrybucji bezosobowych intensywności (będzie się tak działo przy eksploracji filmowych zbliżeń, które ujawniają szczególną głębię powierzchni). Natomiast w obrazie-czasie możemy dostrzec genezę dynamiczną; zależności zostają odwrócone i cielesność odsłania nie tylko czasową rozpiętość między przeszłością a przyszłością. To dla tych obrazów można już z całą mocą powiedzieć: „Ciało nigdy nie jest w teraźniejszości, zawiera w sobie to, co wcześniej, i to, co potem, zmęczenie i oczekiwanie”²². W centrum optycznych i dźwiękowych znaków nie jest samo działanie i towarzyszące mu doświadczenie, ale to, „co zostaje z dawnych doświadczeń”²³. Co więcej, „dawne doświadczenia” nie dotyczą jedynie konkretnego,

²⁰ J. Bednarek, „Logika sensu”: najbardziej lacanowska z książek Deleuze’a?, „Praktyka teoretyczna”, 10.07.2012, <https://www.praktykateoretyczna.pl/artykuly/joanna-bednarek-logika-sensu-najbardziej-lacanowska-z-ksiazek-deleuzea/> (dostęp 10.04.2025).

²¹ G. Deleuze, *Logika sensu*, op. cit., s. 228.

²² G. Deleuze, *Kino...*, op. cit., s. 409.

²³ Ibidem.

pojedynczego ciała i jego indywidualnej historii – one ujawniają temporalną otchłań (wyłaniającą się sprzed świata). Myśl Deleuze’a zestawia fascynację egzystencjalnymi granicami wyznaczanymi cielesną temporalnością z bergsonowskim wymiarem trwania, które łączy wszystkie byty – ich *stawanie się* i *różnicowanie*. Co okazuje się w kinie najbardziej niesamowite?

To *opis zwykłego człowieka*: [...] kartezyjańskiego nurka żyjącego w nas, nieznanego ciała, które nosimy tylko w podświadomości, a które nie jest w naszym obecnym wieku, ani w takim, w jakim byliśmy w dzieciństwie, jest tylko drobiną czasu w stanie czystym²⁴.

To ciało rodzi myśl. To ciało jest „drobiną czasu w stanie czystym” – innymi słowy jest samym trwaniem (*durée*).

W kinie obrazu-czasu „aktorstwo” ludzkich podmiotów zostaje uświadamione i w pełni odsłonięte. Bohaterowie filmów modernistycznych zdają sobie sprawę, że są jedynie aktorami lub *falszszermi*. Dzięki temu pojawia się moment *przeciwurzeczywistnienia* – swoistego oporu wobec mechanicznego wpisania w reguły społeczne. Ciała ukazują się jako powierzchnie kulturowych starć i sił, genderowych ograniczeń i gotowych interpretacji. Zdaniem Deleuze’a kino Antonioniego, Godarda, Bergmana podkreśla i eksponuje teatralność póz i gestów, całe *ceremonium* funkcjonujące wokół cielesności. Autor *Kina...* nie tyle przeciwstawia ciało ceremonialne i powszednie, ale eksploruje swoje „między”, co ukazują eksperymentalne eseje Warhola (*Sleep, Eat*)²⁵. Chodzi nie tylko o topos *theatrum mundi*, ale o uczynienie z aktorstwa domeny *stricte* ontologicznej – podmiotu rozłupanego przez czas na *ja* i aktorskie *nie-ja*, gdzie rozdwojenie pozostaje niezbywalną cechą i dramatem człowieczeństwa. Marionetki sił i procesów historycznych, *mechaniczni ludzie*²⁶ społecznych, ideologicznych trybów pragną wolności wyboru, ale w kinie obrazu-czasu już przestają żyć ułudą swojej sprawczości. Co więcej, kino obrazu-czasu eksploruje bardziej bezpośrednie i intensywne połączenie między ciałem a afektem, wykraczając poza mediację akcji i percepcji. Ekspresja otwiera się na zbliżenia twarzy (*ikony*), ale także obejmuje *dywidualność* (emocje zbiorowe) i *przestrzenie-jakiegokolwiek* (nieokreślone afekty

²⁴ Ibidem, s. 391.

²⁵ Ibidem, s. 409.

²⁶ Ibidem, s. 391.

wyrażane poprzez tła, elementy kinematograficzne czy rekwizyty). Warto podkreślić ten wątek, który wpisuje się w szczególne rozumienie perceptu i afektu, właśnie w kontekście czasowości, jej rezonowania poprzez historię ciała, ale też cielesność z jej stawaniem się historią. Zdaniem filozofa:

Percepty nie są tym samym co percepcje, to wiązki wrażeń i relacji, które trwają dłużej niż istnienie tego, kto ich doświadcza. Podobnie afekty nie są po prostu uczuciami, lecz procesami stawania się przekraczającymi tych, którzy się im poddają (stawanie się innym)²⁷.

Corps cinématographique nie tylko wyłania się ze *światelnego chaosu*, ale także otwiera widza na chaos rzeczy. Deleuze pisze o *przestrzeniach-jakichkolwiek*, gdzie wirtualne koniunkcje wyłaniają się z realnych związków, tworząc mieszaninę ciał, które stają się otwarte na wszelkie możliwości, na wszelkie zawłaszczenia. Wtedy intensyfikacja obrazu prowadzi od aktualności do czystej wirtualności, ich nieustannego przelewania się w siebie.

Ten sposób rozumienia wirtualnej cielesności implicytnie odsyła do kategorii *ciała bez organów*, którą Deleuze, jako swoistą abstrakcję bycia, zaczerpnął od Spinozy, a rozwijał wspólnie z Félixem Guattarim. Termin ten „stał się jednym z centralnych i bardziej intrygujących pojęć obu tomów *Kapitalizmu i schizofrenii*, gdzie oznacza m.in. nieświadomy, pragnieniowy i intensywny (w przeciwieństwie do ekstensywnego) wymiar cielesności”²⁸. Z jednej strony mamy tu przekraczanie fenomenologicznego podejścia do człowieka jako bytu wyposażonego w wyjątkowy aparat poznania: „Ciało moje – pisze Maurice Merleau-Ponty – nie jest przedmiotem wśród innych przedmiotów, nie ma w ogóle statusu przedmiotu”²⁹. U Deleuze’a natomiast jest jedynie obrazem-ciałem pośród innych obrazów-ciał (przedmiotów i żywych istnień). Z drugiej strony, koncept *ciała bez organów* wskazuje na czystą potencję wyłaniania się w dostępnym doświadczeniu. Ciało rozumiane jako ciągły proces. Bez wpisanego weń esencjonalizmu staje się potencją nierozzerwalnie związaną z płynną tożsamością i jako takie otwiera się na to, co możliwe. Taka cielesność nie

²⁷ G. Deleuze, *Negocjacje...*, op. cit., s. 145.

²⁸ K.M. Jaksender, *Słownik pojęć deleuzjańskich*, [w:] G. Deleuze, *Immanencja: życie*, Kraków 2024, s. 91. Autor odwołuje się do dwóch publikacji: G. Deleuze, F. Guattari, *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia*, tłum. T. Kaszubski, Warszawa 2017 oraz G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, op. cit.

²⁹ Cyt. za: J. Migasiński, *Merleau-Ponty*, Warszawa 1995, s. 35.

poddaje się odgórnej normatywności³⁰. Jak wskazywał w innym miejscu, życie człowieka-aktora polega na eksperymentowaniu i próbowaniu ról „dopóki nie znajdzie się tej, która wychodzi poza teatr i wkracza w samo życie”³¹.

Kino i myśl

Drugim rejonem poszukiwań francuskiego filozofa pozostawała myśl, przed którą stawiał szczególne wyzwania. Za Martinem Heideggerem powtarzał: „Człowiek potrafi myśleć o tyle, o ile ma możliwość myślenia, owa możliwość nie gwarantuje jednak jeszcze tego, że jesteśmy do niej zdolni”³². Nie interesuje Deleuze’a myśl schematyczna, automatyczna, kopiująca „prawdy” w oparciu o stałe metody i autorytety, ale by tak rzec – myśl w myśli. „Myśleć to myśleć inaczej. Myśli się zawsze inaczej”³³ twierdził filozof różnicy.

Optyczne i audialne znaki mogą odsuwać jakikolwiek namysł, oferować wyobrażone uczestnictwo i automatyzm w przechodzeniu od zdarzenia do zdarzenia filmowej akcji. Jednak mogą także pobudzać do myślenia. Obraz-myśl w kinie nie jest czymś gotowym, co film ilustruje, lecz czymś, co kino *wytwarza* poprzez specyficzne konfiguracje obrazów i dźwięków, stając się autonomiczną formą myślenia, operującą własnym językiem wizualnym i czasowym, zdolną do eksplorowania nowych wymiarów percepcji i idei.

Deleuze widzi w artystycznej metodzie Siergieja Eisensteina potężne narzędzie intelektualne, które poprzez nowatorskie wykorzystanie montażu dąży do aktywnego zaangażowania umysłu widza i generowania nowych idei. Jest to kino, które „myśli” obrazami, operując na poziomie intensywności i dialektycznego zestawienia. To twórca *Pancernika Potiomkina* (Броненосец «Потёмкин», 1925) odkrył filmową myśl jako wstrząs i bezpośredni atak na zmysły widza. Poprzez zderzenie dwóch ujęć lub kadrów (Hegłowskiej tezy

³⁰ Por. N. Davis, *The Desiring-Image: Gilles Deleuze and Contemporary Queer Cinema*, Oxford 2013; M. Radkiewicz, *Deleuze, Guattari i kino queer*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 5, <https://www.pismowidok.org/assets/files/article-pdf/issue-5/radkiewicz.pdf> (dostęp 11.05.2025); M. Krauze, *Obraz a ciało, obraz ciała – konsternacja: cielesność kina Yoshishige Yoshidy a filozofia Gilles’a Deleuze’a*, „Studia Filmoznawcze” 2024, t. 47, s. 55-80, <https://wuwr.pl/sf/article/view/17984> (dostęp 12.05.2025).

³¹ G. Deleuze, *Kino...*, op. cit., s. 312.

³² Ibidem, s. 379.

³³ G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, tłum. P. Pieniążek, Gdańsk 2000, s. 60.

i antytezy) dążył do wywołania w umyśle widza „trzeciego obrazu”: syntezy narzucającej „nową myśl”.

Filozof zauważa tu dwa aspekty. Pierwszy dotyczy samego montażu intelektualnego: gdy z konfliktu optycznych znaków rodzi się nowa idea. Drugi zaś dąży do nadania procesowi wywoływania myśli, jego *emocjonalnej pełni*, jego *pasji*. To od najwyższej formy pobudzenia i obrazów opartych na patosie zależą nieświadome mechanizmy myślowe. Dzięki afektywności:

Jest to kino *ciosu pięścią*, „radzieckie kino musi rozbijać czaszki”. Ale w ten sposób dialektyzuje najogólniejszą przesłankę obrazu-ruchu, ocenia, że każda inna koncepcja osłabia wstrząs i pozostawia myślowy wybór. Obraz kinematograficzny musi wstrząsać myślą i zmuszać ją do rozważania siebie jako rozważania całości. To jest właśnie definicja wzniosłości³⁴.

Zgoła inne metody pobudzania do myślenia towarzyszą reżyserom kina obrazu-czasu. Twarzą modernistycznej twórczości filmowej pozostaje Jean-Luc Godard. Poddaje on dekonstrukcji tradycyjne elementy obrazu-ruchu, takie jak płynny montaż, ciągłość akcji czy trójdzielną strukturę. Jego styl charakteryzuje się nagłymi cięciami, brakiem synchronizacji dźwięku i obrazu, fragmentaryczną narracją oraz wprowadzaniem bohaterów, którzy często działają w sposób niekonsekwentny i oderwany od psychologicznej motywacji. Myśl funkcjonuje tu jako montaż heterogenicznych, często nieprzystających do siebie elementów – obrazów, dźwięków, tekstów, cytatów. Reżyser stosuje zasadę rozrywania narracyjnego łańcucha zdarzeń, aby nieoczekiwanie zmieniające się postawy żyjących w zawieszeniu protagonistów wywołały intelektualną pracę widza. W efekcie, zamiast mechanicznego „zszywania” znaczeń prowadzonych na smyczy zmysłowo-motorycznych zależności, proponuje kolaż form i konwencji. Prowokuje do szukania tego, co znajduje się między ujęciami, rozwijania alternatyw, wydobywania luk i możliwości innych wyborów. W konsekwencji to właśnie wybór ukazuje wolność bohatera (także wtedy, gdy nie potrafi go dokonać lub decyduje się na samobójstwo jak w *Szalonym Piotrusiu* (*Pierrot le Fou*, 1965), ale także wolność odbiorcy. Zdaniem Deleuze’a kino zamiast snu powinno oferować bezsenność, gdy prowokuje widza do myślenia o własnym życiu i dokonywanych tam wyborach.

³⁴ G. Deleuze, *Kino...*, op. cit., s. 381.

Oba modele odnoszą się w różny sposób do polityki. Kino Eisensteina oferuje myśl ideologiczną, która staje się upojeniem: myślą-pragnieniem o nadrzędnej idei i nadrzędnym porządku Całości. Dla Deleuze'a kino Godarda także ma głęboko polityczny charakter, ponieważ kwestionuje dominujące sposoby reprezentacji i narracji, a te zawsze służą utrwalaniu istniejących porządków społecznych i ideologicznych. W efekcie twórca *Życie własnym życiem* zmusza widza do krytycznego spojrzenia na świat i do zastanowienia się nad mechanizmami władzy i konsumpcji charakteryzującymi kapitalizm.

Niemoc myśli i wiara

Ostatecznie kino pokazuje coś szczególnego – mimo podejmowanych prób ujawnia trudność zaistnienia myśli i jej bezsilność. Filmowcy podglądają, obnażają, pornograficznie penetrują cielesność. Ciała pokazywane na ekranach są rozrywane, miażdżone w walce i uśmiercane w najbardziej brutalny sposób. Ale ani podglądane w chwili orgazmu, ani obserwowane w chwili śmierci, ciało nie staje się bardziej skłonne do odsłonięcia swojej tajemnicy. W cielesności bowiem oprócz potrzeby wyrazu jest także zawarty opór dla prób pełnego ujawnienia: „Nawet nie wiemy, czym może być ciało: we śnie, w upojeniu, w wysiłkach, w oporach”³⁵ – twierdzi Deleuze.

Filozof kina wskazuje na pozorne podobieństwo między Eisensteinem a Antoninem Artaudem, gdy traktują wstrząs jako siłę powoływania myśli: „Chodzi, jak powiada Artaud, o »ponowne połączenie kina z intymną rzeczywistością mózgu«, która jednak nie jest Całością, tylko przeciwnie – szczeliną, pęknięciem”³⁶. Co więcej: „to już nie myśl konfrontująca się z wyparciem, nieświadomym, snem, seksualnością czy śmiercią, jak w ekspresjonizmie (a także surrealizmie), lecz to, że wszystkie te wyznaczniki konfrontują się z myślą jako wyższym problemem”³⁷.

Zdaniem francuskiego filozofa, paradoksalnie, siłą kina może stać się niemoc myśli; tej, która wątpi w siebie, odkrywa swoje granice. Nie musimy obawiać się bezsilności w myśleniu – przekonuje – wręcz odwrotnie, realnym zagrożeniem wciąż pozostaje wszechmocna myśl-idea, ogłaszająca siebie jako jedyną prawdę, zdolna populistycznymi hasłami przyciągnąć masy i kusząca

³⁵ G. Deleuze, *Kino...*, op. cit., s. 409.

³⁶ Ibidem, s. 389.

³⁷ Ibidem.

projektowaną, idealną Całością. Kino powinno pokazywać bezsilność myślącego podmiotu. A to coś całkowicie innego niż bezmyślność. Wezwanie skierowane do filmowców: „Dajcie mi myśl!” to poszukiwanie myśli-problemu, która znajduje się na rozdrożu, w stanie „między”, pochyla się nad absurdem i nonsensem, nad tym, co „nie do pomyślenia”³⁸.

Autor *Różnicy i powtórzenia* jako krytyk władzy Rozumu proponuje, by zamiast modelu wiedzy przyjąć model wiary. Szczególnie jednak rozumianej, takiej, która przeszła drogę od filozofii Pascala do myśli krytycznej Nietzschego i stała się afirmacją życia³⁹. To nie jest wiara w myśl, ideę, doktrynę. Podczas gdy Slavoj Žižek powtarza za Heglem: „Jeśli rzeczywistość nie pasuje do naszego pojęcia, tym gorzej dla rzeczywistości”⁴⁰, Deleuze nigdy nie stawia myśli wyżej niż rzeczywistości. Wręcz przeciwnie, wszelkie uzurpacje idei, aby narzucić życiu swoje racje, są najbardziej niebezpieczne właśnie dla życia. Deleuzjańska wiara nie oznacza marzeń o innym, lepszym świecie, bowiem „wiara zastępuje wiedzę tylko wtedy, gdy uwierzymy w świat taki, jaki jest”⁴¹. Tu filozofia kina zatacza Nietzscheańskie koło:

Tylko wiara w świat może powiązać człowieka z tym, co widzi i słyszy. Kino musi filmować nie świat, tylko wiarę w świat, nasz jedyny łącznik. Często zastanawiano się nad naturą iluzji kinematograficznej. Przywrócenie naszej wiary w świat – oto siła nowoczesnego kina (gdy tylko przestaje być kiepskie). Niezależnie od tego, czy jesteśmy chrześcijanami, czy ateistami, w naszej światowej schizofrenii potrzebujemy powodów, by wierzyć w ten świat⁴².

Jakie są zatem powody, by wierzyć w ten świat? Ostatecznie wracamy do tego, co powinno być pierwsze i zawsze takie było, a w kinie pozostaje głównym tematem-problemem:

Nasza wiara może mieć tylko jeden obiekt, „ciało” i potrzebujemy bardzo szczególnych powodów, aby uwierzyć w ciało („Aniołowie nie wiedzą, albowiem wszelkie prawdziwe poznanie jest niejasne...”). Musimy wierzyć w ciało, ale jako zarodek życia, ziarno, które rozsadzi kamienie brukowe, to, które zostało

³⁸ Ibidem, s. 490.

³⁹ Ibidem, s. 394.

⁴⁰ S. Žižek, *Rok niebezpiecznych marzeń*, tłum. Maciej Kropiwnicki, Warszawa 2013, s. 19.

⁴¹ G. Deleuze, *Kino...*, op. cit., s. 393.

⁴² Ibidem.

przechowane i żyje w świętym całunie czy wstęgach mumii i które przyświadcza życiu w świecie takim, jaki jest. Potrzebujemy etyki czy wiary, która śmieszy głupców; nie jest to potrzeba wiary w coś innego, lecz potrzeba wiary w ten świat, którego głupcy stanowią część⁴³.

Kino i filmowy program dziś

Filozoficzne ujęcie proponowane w *Kinie...* i innych dziełach paryskiego myśliciela dostarcza czterowymiarowej mapy (temporalność, aktorstwo, percept i afekt) do ujmowania kinematograficznego ciała. Natomiast taksonomia wskazuje, jak różne techniki, plany i typy ujęć w autorskich rozwiązaniach odnoszą się do odmiennych aspektów cielesnego doświadczenia i ekspresji. A jednak filmowym obrazom wciąż coś umyka. Nie tylko cielesność jest tajemnicą domagającą się nieustającej eksploracji. Także myśl, jej pobudzenie, jej bezsilność są wyzwaniem dla filmowców. Z jednej strony filmowy program Deleuze'a wydaje się prosty. Z drugiej zaś pozostaje otwarte pytanie: w jakich rejonach współczesnego kina możemy odnaleźć wiarę w życie? I jeszcze jeden wątek, być może najważniejszy z perspektywy współczesnego uczestnika audiowizualnej kultury: „Kondycja kinowa ma tylko jeden ekwiwalent, nie wyobrażone uczestnictwo, ale deszcz po wyjściu z sali”⁴⁴. Moment, gdy opuszczamy projekcyjną salę okazuje się najważniejszy. „Dajcie mi więc ciało! – tak brzmi formuła filozoficznego przewrotu”⁴⁵. Badając kinematograficzne ciała, szeroko rozumiane medium filmowe nie może zabierać naszej cielesności na własność. Nie ulega bowiem wątpliwości, że zdaniem filozofa ostatecznie chodzimy do kina po to, by... wyjść z kina.

Jednak współcześnie sytuacja wygląda odwrotnie – to kino wyszło z kina. Stojący w pokoju fotel zamienił się w audiowizualny, rozpędzony obrazami pojazd, o którym pisał Paul Virilio⁴⁶. Wciąż *przybywamy* w audiowizualnym czasie i ruchu, ale nie możemy faktycznie, przestrzennie przybyć do osób i miejsc. Gigantyczny przemysł kinematograficzny z ofertą stałego podłączenia do streamingu zabiera, a później sprzedaje widzom przestrzeń i czas

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ G. Deleuze, *Kino...*, op. cit., s. 390.

⁴⁵ Ibidem, s. 409.

⁴⁶ Zob. P. Virilio, *The Vision Machine*, trans. Julie Rose, London 1994.

– „imaginacyjne tytuły kapitału”⁴⁷. Wciąż coś oglądamy (kompulsywnie, w międzyczasie, przy okazji), ale rzadko kiedy jest to ekskluzywnie, kontemplacyjne oglądanie w ciemności sali kinowej. Cała audiowizualna kultura z jej zalewem klisz utrzymuje globalną widownię w przekonaniu, że nie warto rozstawać się z ekranami. Adam Cichoń podkreślał: „Problem zagubienia w ikonicznym świecie wynika z faktu, że ów świat nie jest już ikoniczny, że uległ idolizacji”⁴⁸. Mimo że Deleuze dostrzegał słabości filmowych produkcji i podkreślał zagrożenia, jakie niesie automatyzm wciąż gotowy do tego, aby zawładnąć widzem, nie przewidział, że aż tak problematyczna stanie się utrata metafizycznego momentu owego „wyjścia z kina” do świata. Warto o tym pamiętać, kiedy wybieramy własny filmowy program, poszukując obrazów, które nas poruszają, zapadną w pamięć i będą nam towarzyszyć czasami do końca życia. Wciąż aktualny jest filmowy program Gilles’a Deleuze’a: idźmy do kina na dobry film.

Bibliografia

- Cichoń Adam, *Deleuze’a walka z kliszami, czyli o poszukiwaniu widzialności w kinie słów kilka*, „Kwartalnik Filmowy” 2018, nr 101-102, s. 251-260.
- Colman Felicity, *Deleuze and Cinema: The Film Concepts*, Bergahn Books, New York 2011.
- Davis Nick, *The Desiring-Image: Gilles Deleuze and Contemporary Queer Cinema*, Oxford University Press, Oxford 2013.
- Deleuze Gilles, *Immanencja: życie*, tłum. K.M. Jaksender, Heterodoxia, Kraków 2024.
- Deleuze Gilles, *Kino 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- Deleuze Gilles, *Logika sensu*, tłum. G. Wilczyński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2023.
- Deleuze Gilles, *Negocjacje 1972-1990*, tłum. M. Herer, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2007.
- Deleuze Gilles, *Proust i znaki*, tłum. M.P. Markowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.
- Deleuze Gilles, *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia*, tłum. T. Kaszubski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Co to jest filozofia?*, tłum. P. Pieniążek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

⁴⁷ G. Deleuze, *Kino...*, op. cit., s. 304.

⁴⁸ A. Cichoń, *Deleuze’a walka z kliszami, czyli o poszukiwaniu widzialności w kinie słów kilka*, „Kwartalnik Filmowy” 2018, nr 101-102. Cichoń słusznie zarzuca mi brak precyzji w synonimicznym użyciu ikoniczności z audiowizualnością. Por. M. Jakubowska, *Teoria kina Gilles’a Deleuze’a. Filozoficzna diagnoza kultury wizualnej XX wieku*, Kraków 2003, s. 79.

- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Kafka: ku literaturze mniejszej*, tłum. A.Z. Jaksender i K.M. Jaksender, Korporacja Ha!art, Kraków 2016.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Tysiąc plateau*, tłum. P. Pieniążek, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2000.
- Jaksender K.M., *Słownik pojęć deleuzjańskich*, [w:] Gilles Deleuze, *Immanencja: życie, Heterodoxia*, Kraków 2024, s. 81-113.
- Jakubowska Małgorzata, *Ciało bez organów w kinie, czyli Deleuze kontra Žižek*, „Studia Filmoznawcze” 2025, tom 49, s. 167-189.
- Jakubowska Małgorzata, *Teoria kina Gilles’a Deleuze’a. Filozoficzna diagnoza kultury wizualnej XX wieku*, Rabid, Kraków 2003.
- Jakubowska Małgorzata, *Uwierzyć w ciało. Uwierzyć w śmierć. Kilka analiz filmowych na marginesie filozofii kina G. Deleuze’a*, „Dyskurs”, 2018, nr 24, s. 86-105.
- Marks Laura U., *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham 2000.
- Migasiński Jacek, *Merleu-Ponty*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1995.
- Pisters Patricia, *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory*, Stanford University Press, Stanford 2003.
- del Río Elena, *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2008.
- Shaviri Steven, *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993.
- Shilina-Conte Tatiana, *Black Screens, White Frames: Gilles Deleuze and the Filmmaking Machine*, Oxford University Press, Oxford 2024.
- Stańczyk Marta, *Czas w kinie. Doświadczenie temporalne w słow cinema*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.
- Świętochowska Grażyna, *Kino mniejsze. W kręgu filmów czeskiej i słowackiej Nowej Fali*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2022.
- Virilio Paul, *The Vision Machine*, trans. J. Rose, British Film Institute, London 1994.
- Žižek Slavoj, *Organs Without Bodies: On Deleuze and Consequences*, Routledge, New York 2012.
- Žižek Slavoj, *Rok niebezpiecznych marzeń*, tłum. M. Kropiwnicki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.

Źródła internetowe

- Bednarek Joanna, Logika sensu: *najbardziej lacanowska z książek Deleuze’a?*, [w:] „Praktyka teoretyczna”, 10.07.2012, <https://www.praktykateoretyczna.pl/artykuly/joanna-bednarek-logika-sensu-najbardziej-lacanowska-z-ksiazek-deleuzea/> (dostęp 10.04.2025)
- Krauze Maciej, *Obraz a ciało, obraz ciała – konsternacja: cielesność kina Yoshishige Yoshidy a filozofia Gilles’a Deleuze’a*, „Studia Filmoznawcze” 2024, tom 47, s. 55-80, <https://wuwr.pl/sf/article/view/17984> (dostęp 12.05.2025)
- Radkiewicz Małgorzata, *Deleuze, Guattari i kino queer*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 5, <https://www.pismowidok.org/assets/files/article-pdf/issue-5/radkiewicz.pdf> (dostęp 11.05.2025)

Ciało, myśl, etyka. Filmowy program w stulecie urodzin Gilles’a Deleuze’a (1925-1995)

Artykuł przybliża rewolucyjną filozofię kina Deleuze’a, koncentrując się na nowatorskim ujęciu relacji między ciałem a myślą. Deleuze odrzuca kartezjański dualizm, ukazując

„ciało kinematograficzne” jako aktywne źródło doświadczenia i myśli. Poprzez pryzmat podziału na „obraz-ruch” i „obraz-czas” wyjaśnia, jak różne formy filmowe angażują cielesność i temporalność, wpływając na proces percypowania, wyobrażania i pobudzania myślenia widza. Tekst bada strategię intelektualnego montażu Eisensteina i dekonstrukcji narracji Godarda, ukazując kino jako narzędzie krytycznego myślenia. Artykuł wskazuje na etyczny wymiar filmozofii: Deleuze dochodzi do wniosku, że kino może ujawnić niemoc myśli, paradoksalnie stając się przestrzenią dla nowej wiary w świat. W zakończeniu autorka rozważa implikacje współczesnej kultury audiowizualnej dla Deleuzjańskiej koncepcji kina jako doświadczenia transformującego relację ciała i myśli.

Słowa kluczowe: Deleuze, filozofia kina, filozofia filmu, ciało kina, ciało kinematograficzne, ruch-obraz, czas-obraz, filmozofia

Body, Thought, Ethics: a Film Programme Marking the Centenary of Gilles Deleuze's Birth (1925-1995)

This article explores Deleuze's revolutionary philosophy of cinema, focusing on his innovative approach to the relation between body and thought. Deleuze rejects Cartesian dualism, presenting the "cinematographic body" as an active source of experience and thought. Through the prism of his distinction between the "movement-image" and the "time-image," he explains how various film forms engage corporeality and temporality, influencing the processes of perception, imagination, and the stimulation of the viewer's thought. The text examines the intellectual montage strategies of Eisenstein and the deconstruction of narrative by Godard, showing cinema as a tool for critical thinking. The article highlights the ethical dimension of his film philosophy where Deleuze concludes that cinema can reveal the impotence of thought, paradoxically becoming a space for a new faith in the world. In conclusion, the author considers the implications of contemporary audiovisual culture for the Deleuzian concept of cinema as an experience that transforms the relationship between body and thought.

Keywords: Deleuze, philosophy of cinema, film philosophy, body of cinema, cinematographic body, image-movement, image-time, filmosophy

Data przesłania tekstu: 20.05.2025

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 19.07.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 4.08.2025

DRAMATURGIA OSZUSTWA Z PERSPEKTYWY LINGWISTYCZNEJ I MALARSKIEJ

JOANNA ZAUCHA

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
j.zaucha@uksw.edu.pl
ORCID 0000-0002-5766-7354

W tym artykule chciałabym podjąć temat dla mnie niecodzienny. Pracując nad analizą semantyczną polskich czasowników fałszu, zwróciłam uwagę na zadziwiającą zbieżność między tym, co zostało ujęte i utrwalone w języku polskim, a wizją malarską przedstawioną w jednym ze słynnych obrazów Michelangela Caravaggia zatytułowanym *Szulerzy* (Caravaggio, ok. 1594, olej na płótnie, 94 cm × 131 cm, Kimbell Art Museum, Fort Worth). Dzieło Caravaggia sprawiło, że przed moimi oczyma pojawiło się samo sedno oszustwa ze wszystkimi niuansami, które rozpoznawałam w treści konkretów językowych. W artykule zderzę wnioski płynące z analizy semantycznej z intuicjami interpretacyjnymi dotyczącymi dzieła włoskiego mistrza¹. Od razu zaznaczę, że nie jestem historykiem sztuki i moje obserwacje dotyczące obrazu nie pretendują do miana rozstrzygnięć naukowych. Jednak wydaje się rzeczą wartościową pokazać, że genialny malarz potrafił uchwycić sedno otaczających nas zjawisk, podobnie jak czyni to sam język.

¹ Jak zwrócono mi uwagę w recenzjach artykułu, przedstawiona przeze mnie interpretacja w niektórych punktach wykracza poza wnioski dające się wyprowadzić za pomocą narzędzi naukowych. Trudno mi, nie będąc historykiem sztuki, polemizować z taką oceną. Dlatego chcę podkreślić, że to, co dostrzegam w obrazie Caravaggia, ma charakter osobistych intuicji. Pozwalam sobie na nie ze względu na wpisane w każde wybitne dzieło artystyczne możliwości jego subiektywnego odczytania, a nawet wielu różnych interpretacji. Korzystając z okazji, chciałabym także podziękować Recenzentom artykułu za cenne komentarze. Czytelników zainteresowanych zdyscyplinowaną analizą porównawczą dzieła Caravaggia odsyłam do pracy: G. Feigenbaum, *Perfectly True, Perfectly False: Cardsharps and Fortune Tellers by Caravaggio and La Tour*, [w:] *Caravaggio. Reflections and Refractions*, ed. L. Pericolo, D.M. Stone, Ashgate 2014, s. 253-271.

Mój artykuł dzieli się na dwie części. W pierwszej – proponuję bliższy ogłód właściwości semantycznych i składniowych dwóch polskich czasowników. Skupię się na leksykalnych eksponentach kłamstwa i oszustwa – niechlubnej, lecz niestety powszechnej stronie relacji międzyludzkich. Analiza znaczenia wybranych leksemów opisujących tę sferę działań pozwala zrozumieć, jakie rodzaje czynów podejmują osoby zaangażowane w kłamstwo lub oszustwo, a także jaki jest faktyczny i zamierzony zasięg fałszu wprowadzanego do obiegu komunikacyjnego. Semantyka leksemów odnoszących się do fałszu w ludzkich interakcjach pozwala wskazać również to, co użytkownicy języka, wybierający ten lub inny leksem, szczególnie piętnują w oszustwie oszustów.

Druga część artykułu będzie poświęcona obrazowi Szulerzy Caravaggia, znanemu również pod tytułem *Grający w karty*. Dzieło powstało ok. 1594–1596 r.². Przedstawia scenę rodzajową, w której trzy postacie grają w karty. Dwie z nich to tytułowi szulerzy. Trzecią z postaci namalowanych na obrazie jest gracz wpatrzony wyłącznie we własne karty. To potencjalna ofiara oszustów.

W artykule będę chciała wskazać te elementy, w których w moim odczuciu analiza lingwistyczna zbiega się z malarskim przedstawieniem Caravaggia.

1. Skłamać i oszukać w słownikach

W tej części artykułu przedstawię obserwacje lingwistyczne dotyczące dwóch czasowników: *skłamać* oraz *oszukać*³. Oba leksemy należą do szerszej klasy czasownikowych wykładników fałszu. O podstawowych rozróżnieniach w jej obrębie pisałam już kilkakrotnie⁴. Przypomnę tylko, że w polszczyźnie klasa

² Obraz został kupiony przez kardynała Francesco del Monte w 1596 r. Datowanie obrazu nie jest jednak do końca ustalone. Istnieje hipoteza, zgodnie z którą płótno ma swoją wcześniejszą wersję odkrytą przez kolekcjonera i znawcę sztuki Denisa Mahona w 2007 r., zob. W. Kawecki, *Tajemnice Caravaggia*, Kielce 2019, s. 44–45.

³ Wyrażenia będące przedmiotem mojej analizy podaję w ich formie kanonicznej – bezokoliczniku. Będę się nią posługiwać dla wygody. W istocie jednak przyjmuję tezę wpływającą z prac Ferdynanda de Saussure’a, a rozwiniętą na polskim gruncie przez Andrzeja Bogusławskiego, zgodnie z którą budulcem wypowiedzi są *unités concrètes* – jednostki języka dające się wyodrębnić w drodze metodycznej analizy. W wypadku analizowanych wyrażeń jednostki mają postać: [ktoś] *skłamał* [komuś], *że* p i [ktoś] *oszukał* [kogoś].

⁴ J. Zaucha, *Czasownikowe wykładniki fałszu z inherentną oceną działań agensa*, „Linguistica Copernicana” 2017, t. 13 (2016), s. 143–158, <https://apcz.umk.pl/LinCop/article/view/LinCop.2016.006> (dostęp 4.10.2025); J. Zaucha, *Zróżnicowanie składniowe*

wyrażeń implikujących fałsz jest dość liczna. To ponad sto różnych czasowników, m.in.: *blefować, podrobić, okantować, przeinaczyć, zafalszować, wyssać coś z palca, zalewać, zmyślać*. Dlaczego w takim razie mielibyśmy się zająć tylko dwoma i to tymi właśnie? Wybór nie jest przypadkowy. Czasownik *skłamać* jest podstawowym wykładnikiem językowym odnoszącym się do pojęcia ‘kłamstwa’. Treść powiązana z tym właśnie wyrażeniem jest najbardziej ogólna. Inne czasowniki odnoszące się do tego zjawiska, jak np. *wmówić [coś] [komuś], okłamać [kogoś]*, implikują *skłamać*. Podobnie rzecz się ma z *oszukać* w stosunku do *wywieść w pole, zwieść, zmanipulować*⁵.

Dobrym punktem wyjścia w analizie znaczenia leksyki jest lektura opisu słownikowego. Dowiemy się z niej, co zdaniem leksykografów składa się na warunki konieczne i wystarczające interesujących nas wyrażeń. Hipotezy leksykograficzne zostaną zweryfikowane za pomocą analizy kontekstów zawierających czasowniki *skłamać* i *oszukać*. W szczególności zwrócę uwagę na faktyczną liczbę aktantów sytuacji, o której mówią interesujące mnie czasowniki, rodzaj działań przez nie opisywanych, ocenę moralną oraz relację, jaka zachodzi między kłamstwem a oszustwem. Następnie przejdę do interpretacji obrazu Caravaggio.

Opisując treść czasownika *skłamać* i *oszukać*, słowniki ogólne języka polskiego posługują się często sformułowaniem: *świadomie wprowadzić kogoś w błąd*. Nie jest to najlepsza strategia definicyjna, ponieważ nasuwa się pytanie o to, co znaczy w takim razie *wprowadzić w błąd*. Także treść przysłowka *świadomie* wymagałaby dalszego objaśnienia. Co więcej, przy takim ujęciu sprawy

i semantyczne czasownikowych wykładników fałszu, „Linguistica Copernicana” 2015, t. 12, s. 107-122, <https://apcz.umk.pl/LinCop/article/view/LinCop.2015.004> (dostęp 4.10.2025); J. Zaucha, Dwa „tryby” mówienia a kłamstwo, „Linguistica Copernicana” 2023, t. 20, s. 139-156, <https://apcz.umk.pl/LinCop/article/view/46138> (dostęp 4.10.2025).

⁵ W polskiej lingwistycznej literaturze przedmiotu wielu lingwistów podejmowało problematykę opisu semantyki wyrażenia *kłamać* i innych wykładników fałszu. Do najważniejszych opracowań należą: monografia J. Antas, *O kłamstwie i kłamaniu. Studium semantyczno-pragmatyczne*, Kraków 1999; praca J. Puzyniny, *O kłamaniu i kłamstwie*, [w:] *Język wartości*, Warszawa 1992, s. 186-202; uwagi A. Wierzbickiej, *Semantyka. Jednostki elementarne i uniwersalne*, Lublin 2006, s. 183-185, a także opracowanie A. Bogusławskiego, *Wiedza, fałsz, prawda: słowo o ich wzajemnej relacji*, „Przegląd Humanistyczny” 2007, R. 51, nr 1, s. 1-7. Obszerne omówienie polskiej i światowej literatury przedmiotu zawarłam w pracy J. Zaucha, *Dwa „tryby” mówienia a kłamstwo*, op. cit.

trudno dopatrzeć się różnicy między *oszukać* i *skłamać*. Czyżby to były dwie nazwy tej samej sytuacji? Czyżby nie było różnicy między *skłamać* i *oszukać*?

Przyjrzyjmy się bliżej definicjom słownikowym. Zaczerpnęłam je z czterech słowników ogólnych polszczyzny:

SJPDor.⁶

skłamać: powiedzieć nieprawdę, wprowadzić kogo świadomie w błąd;

oszukać: świadomie wprowadzić kogo w błąd dla własnej korzyści, okpić, zwieść, wprowadzić w pole.

ISJP⁷

skłamać: jeśli ktoś skłamał, to świadomie powiedział nieprawdę;

oszukać: jeśli ktoś kogoś oszukał, to świadomie wprowadził go w błąd, mówiąc mu nieprawdę lub robiąc coś niezgodnego z przyjętymi regułami.

SWJP⁸

kłamać/skłamać: świadomie mówić nieprawdę, rozumiać się z prawdą, wprowadzać kogoś w błąd;

oszukać: 1. umyślnie udzielać komuś błędnych informacji, kłamać; 2. swoim zachowaniem wprowadzać kogoś w błąd dla odniesienia korzyści; stwarzać pozory, kantować, szachrować.

WSJP⁹

skłamać: powiedzieć świadomie nieprawdę po to, żeby wywołać u kogoś powstanie mylnego przekonania albo niepoprawnego rozumowania na dany temat;

oszukać: w celu osiągnięcia korzyści spowodować powstanie u kogoś przekonania, że coś jest prawdziwe lub zgodne z przyjętymi regułami, podczas gdy takie nie jest.

Przywołane definicje pokazują, że w SJPDor. elementem różniącym *skłamać* i *oszukać* miałyby być cel obu aktów. Według słownika ludzie oszukują dla własnej korzyści. Przy opisie *skłamać* takiej informacji nie ma. ISJP wzbogaca opis *oszukać* o dodatek wskazujący na alternatywny względem mówienia sposób dokonywania oszustwa, miałoby to być „łamanie reguł”. Nie precyzuje

⁶ SJPDor., *Słownik języka polskiego*, pod red. W. Doroszewskiego, Warszawa 1958-1969.

⁷ IJP, *Inny słownik języka polskiego*, pod red. M. Bańki, Warszawa 2000.

⁸ SWJP, *Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, Warszawa 1996.

⁹ WSJP, *Wielki słownik języka polskiego PAN*, red. P. Żmigrodzki, <https://wsjp.pl/> (dostęp 14.07.2025).

jednak, o jakie reguły chodzi. SWJP uwzględnia dwa dodatki treściowe – oszukiwanie od kłamstwa różni się tym, że pierwsze dokonuje się za pomocą jakiegoś zachowania agensa, podejmowanego ze względu na własną korzyść ze szkodą dla oszukiwanego, podczas gdy drugie ma charakter werbalny. Opis zamieszczony w WSJP nie odbiega od omówionych.

A zatem w ujęciu leksykograficznym dla kłamstwa kluczowe jest mówienie nieprawdy, a dla oszustwa korzyść oszusta, a także możliwość przeprowadzenia swoich zamiarów pozawerbalnie.

2. Skłamać a oszukać – analiza użyć

Przejdę teraz do najważniejszych właściwości semantycznych czasowników mówiących o kłamstwie i oszustwie. Rozpocznę od cech wspólnych obu leksemom. Przedtem jednak podam kilka kontekstów zdaniowych, w których pojawiają się interesujące nas czasowniki. Wybrałam je, korzystając z wyszukiwarki PELCRA dla zasobów zgromadzonych w NKJP¹⁰. Oto one:

- a. Za trzecim razem poszedł bez papierów i skłamał, że chce się dostać do Lwowa. „Zawrócili” go do Warszawy.
- b. Skłamała, że ma grypę.
- c. Kilkunastu dolnośląskich rolników skłamało, że ma znacznie większe gospodarstwo.
- d. Jak to dobrze, że tatę oszukał współnik i nie mielibyśmy z czego utrzymać się w Łodzi!
- e. Elity natomiast najcyniczniej w świecie nas oszukały.

We wszystkich kontekstach widać, że kłamstwo i oszustwo dokonywane jest ze względu na to, co jego adresat może zrobić. W pierwszym wypadku (a) jest to zezwolenie na przemieszczanie się. W zdaniu trzecim (c) kłamstwo związane jest z uzyskaniem dotacji. W piątym (e) chodzi o pozyskanie głosów wyborczych. W zdaniu czwartym (d) oszustowi zależało, by wpłynąć na decyzję bohatera co do miejsca osiedlenia się. Cel kłamstwa dziewczyny (b) nie jest wiadomy. Domyślamy się, że chodziło jej o to, aby nie była angażowana w coś wbrew własnej woli.

¹⁰ P. Pęzik, *Wyszukiwarka PELCRA dla danych NKJP*, Narodowy Korpus Języka Polskiego, red. A. Przepiórkowski, M. Bańko, R. Górski, B. Lewandowska-Tomaszczyk, <https://pelcra-nkjp.clarin-pl.eu>, (dostęp 12.09.2025).

Oba zjawiska – i kłamstwa, i oszustwa – zakładają, że potencjalna ofiara kłamcy/oszusta czegoś nie wie, a także, że kłamca i oszust mają lepszy dostęp do wiedzy niż ich odbiorca. W wypadku kłamstwa brak wiedzy co do określonego wycinka rzeczywistości nie jest jednak przesądzony, dlatego kłamstwo w odróżnieniu od oszustwa może być nieskuteczne.

Widać to dobrze, jeśli porównamy następujące konteksty: *Sklamał tysiącom kobiet* vs. *Oszukał tysiące kobiet*. Zauważmy, że kobiety, które usłyszały kłamstwo, nie musiały się na nie nabrać. Wiadomo jednak, że te, które oszukano – dały się zwieść. Dalej – ktoś, do kogo kierowano kłamstwo, był świadkiem czyjejś wypowiedzi, natomiast osoba oszukana mogła dać się zwieść przez innego rodzaju działanie. Kłamstwo to działanie werbalne. Oszustwo może być dokonywane w różny sposób – również pozawerbalnie.

Widać więc, że sytuacja, którą opisuje czasownik *oszukać*, jest inna niż akt samego kłamstwa. Nie chodzi przy tym wyłącznie o stopień ogólności, ale o implikatywność względem odbiorcy związaną z leksemem *oszukać* w odróżnieniu od braku przesądzenia skuteczności fałszu przy *skłamać*.

Refleksja nad różnicą w wiedzy osób opisywanych za pomocą czasowników *skłamać* i *oszukać* odsłania obecność jeszcze kogoś. Prócz oszusta i jego ofiary mamy do czynienia z tzw. metanadawcą. Kimś, kto opisuje cały akt. Ideę kontrolera obecnego w wypowiedziach zawierających czasowniki epistemiczne wprowadziła do literatury przedmiotu Magdalena Danielewiczowa¹¹. Metanadawca to osoba, która dzieli wiedzę z oszustem. Nie ma natomiast pewności, czy oszukiwany rzeczywiście jest uboższy o informacje, na których chce bazować oszust. Tak czy inaczej, oszust zakłada, że jego adresat nie wie tyle, ile wie on sam.

Jak wspomniałam, opisując treść leksemu *oszukać* słowniki podkreślają korzyść, ze względu na którą działa oszust. Jest to słuszna idea. Co prawda, przywołane konteksty, zwłaszcza (d), tej oceny nie potwierdzają wprost, niemniej odpowiednie przekształcenie kontekstu przekonuje o słuszności tej intuicji, por. sprzeczne zdanie **Wspólnik oszukał tatę, choć nie chciał niczego zyskać*. Oszustowi, tak samo jak kłamcy, zależy na przeszkodzeniu komuś w zrealizowaniu określonego działania. Celem oszusta jest więc pewna korzyść własna.

¹¹ Zob. M. Danielewiczowa, *Wiedza i niewiedza. Studium polskich czasowników epistemicznych*, Warszawa 2002.

Warto dodać, że z punktu widzenia metanadawcy działanie oszusta jest oceniane jako złe, choć jednocześnie nie wyklucza on, że ostatecznie może ono wyjść ofierze na dobre. Kłamstwo i oszustwo są złe, ponieważ godzą we wzajemną współpracę ludzką, dzielenie się wiedzą umożliwiające skuteczne działanie. Właściwość tę widać w sprzeczności następującego kontekstu: **Jak to dobrze, że tatę, któremu było to obojętne i w niczym to nie przeszkadzało, oszukał współnik.*

Zbierzmy dotychczasowe obserwacje. Analiza użycia leksemów *skłamać* i *oszukać* wskazuje na istotną różnicę między nimi. Czasownik *oszukać* ujmuje działania oszusta jako skuteczne w stosunku do jego ofiary. Leksem *skłamać* nie przesądza przyjęcia fałszywego przekonania przez adresata kłamstwa. Widzimy także, że sednem kłamstwa i oszustwa jest założenie dotyczące wiedzy osób zaangażowanych w interakcję. Konieczne jest mianowicie przekonanie osoby decydującej się na wprowadzenie fałszu, że jego ofiara nie ma potrzebnej wiedzy. Rzeczywiście, z treści czasownika *oszukać* dowiadujemy się, że ktoś ostatecznie padł ofiarą oszustwa. Używając czasownika *skłamać*, nie przesądzamy niczego o stanie wiedzy adresata kłamstwa. Przykłady użycia świadczą o trafności hipotez słownikowych głoszących, że oszustwa popełnia się dla własnej korzyści. Czasownik mówiący o kłamstwie nie wskazuje na motywację agensa. Ostatnią, za to istotną, cechą obu leksemów jest dezaprobatą metanadawcy względem czynu oszusta lub kłamcy. Ten, kto używa czasowników *skłamać/oszukać* piętnuje czyn, o którym mówi¹². W odróżnieniu od kogoś, kto używa wyrażen w rodzaju: *pomylić się, wprowadzić w błąd, wybielić [kogoś]*.

¹² Dezaprobatę zawierają także użycia pierwszoosobowe *skłamać/oszukać*. Oczywiście może być ona zawieszona – jeśli miałyby się odnosić do kogoś innego niż ofiara oszustwa. Możemy powiedzieć: + *Dobrze, że go oszukałam. Dzięki temu uniknęłam kary.* Rozumiemy wtedy, że oszustwo jest korzystne dla oszusta. Nie powiemy jednak: * *Szlachetnie/wielkodusznie/ofiarnie oszukałam go i uniknęłam kary.* Mechanizm ten objaśniał szczegółowo A. Bogusławski, zob. A. Bogusławski, *Veredicum laudare necesse est, vitam sustinere non est necesse*, "Journal of Pragmatics" 2005, nr 37, s. 411-431; przedruk [w:] idem, *Roztrząsania nadlingwistyczne*, Warszawa 2011, s. 51-74. Sama pisałam o tym w pracy: J. Zaucha, *Czasownikowe wykładniki fałszu z inherentną oceną działań agensa*, op.cit.

3. Malarska wizja oszustwa

Przejdę teraz do omówienia *Grających w karty* Caravaggia – obrazu, który w moim przekonaniu doskonale oddaje istotę oszustwa, a w pewnych aspektach odzwierciedla również naturę kłamstwa. Może warto wspomnieć, że to piękno tego właśnie płótna zyskało malarzowi pierwszego mecenasa – kardynała Francesco del Monte.

Obraz Caravaggia przedstawia trzy postaci grające w karty przy stole nakrytym obrusem w kolorze czerwonym z ciemnozielonymi wyrafinowanymi wzorami. Gracze wypełniają całą przestrzeń płótna. Z lewej strony widzimy młodzieńca z rumieńcem na oświetlonej prawej stronie twarzy. Jest skupiony na trzymany w dłoniach kartach. Młody gracz ma na sobie ciemny szykowny ubiór z białym koronkowym kołnierzem i podobnymi mankietami. Według Helen Langdon¹³ strój ofiary oszustów podkreśla niewinność i majątność gracza. To potencjalna ofiara dwóch oszustów.

Karcianym partnerem niewinnego gracza jest młody oszust¹⁴. Postać tę widzimy z prawej strony płótna. Boczne światło wprowadzone przez malarza pada na lewą stronę jego twarzy. Ubranie oszusta skłania H. Langdon do utożsamienia go z przedstawicielem *bravi* – żołnierzy fortuny. Ma on na sobie kaftan w charakterystyczne żółto-ciemne pasy. Warto może przypomnieć, że kolor żółty uważany jest za symbol zdrady. Jedną z dłoni młodego oszusta, zaciśniętą na kartach, leży na stole. Drugą dłonią sięga do schowanych za pasem kart. Do boku oszusta przypasany jest sztylet ukazany na tle czerwono-żółtych pasów dolnej części jego stroju.

I wreszcie trzecia z widocznych postaci – starszy oszust. Zajmuje centralne miejsce przy stole. Jego twarz wykrzywia grymas. Szczególnie przejmujące jest złowrogie spojrzenie tej postaci. Oszust zagląda w karty niewinnego młodzieńca i prawą dłonią daje znać współnikowi, którą kartę wyłożyć. Uniesiony palec starszego oszusta może nasuwać rozmaite skojarzenia. Helen Langdon pisze o tzw. palcu szulera, za pomocą którego oszuści wyczuwali oznaczenia na wcześniej przygotowanej talii kart¹⁵. Układ prawej dłoni starszego szulera może też kojarzyć się z gestem błogosławieństwa Chrystusa, choćby tym

¹³ H. Langdon, *Caravaggio*, Poznań 2003, s. 102-103.

¹⁴ Według H. Langdon modelem dla obu młodych postaci była prawdopodobnie ta sama osoba, por. H. Langdon, op. cit., s. 103.

¹⁵ Ibidem, s.103.



Michelangelo Merisi da Caravaggio, ok. 1594-1596, olej na płótnie, 94 cm × 131 cm, Kimbell Art Museum, Fort Worth, www.wikipedia.org (dostęp 14.07.2025)

przedstawionym na późniejszym obrazie Caravaggia pt. *Wieczerza w Emaus* z 1606 r. Wspominam o tym dlatego, że postać ta wydaje się wcieleniem zła i w tym sensie może być rozumiana jako antagonistą Chrystusa. Jej gest zatem byłby swoistym wykrzywieniem, zniekształceniem Chrystusowego błogosławieństwa.

Lewa dłoń tej postaci również spoczywa na stole. Widać ją tuż pod ramieniem współnika. Także strój drugiego z oszustów jest symboliczny. Jego kaftan zdobi wzór z delikatnych gałązek. Być może są to osty, które podobnie jak żółć drobnych pasów na rękawach szulera bywają uważane za symbol potępienia i zdrady.

Ciekawie przedstawia malarz podobieństwo między dwoma szulerami. Widoczne jest ono w spójnej kolorystyce strojów oszustów i kompozycji ich ciał. Obaj nachyleni są w tę samą stronę. Ich lewe dłonie spoczywają na stole, zaś prawe dokonują oszustwa. Tak kreowana jedność pozwala być może

spojrzeć na obie postaci jako „jednego” bohatera. Środkową postać można byłoby interpretować jako uosobienie zepsutego wnętrza młodszego oszusta; jako wcielenie złych intencji.

Dramatyzmu scenie przedstawiającej trzech graczy dodaje światłościę. Światło na obrazie włoskiego mistrza pada z lewej strony obrazu, oświetlając twarz i karty niewinnego młodzieńca oraz lewą stronę twarzy młodego oszusta. Twarz środkowej postaci pozostaje w półcieniu. W świetle widoczna jest za to jego prawa ręka – sygnalizująca kartę, którą należy zagrać, a zarazem naśladująca w sposób groteskowy gest błogosławieństwa. Ukierunkowanie światła współgra z kontrastem między dobrem i złem. Źródło światła usytuowane jest za plecami oszukiwanego młodzieńca, światło jest po jego stronie. Jeśli jasność utożsamić z prawdą, jak czyni to źródłosłów grecki¹⁶, można by je uznać za środek wyrazu wskazujący na istnienie Kogoś znającego rzeczy zakryte dla ludzi, na obrazie Caravaggia będą to karty ofiary oszustów, a także Kogoś, kto oddziela dobro od zła i staje po stronie tego pierwszego.

Zabiegiem nierzadko stosowanym przez Caravaggia jest też „otwarty” charakter obrazu. Widz stojący przed płótnem włoskiego mistrza niemal dotyka namalowanego realistycznie stołu. Plansza do gry umiejscowiona na brzegu mebla prawie spada na widza. W ten sposób realizm obrazu i dynamika sytuacji angażują odbiorcę dzieła. Dostrzega on zdradzieckie zamiary młodego oszusta. Nie jest dla niego tajna wrogość środkowej postaci. Nie wie jednak, jakie karty ma ofiara oszustów ani czy uda im się ograbić bogatego młodzieńca.

Wizja oszustwa ukazana w genialnym dziele Caravaggia odpowiada logice struktury treściowej polskich predykatów odnoszących się do tych zjawisk. Caravaggio pokazuje, że oszustwo nakierowane jest na czyjaś korzyść. Widać to w metaforze gry i zysku. Ten sam wniosek dał się wysnuć z analizy czasownika *oszukać*.

Włoski mistrz pokazuje także, że oszustwo jest możliwe wyłącznie przy założeniu przewagi w wiedzy po stronie oszusta lub kłamcy. Malarskim odbiciem tej idei jest spojrzenie centralnej postaci w karty niewinnego gracza.

Oszustwo i kłamstwo wiążą się z potencjalną przemocą – krzywdzącym dla ofiary skutkiem działań oszusta. U Caravaggia symbolem złych intencji jest sztylet na tle ciemno-czerwonych pasów pludrów młodszego oszusta oraz mimika środkowej postaci. W języku widać to w sprzeczności między

¹⁶ Grecki wyraz *aletheia* oznacza zarazem ‘prawdę’ i ‘światłość’.

stwierdzeniem opartym na *skłamać* lub *oszukać* i wyrażeniem pozytywnej oceny. Znajdującego się poza kadrem obrazu widza utożsamiałabym z metanadawcą aktu, czyli kimś, kto określa czyjeś zachowanie mianem oszustwa lub kłamstwa. Osoba ta bierze odpowiedzialność za wyrażenie intencji oszustów i stwierdzenie braku przestrzegania społecznych reguł gry. Wreszcie snop światła symbolizuje według mnie Kogoś, kto jest gwarantem faktów, Kogoś, kto stwarza warunki do adekwatnej oceny stanu rzeczy. Światło penetruje całą przestrzeń obrazu i ma dostęp zarówno do wiedzy niewinnego młodzieńca, jak i do ukrytych przed nim aktów przemocy.

Używając czasownika *oszukać*, uruchamiamy zatem te same motywy i elementy, które w tak przejmująco trafny sposób ujął Caravaggio.

Na koniec, wróć jeszcze do kłamstwa. Obserwacje lingwistyczne wskazywały na różnice między tym zjawiskiem a oszustwem. Które z nich wobec tego zostało przedstawione na płótnie? Elementy informujące o chęci odniesienia korzyści (rekwizyty związane z grą) świadczą o tym, że mamy do czynienia raczej z oszustwem. Jeśli jednak przyjrzymy się bliżej postaci umieszczonej po prawej stronie obrazu, zobaczymy, że jej usta są otwarte. Młodszy z szulerów coś mówi. Mówienie jest z kolei warunkiem koniecznym zachodzenia kłamstwa. Niewykluczone zatem, że młodszy z szulerów kłamie. W takim wypadku również kłamstwo znalazłoby swoje malarskie przedstawienie na słynnym płótnie Caravaggia.

Czy niewinny gracz dał się nabrać na sztuczki oszustów? Czy gra potoczyła się po ich myśli? Tego nie wiemy. Wiemy jednak, że ich gra to nie zabawa. Caravaggio, tworząc obraz „otwarty”, zdaje się ostrzegać nas, współczesnych widzów: i ty, widzu, być może znajdujesz się przy stole gry, biorąc udział (bardziej lub mniej świadomie) w niebezpiecznej rozgrywce.

Bibliografia

- Antas Jolanta, *O kłamstwie i kłamaniu. Studium semantyczno-pragmatyczne*, Kraków 1999.
- Bogusławski Andrzej, *Veredicum laudare necesse est, vitam sustinere non est necesse*, „Journal of Pragmatics” 2005, nr 37, s. 411-431; przedruk [w:] idem, *Roztrząsania nadlingwistyczne*, BEL Studio, Warszawa 2011, s. 51-74.
- Bogusławski Andrzej, *Wiedza, fałsz, prawda: słowo o ich wzajemnej relacji*, „Przegląd Humanistyczny” 2007, R. 51, nr 1, s. 1-7.
- Bogusławski Andrzej, *A Study in the Linguistics-Philosophy Interface*, BEL Studio, Warszawa 2007.

- Danielewiczowa Magdalena, *Wiedza i niewiedza. Studium polskich czasowników epistemicznych*, KLF, Warszawa 2002.
- Feigenbaum Gail, *Perfectly True, Perfectly False: Cardsharps and Fortune Tellers by Caravaggio and La Tour*, [w:] Caravaggio. *Reflections and Refractions*, ed. L. Pericolo, D.M. Stone, Ashgate, Fernham, Burlington, 2014, s. 253-271.
- IJP, *Inny słownik języka polskiego*, pod red. M. Bańki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.
- Kawecki Witold, *Tajemnice Caravaggia*, Wydawnictwo Jedność, Kielce 2019.
- Langdon Helen, *Caravaggio*, Rebis, Poznań 2003.
- Puzynina Jadwiga, *O kłamaniu i kłamstwie*, [w:] eadem, *Język wartości*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992, s. 186-202.
- SJPDoR., *Słownik języka polskiego*, pod red. W. Doroszewskiego, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1958-1969.
- SWJP, *Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, Wilga, Warszawa 1996.
- Wierzbicka Anna, *Semantyka. Jednostki elementarne i uniwersalne*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006, s. 183-185.

Źródła internetowe

- Pęzik Piotr, *Wyszukiwarka PELCRA dla danych NKJP*, Narodowy Korpus Języka Polskiego, red. A. Przepiórkowski, M. Bańko, R. Górski, B. Lewandowska-Tomaszczyk, <https://pelcra-nkjp.clarin-pl.eu>, (dostęp 12.09.2025)
- WSJP, *Wielki słownik języka polskiego PAN*, red. P. Żmigrodzki, <https://wsjp.pl/> (dostęp 14.07.2025).
- Zaucha Joanna, *Czasownikowe wykładniki fałszu z inherentną oceną działań agensa*, „Linguistica Copernicana” 2017, t. 13 (2016), s. 143-158, <https://apcz.umk.pl/LinCop/article/view/LinCop.2016.006> (dostęp 4.10.2025);
- Zaucha Joanna, *Zróżnicowanie składniowe i semantyczne czasownikowych wykładników fałszu*, „Linguistica Copernicana” 2015, t. 12, s. 107-122, <https://apcz.umk.pl/LinCop/article/view/LinCop.2015.004> (dostęp 4.10.2025);
- Zaucha Joanna, *Dwa „tryby” mówienia a kłamstwo*, „Linguistica Copernicana” 2023, t. 20, s. 139-156, <https://apcz.umk.pl/LinCop/article/view/46138> (dostęp 4.10.2025).

Dramaturgia oszustwa z perspektywy lingwistycznej i malarskiej

Artykuł podzielony jest na dwie części. W pierwszej części autorka analizuje znaczenie polskich czasowników *skłamać* i *oszukać*. Analiza ta ujawnia rodzaje działań podejmowanych przez osoby kłamiące lub oszukujące, a także rzeczywisty i zamierzony zakres fałszu wprowadzonego do komunikacji. Semantyka leksemów odnoszących się do fałszu w relacjach międzyludzkich pozwala również wskazać, które aspekty oszustwa są szczególnie piętnowane przez użytkowników języka wybierających element językowy do opisu sytuacji. W drugiej części pracy autorka zestawia wnioski z analizy semantycznej z intuicjami interpretacyjnymi dotyczącymi słynnego obrazu Michała Anioła Caravaggia *Szulerzy*. Autorka wykazuje analogię między elementami struktury semantycznej czasowników odnoszących się do kłamstwa i oszustwa a genialnym przedstawieniem tych zjawisk przez malarza.

Słowa kluczowe: semantyka, czasowniki, oszustwo, kłamstwo, Caravaggio

The Dramaturgy of Deception from a Linguistic and Painterly Perspective

The article is divided into two sections. In the first part, the author analyses the meaning of the Polish verbs *skłamać* (to lie) and *oszukać* (to deceive). This analysis reveals the types of actions undertaken by individuals engaged in lying or cheating, as well as the actual and intended extent of the falsehood introduced into communication. The semantics of lexemes referring to falsehood in human interactions also make it possible to indicate which aspects of deception are particularly stigmatized by language users choosing one lexeme over another. In the second part, the author juxtaposes her semantic analysis conclusions with her interpretative intuitions about Michelangelo Caravaggio's well-known painting, *The Cardsharps*. The author demonstrates an analogy between the elements of the semantic structure of verbs relating to lying and cheating, and the painter's brilliant depiction of these phenomena.

Keywords: semantics, verbs, deception, lie, Caravaggio

Data przesłania tekstu: 7.08.2025

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 20.08.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 22.08.2025

OBRAZEM I SŁOWEM. ZAPIS PODRÓŻY RZEŹBIARZA ANTONIEGO RZĄSY (1919-1980) DO WŁOCH (1961-1962)

KATARZYNA CHRUDZIMSKA-UHERA

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
k.uhera@uksw.edu.pl
ORCID: 0000-0001-6283-4682

Prywatne archiwum znajdujące się w Galerii Antoniego Rząsy w Zakopanem kryje nieocenione zasoby dokumentów dotyczących życia i twórczości wybitnego rzeźbiarza i jego żony – fotografiki¹. Wśród bogatych materiałów znajdują się cztery teczki zatytułowane *Włochy*². Zgromadzone w nich archiwalia dotyczą podróży do Italii, jaką rzeźbiarz odbył na przełomie 1961 i 1962 roku. Niezwykłość tej wyprawy postrzegać trzeba w kilku aspektach. Po pierwsze, był to jedyny samodzielny wyjazd zagraniczny artysty pochodzącego z niewielkiej, podkarpackiej miejscowości i na stałe związanego z Zakopanem. Po drugie, nawet dziś, w czasach otwartych granic i ułatwień komunikacyjnych, podróż imponuje rozmachem, czasem trwania i obfitością programu. I po trzecie – wyjazd wywarł tak silne wrażenie na rzeźbiarzu, że potrzebował znacznego czasu, by po powrocie podjąć na nowo pracę twórczą.

W niniejszym artykule spojrzymy na włoską eskapadę z antropologicznej perspektywy, usiłując poznać intencje i wybory podróżnika, zrozumieć, czego poszukiwał, a co znalazł w odwiedzanych miejscach. Badania skoncentrujemy

¹ Zbiór zawiera: dokumenty prywatne i życia społecznego, korespondencję i rękopisy Antoniego i Haliny Rząsów od czasów przedwojennych do lat 80. XX w., wycinki prasowe i katalogi dotyczące działalności artystycznej A. Rząsy. Za udostępnienie materiałów dziękuję Magdalenie i Marcinowi Rząsom. Dzięki możliwości kwerend powstał m.in. tekst na temat Haliny Rząsy: K. Chrudzimska-Uhera, „Portret jednego człowieka”. *Przyczynek do biografii Haliny Rząsowej (1924-1980), zakopiańskiej fotografiki*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2023, nr 10, s. 615-639.

² *Włochy / Pocztówki; Włochy 1; Włochy 2; Włochy 3*, [teczki], archiwum prywatne Antoniego i Haliny Rząsów, Galeria Antoniego Rząsy w Zakopanem (dalej jako: AAHR).

na przywiezionych z Italii i zachowanych przez Rzęsę „pamiątkach”. Przeważają wśród nich karty pocztowe z fotograficznymi reprodukcjami zabytków i dzieł sztuki³. Obrazu Włoch, jaki wyłania się z tego „pocztówkowego kolażu”, dopełnia podtytuł – *Notatnik włoski*, niewielki skorowidz adresowy wykorzystany przez Rzęsę jako notes z przydatnymi za granicą adresami, podstawowymi zwrotami w języku włoskim i planowaną trasą. Mieści on też, pisany nieregularnie, dziennik podróży. Ten niezwykle dokument został w 2009 r. wstępnie opracowany i udostępniony jedynie w skromnym wyborze⁴. Rzeźbiarz zachował też dokumenty podróży samolotem i koleją, rachunki za noclegi, dużą liczbę map, przewodników i folderów turystycznych. Wśród tych drobiazgów uwagę zwracają rośliny: własnoręcznie zerwane w Pompejach, Wenecji, Rawennie i Syrakuzach⁵, zasuszone i przywiezione do Zakopanego. Wszystkie te „ślady” pomogą nam zrozumieć sposób, w jaki doświadczał świata Antoni Rzęsa, artysta w podróży.

Podróżowanie jest aktywnością towarzyszącą ludziom właściwie od zarania dziejów, ale z czasem zmieniało swój charakter, a od XIX w. przyjmowało coraz powszechniejszą formę, ewoluując ku masowej turystyce. Gwałtowny rozwój mobilności, zwłaszcza po II wojnie światowej, wywołał zainteresowanie teoretyków, widzących w turystyce ważne zjawisko społeczne i kulturowe. Poddawano je analizie z perspektywy socjologicznej, antropologicznej i filozoficznej, w nurcie tzw. nowej humanistyki. Dorobek w tym zakresie jest inspirujący i zróżnicowany metodologicznie. Dlatego na nasze potrzeby nie przyjmiemy określonego modelu, ale szukać będziemy zjawisk analogicznych i akcentować odrębności wynikające m.in. z kontekstu historycznego, politycznego i kulturowego.

³ Zbiór liczy 410 sztuk pocztówek, umieszczonych w oddzielnych kopertach, opisanych: Azyż, Watykan, Werona, Wenecja, Ravenna, Rzym, Padwa, Palermo Monreale, Palermo, Piza, Neapol, Pompea, Sycylia, Siena, Syrakuzy, M. Cano, Malarstwo włoskie, Malarstwo egzotyczne, Malarstwo różne, Pejzaże, Florencja, Ferrara Padwa. Ten obecny układ nawiązuje (choć nie w pełni) do uporządkowania wykonanego przez A. Rzęsę.

⁴ A. Rzęsa, *Notatnik włoski*, wybór i oprac. M. Mostek, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2010, nr 2-3, s. 311-316.

⁵ Rzęsa opisał rośliny zerwane w Pompejach, Rawennie i Wenecji, natomiast Syrakuzy wspomina w zapiskach w notatniku. *Kwiaty*, 5 kart, [w:] *Włochy 1*, [teczka], AAHR; A. Rzęsa, *Notatnik włoski*, rkps, nlb., [w:] *Włochy 3*, [teczka], AAHR.

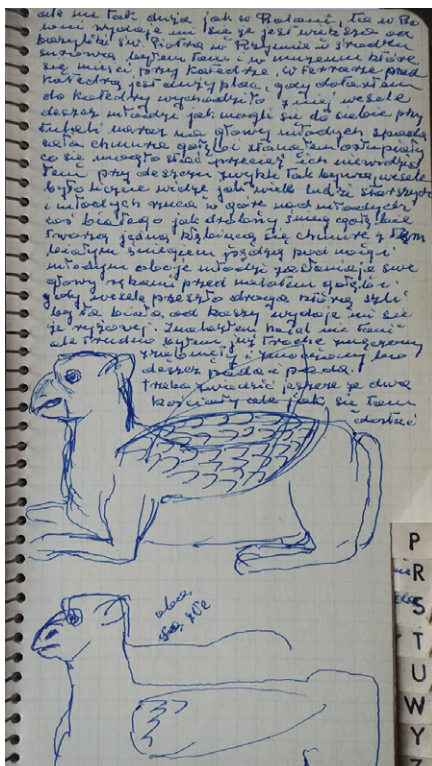


Il. 1. Antoni Rząsa, Archiwum Antoniego i Haliny Rząsów w Zakopanem, fot. Halina Rząsa

Jedną ze szczególnie popularnych koncepcji jest podkreślanie wyłączenie „wizualnej konsumpcji”⁶ świata przez turystę, który staje się „kolekcjonerem obrazów”, uczestnikiem spektaklu zaaranżowanego na jego potrzeby. Dla Antoniego Rząsy oglądanie i zapamiętywanie zobaczonych obrazów było istotne – świadczą o tym przywiezione z Włoch pocztówki. Inne pamiątki, a przede wszystkim *Notatnik*, przekonują jednak o dużo szerszej, wielozmysłowej recepcji. W dzienniku znajdujemy zarówno opisy „widoków”, jak i obszerne relacje wrażeń słuchowych (dźwięków, hałasu) i dotykowych (temperatury, pogody). Wiele miejsca zajmują relacje stanów emocjonalnych, szczególnie wyobcowania, samotności i towarzyszących im lęku i tęsknoty. Dowodzą, że podróż była dla rzeźbiarza intensywnym doświadczeniem odbieranym cieleśnie⁷.

⁶ Mamy tu na myśli np. koncepcję „spojrzenia turystycznego” Johna Urry’ego.

⁷ Inspirującą lekturą okazała się książka K. Podemskiego, *Socjologia podróży*, Poznań 2004. Autor, w oparciu o przypadek podróży do Indii, wykracza poza ramy tzw. socjologii turystyki w stronę szerszego, bardziej antropologicznego ujęcia podróży, proponując model wielozmysłowego postrzegania doświadczenia turystycznego (s. 10 i nn.). Pomocny był też rozdział syntezujący temat podróży w naukach społecznych. Na badania Podemskiego powołuje się też A. Wieczorkiewicz w publikacji *Apetyt turysty. O doświadczeniu świata w podróży*, Kraków 2012, również cennej dla autorki niniejszego artykułu. Ze względu na wizualny charakter znaczącej części pamiątek Rząsy (pocztówki) za ważny punkt odniesienia uznano



Il. 2. Notatnik włoski Antoniego Rząsy, Archiwum Antoniego i Haliny Rząsów w Zakopanem, fot. Katarzyna Chrudzimska-Uhera

Trudno orzec, w jakim zakresie Rząsa przygotował się do podróży i czy od początku zakładał, że jego pobyt we Włoszech będzie miał tak mobilny charakter. O pewnym rozpoznaniu świadczą, wykonane prawdopodobnie przed wyjazdem, staranne listy zabytków m.in. Rzymu, Florencji i Padwy. Literaturę przewodnicką, mapy, plany i foldery rzeźbiarz nabywał już na miejscu, co wynikało zapewne z deficytu takich materiałów w kraju⁸. Można przyjąć, że ostateczna trasa podróży i lista odwiedzonych miejsc (miast) zostały podporządkowane zasięgowi publicznych środków transportu. Te natomiast wiodły rzeźbiarza do najbardziej atrakcyjnych turystycznie lokalizacji. Dodatkowo, tempo podróży dyktował okresowy bilet kolejowy, a trasę określał spis obiektów i muzeów, do których darmowy wstęp zapewniał imienny bilet wydany przez włoskie Ministerstwo Edukacji⁹. Rzeźbiarz korzystał z ograniczonych

koncepcję „spojrzenia turystycznego” Johna Urry’ego (idem, *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*, London–Newbury Park–New Delhi 2002, przekład polski: *Spojrzenie turysty*, tłum. A. Szulżycka, Warszawa 2007).

⁸ Rząsa korzystał też z polskojęzycznego przewodnika po Rzymie, maszynopisu powielanego zapewne prywatnym sumptem i użyczonego rzeźbiarzowi przez kogoś z kręgu znajomych. *Przewodnik po Rzymie. Rok 1960*, oprac. B. Połec, mps na prawach rękopisu, [w:] *Włochy 2*, [teczka], AAHR.

⁹ *Zabytki Florencji i Rzymu*, rkps; *Biglietto d’Ingresso Gratuito*, Repubblica Italiana Ministero della Pubblica Istruzione, druk; *Elenco degli Istituti di Antichità e d’Arte dello Stato ad ingresso gratuito*, mps, [w:] *Włochy 2*, AAHR.

środków ministerialnego stypendium. W *Notatniku* wielokrotnie wspominał o wyrzeczeniach, jakie z tej przyczyny podejmował: rezygnował z podróży taksówką, wybierał tanie miejsca noclegów, a zakup dużej liczby pocztówek budził w nim wyrzuty sumienia. W marcu, po przyjeździe do Wenecji, zapisał: „[...] czuję ogromne przemęczenie nie tyle fizyczne, ile psychiczne; dzień po dniu szukanie, zwiedzanie miasta, katedry, kościoły, muzea i architektura, tak bym ze 2 dni odpoczął, pędzi mię forsja i bilet”¹⁰.

Najwcześniejsze z dokumentów dotyczą formalności podjętych w kwietniu 1961 roku, m.in. zgody, jaką na wyjazd do Włoch „w celach art.[ystyczny – K.Ch.-U.] zapoznawczych” rzeźbiarz otrzymał z Biura Współpracy z Zagranicą Ministerstwa Kultury i Sztuki¹¹. Do działań formalnych w Warszawie Rząsa upoważnił bliską znajomą, rzeźbiarkę Barbarę Zbrożynę¹². A było ich wiele, począwszy od ustalenia szczegółów wyjazdu, wszczęcia procedur paszportowo-wizowych, aż po uzyskanie imiennego zezwolenia na zakup biletu lotniczego na trasie Warszawa – Rzym – Warszawa¹³. Ostatecznie, 29 grudnia 1961 roku, Antoni Rząsa zajął miejsce w klasie turystycznej samolotu Polskich Linii Lotniczych LOT¹⁴. Przybył do Wiecznego Miasta, w którym spędził najwięcej czasu, nie poświęcając mu jednak uwagi na kartach swojego dziennika. Prawdopodobnie dlatego, że przebywał tam w towarzystwie i mógł na bieżąco dzielić się wrażeniami¹⁵. Natomiast kiedy 10 lutego 1962 roku rozpoczął podróż koleją, był niemal zawsze sam, nierzadko nawet noce spędzając w pociągu.

¹⁰ A. Rząsa, *Notatnik włoski*, AAHR, op. cit. W dalszej części tekstu – jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty A. Rząsy pochodzą z tego źródła. Mając na względzie czytelność informacji, w oryginalnym tekście dodano znaki interpunkcyjne i zastosowano współczesne zasady ortograficzne.

¹¹ *Pismo z Biura Współpracy Kulturalnej z Zagranicą MKiS*, Warszawa 29.04.1961, mps, [w:] *Włochy 3*, [teczka], AAHR.

¹² *Upoważnienie*, Warszawa 13.11.1961, rkps, [w:] *Włochy 3*, [teczka], AAHR.

¹³ *Zezwolenie*, Warszawa 6.12.1961, druk, [w:] *Włochy 3*, [teczka], AAHR.

¹⁴ *Informacje dla pasażerów*, PLL LOT 29.12.1961; *Karta pokładowa*, [w:] *Włochy 3*, [teczka], AAHR.

¹⁵ W Rzymie Rząsa nocował w hospicjum prowadzonym przez Związek Polskich Kawalerów Maltańskich przy Via Sprovieri, zgodnie z zachowanymi kwitami: od 29 grudnia 1961 do 20 stycznia 1962, od 25 do 31 stycznia 1962 oraz między 10 a 16 i 19 a 26 marca 1962 r. (zachowane 4 kwity [w:] *Włochy 3*, [teczka], AAHR). Należy przypuszczać, że przebywał też w innych miejscach, być może u mieszkających tu na stałe Polaków. W *Notatniku* na pierwszej karcie zapisał nazwiska i rzymskie adresy Aleksandra Kołtońskiego i prof. Rządkowskiego (A. Rząsa, *Notatnik włoski*, AAHR, op. cit.). Po powrocie do Zakopanego podtrzymywał



Il. 3. Pocztówki z Rzymu, Archiwum Antoniego i Haliny Rzęsów w Zakopanem, fot. Katarzyna Chrudzimska-Uhera

Spisywał wtedy emocjonalne relacje – można zakładać, że głównie dla samego siebie, ponieważ po powrocie *Notatnika* nie udostępnił¹⁶. Zmieniając miejsca pobytu, Rzęsa korzystał z tzw. okrężnego biletu kolejowego z możliwością łączenia tras. Dokument był ważny w okresie 10.02-11.03.1962, wymagane przy tym było potwierdzanie każdego przejazdu stemplami na stacji początkowej i końcowej. Pozwala to odtworzyć przebieg trasy i poznać jej imponującą, łączną długość: 3530 km¹⁷. Inaczej niż w typowej ofercie biura turystycznego, ta podróż miała formułę otwartą i mogła być w znacznym stopniu improwizowana. Rzęsa zdecydował się na zakup jednostkowych usług (transportu, noclegu), sam (wedle własnych potrzeb) określał charakter, cel i zakres wyprawy,

korespondencyjnie znajomość m.in. z Janem Głowackim (malarzem?) z Rzymu oraz Lucią i Marią Sanguinetti z Ravenny (karty pocztowe i listy [w:] *Włochy 2*, [teczka], AAHR).

¹⁶ Zapomniany *Notatnik włoski* został odnaleziony w 2009 r. przy okazji przygotowań do cyklu wystaw A. Rzęsy we Włoszech. Zob.: A. Rzęsa, *Notatnik włoski*, wybór i oprac. M. Mostek, op. cit., s. 311.

¹⁷ *Biglietto circolare ad itinerario combinabile*, [w:] *Włochy 2*, [teczka], AAHR. Czytelne są tylko niektóre datowniki: 10 II Rzym; 18 II Palermo; 3 III Firenze; 4 III Bologna; 6 III Ferrara; 7 III Padova; 9 III Padova; 9 III Verona; 10 III Bologna; 10 III Firenze.



Il. 4. Pocztówka z widokiem na rzymską bazylikę Santa Maria Maggiore, Archiwum Antoniego i Haliny Rzęsów w Zakopanem, fot. Katarzyna Chrudzimska-Uhera

która – bez wątpienia – obfitowała w niespodzianki i nieoczekiwane odkrycia¹⁸. Dlatego mógł m.in. zdecydować się na powtórny wizytę w Wenecji – mieście, które wywarło na nim szczególne wrażenie. Duża swoboda podróżnego była jednak limitowana, przede wszystkim zasobami finansowymi.

Konwencje zapisu pamięci doświadczenia podróży zmieniały się historycznie i zależne były od sposobów i sensów wojażowania. Pierwsze było słowo. Już w XVI w. powstawały traktaty¹⁹ pisane przez wykształconych humanistów i przeznaczone dla ludzi szlachetnie urodzonych, które z czasem upodabniały się bardziej do poradników użytecznych dla młodzieńców udających się w *Grand Tour*. Początkowo więc to nie wzrok, ale słowo „lokowało się

¹⁸ Korzystając z wyróżnionych przez Hansa Joachima Knebela typów idealnych trzech faz podróży, przypadek Rzęsów – podróż określoną potrzebami jednostki, można zakwalifikować do typu podróży wewnątrzsterownej (drugiej fazy rozwoju podróży), którego formami były podróż romantyczna i drugi okres podróży do wód. Podróż wewnątrzsterowną poprzedzała faza pierwsza – podróży sterowanych tradycją (*Grand Tour* i początek podróży do wód), a następowała po niej faza podróży zewnątrzsterownych – podporządkowanych biur podróży i przewodnikom książkowym. Zob. K. Podemski, op. cit., s. 20.

¹⁹ Syntetyczny zarys zagadnienia podróży jako tekstu i podróży jako obrazu za: A. Wieczorkiewicz, op. cit., s. 98-104.



Il. 5. „Kwiaty”, pamiątki przywiezione przez Antoniego Rzęsę z podróży włoskiej, Archiwum Antoniego i Haliny Rzęsów w Zakopanem, fot. Katarzyna Chrudzimska-Uhera

w centrum sensotwórczym. [...] Figurą świata była księga, a rozmowy z mądrymi ludźmi zdawały się jednym ze sposobów jej czytania²⁰. Wartość dzienników i relacji z podróży wzrosła (w XVII-XIX w.) wraz z rozwojem nauk empirycznych i dążeniem do wszechstronnego, obiektywnego opisu świata. Równocześnie narodziła się potrzeba prowadzenia obserwacji – doceniono naoczność, podróżny stawał się przede wszystkim istotą patrzącą²¹. „Turystyka widokowa” rozpowszechniła się już pod koniec XVIII w., a rozumienie podróży jako okazji do rozmowy zostało zastąpione ideą kontemplacji i bazującego na dobrym oku znawstwa. Człowiek zaczął podróżować, by oglądać, a nie

²⁰ Ibidem, s. 100.

²¹ Ibidem, s. 102-103. Z czasem (już w XVIII w.) ta zdystansowana obserwacja poddana została estetycznym kanonom i romantycznej emocjonalności, podróż miała pielęgnować i potwierdzać gusta.

badac²². I właśnie „spojrzenie turystyczne”²³, jako kategorię kluczową dla nowoczesnego doświadczenia podróży, wskazał socjolog John Urry. Opisał ją jako szczególną kombinację „wspólnej podróży, pragnienia podróżowania oraz technik reprodukcji fotograficznej”²⁴, które – jego zdaniem – stały się centralnym elementem zachodniej nowoczesności. Wspólny moment narodzin turystyki i fotografii w 1840 r. Urry wskazuje jako genezę badanego przezeń fenomenu²⁵.

Zgodnie z socjologiczną koncepcją Johna Urry’ego turysta, podziwiając widoki, zatrzymuje na nich wzrok, a swoje spojrzenie uwiecznia za pomocą fotografii, kart pocztowych, filmów, modeli itp. W ten sposób „spojrzenie turystyczne” może być bez końca odtwarzane i odnawiane²⁶. Antoni Rząsa żałował, że nie miał ze sobą aparatu fotograficznego. Kiedy w Weronie zachwyciły go XII-wieczne brązowe drzwi bazyliki św. Zenona, z zazdrością patrzył na innych turystów – zwłaszcza „jednego Japończyka” i Niemców, którzy fotografowali

Il. 6. Pamiątkowa informacja dla pasażerów z lotu do Rzymu, Archiwum Antoniego i Haliny Rząsów w Zakopanem, fot. Katarzyna Chrudzimska-Uhera

²² J. Urry, *Spojrzenie turysty...*, op. cit. s. 232-233.

²³ Za K. Podemskim i A. Wiczorkiewicz stosuję termin: „spojrzenie turystyczne”, a nie „spojrzenie turysty”, jak termin *tourist gaze* przetłumaczono w polskim przekładzie książki J. Urry’ego.

²⁴ J. Urry, op. cit., s. 235.

²⁵ Ibidem, s. 235. Urry wymienia przypadające w tym roku wydarzenia, m.in.: Louis Daguerre i Fox Talbot ogłosili niezależnie wynalezienie aparatu fotograficznego, Thomas Cook zorganizował grupową wycieczkę turystyczną, w Yorku został otwarty hotel kolejowy, ukazał się rozkład jazdy pociągów Bradshaws, Cunard uruchomił transoceaniczny liniowiec pasażerski, a Wells Fargo dyliżans na Dzikim Zachodzie.

²⁶ Ibidem, op. cit., s. 16.

mimo niesprzyjającej, pochmurnej pogody. Sam postanowił kupić pocztówki. Zapisał w *Notatniku*: „zacząłem się oglądać za kartkami. Znalazłem wewnątrz bazyliki starszego faceta, miał dość dużo zdjęć, wprawdzie niezbyt dobrych i bardzo drogich [...] co zrobić, zacząłem wybierać. Tej nocy nie będę spał, to troszkę zaoszczędzę. Kupiłem 12 sztuk za 360 lirów”²⁷. Potrzeba gromadzenia obrazów była dla niego samego zaskoczeniem. Pisał: „nie wiem, co mi jest, taki pociąg mam do kupowania tych kartek. Wydałem na nie masę forsy, niestety”. I sam sobie odpowiadał: „kartki przypominać będą mi całą podróż po Italii, utrwalają wspomnienia, mój trud, jaki dla sztuki ponoszę. Wiem, że wielu z Was uzna mnie za szaleńca: tyle kartek, tyle forsy! Kochani, przecież nie tylko dla siebie kupuję, wielu z Was nie będzie w Italii. Za mało Wam opowiadać, trzeba pokazać”²⁸. Ostatnie zdanie było jednak raczej wymówką, bo decydujący dla Rząsy był zachwyt oglądanymi widokami i rodząca się w tym samym momencie tęsknota za nimi, obawa przed ich utraceniem. Pisał: „tak czasem ciężko mi się z czymś rozstać, czuję prawie fizyczny ból, nie jadłbym, choćbym czuł głód, kupiłbym reprodukcje z tych rzeczy, co się mi podobają”²⁹. Kolekcję pocztówek możemy odczytać jako szczególną strukturę włoskiej wyprawy, pamięć miejsc, które wywarły najgłębsze wrażenie. Jednak dobór i proporcje reprodukowanych obiektów wynikały nie tylko z intencji podróżnika, ale limitowane były możliwościami finansowymi i dostępnym asortymentem. Potwierdza to zapis w dzienniku, w którym przebywający w Wenecji rzeźbiarz przyznawał: „kupuję kartki. Niestety, choć wybieram te najładniejsze, tak jak w każdym mieście nie ma reprodukcji tych rzeczy, które mi się najwięcej podobają. W Rawennie jakie wspaniałe rzeczy widziałem, nie chciałem odejść i reprodukcji nie było”³⁰.

Zakopiański zbiór kart chcielibyśmy traktować jako opowieść Antoniego Rząsy o Włoszech, jak powidok, który pozostał pod powiekami strudzonego wędrowca. W takim sensie, w jakim pisał o turystach Jonathan Culler, nazywając ich rzeszą „anonimowych semiotyków, [...] [którzy – K.Ch.-U.] przeczesują otoczenie w poszukiwaniu oznak francuskości, typowo włoskich zachowań, charakterystycznych orientalnych widoków, typowo amerykańskich autostrad,

²⁷ A. Rząsa, *Notatnik włoski*, AAHR, op. cit.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.



Il. 7. Mapy i plany miast przywiezione przez Antoniego Rzęsę z Włoch (wybór), Archiwum Antoniego i Haliny Rzęsów w Zakopanem, fot. Katarzyna Chrudzimska-Uhera

tradycyjnych angielskich pubów”³¹. W jakim stopniu Rzęsa był takim turystą? Czy pocztówki są świadectwem tego, co okazało się dlań „najbardziej włoskie”? A może tego, co najbardziej znaczące dla rzeźbiarza i w tym sensie powinniśmy je traktować jako rodzaj szkicownika, zawierającego zapis najbardziej inspirujących dzieł sztuki i architektury, podobny wykonywanym naprędce szkicom?

W zbiorze przeważają pocztówki z mozaikami z Rawenny (59 sztuk), wyprzedzają Rzym, w którym Rzęsa spędził najwięcej czasu (52 sztuki i 8 kart z Watykanu), oraz Wenecję, miasto tak wyjątkowe, że postanowił odwiedzić je dwukrotnie (48 sztuk). Zestawy nie wykraczają poza oczywiste obiekty i atrakcje turystyczne, jak plac i bazylika św. Marka w Wenecji, słynące z mozaikowych arcydzieł świątynie Rawenny, katedra i dzwonnica w Pizie.

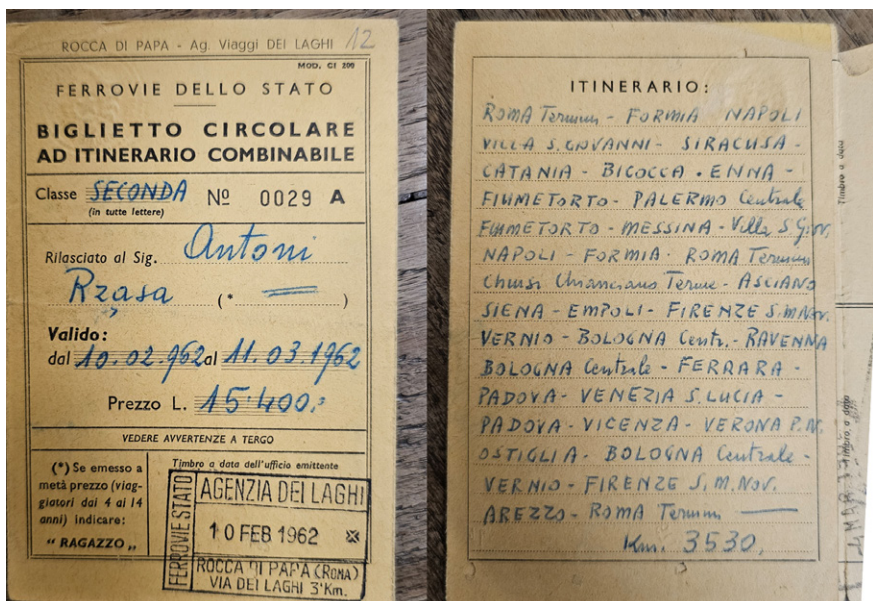
³¹ J. Culler, *Semiotics of Tourism*, „American Journal of Semiotics” 1981, nr 1, s. 127, cyt. za: J. Urry, op. cit., s. 16.

Znaczący zespół stanowią reprodukcje dzieł sztuki kupowane w odwiedzanych muzeach³². Przeważa wśród nich malarstwo (szczególnie Giotta i Fra Angelico, ale również m.in.: Mantegni, Boticellego, Rafaela, Caravaggia, Tintoretta, Leonarda) i mozaiki (przede wszystkim raweńskie i weneckie). Rzeźby pojawiają się sporadycznie. Włochy Rząsy nie są więc zaskakujące. Kolaż niuansują jedynie proporcje pamiątek z kolejnych miejsc. Niektórych jest więcej, innych brakuje – jak np. obiektów nowoczesnych, które, jak się wydaje, podróżnika nie zainteresowały. W zbiorze znajdują się zaledwie trzy pocztówki przedstawiające budynki bliższe współczesności: modernistyczny dworzec Stazione Termini w Rzymie oraz wnętrza XIX-wiecznych teatrów w Palermo i Wenecji, a w kategorii „malarstwo różne” odnajdujemy kilka kompozycji z drugiej połowy XIX i początku XX w. (Van Gogha, Renoira, Matisse’a, Klee i prymitywisty Vivina). Przypomnijmy jednak, że nie wiemy, w jakim stopniu charakter zbioru odzwierciedla wybory rzeźbiarza, a w jakim wynika on z oferty i dostępności reprodukcji. Dla języka pocztówki charakterystyczna jest dosłowność, schematyczność, konstruowanie przedstawień stereotypowych³³. Zapewne nie mógł więc Rząsa łatwo znaleźć fotografii nowoczesnej architektury i malarstwa, a także dzieł rzeźbiarskich, cieszących się mniejszym zainteresowaniem turystów. Dlatego ich obecność wśród włoskich pamiątek powinna być odczytana jako wyraz determinacji podróżnika, z trudem odnajdującego obrazy odpowiadające jego gustom i potrzebom. Potwierdza to wyznanie w *Notatniku*: „Dużo kupiłem kartek w Rawennie, ale jak zwykle nie wszystko znalazłem, co mi się podobało. Ja pokazywałbym im, co jest dobre i piękne, z czego powinni zrobić reprodukcje. Zatem żadna z reprodukcji nie oddaje rzeczywistości”³⁴.

³² Największy procent reprodukowanych dzieł pochodzi ze zbiorów: Muzeów Kapitołińskich, Pinakoteki i Galeria Borghese w Rzymie; Galerii Uffizi, Galerii Pitti, Muzeo di S. Marco i Galerii Academia we Florencji; Pinakoteki i Palazzo Publico w Sienie.

³³ Zob. A. Wiczkorkiewicz, op. cit., s. 184. Karty pocztowe nie były przez Rząsę nabywane z intencją ich wysyłania ani kolekcjonowania, ale zastępować miały fotografie dokumentacyjne, których podróżnik nie był w stanie samodzielnie wykonywać. Dlatego w naszych rozważaniach nie bierzemy pod uwagę ustaleń i metodologii badawczych dotyczących stricte kart pocztowych, jak np. zakreślonych przez autorów publikacji: *Aksjosemiotyka karty pocztowej*, red. P. Banaś, II Prace Kulturoznawcze, t. VIII, Wrocław 2012.

³⁴ A. Rząsa, *Notatnik włoski*, AAHR, op. cit.



Il. 8. Bilet kolei włoskich Antoniego Rzaśy (recto) i trasa włoskiej podróży pociągiem spianowana przez Antoniego Rzaśę na bilecie kolejowym (verso), Archiwum Antoniego i Haliny Rzaśów w Zakopanem, fot. Katarzyna Chrudzimska-Uhera

Karty *Notatnika* potwierdzają, że Rzaśa był wrażliwym obserwatorem, dobrze przygotowanym, ale nadal szukającym wiedzy. Relacjonując wizytę w Syrakuzach najpierw ze znanstwem opisał architekturę katedry i ruiny kościoła św. Jana, następnie wspomniał wizytę w muzeum, gdzie uważnie przyglądał się zbiorom. Pisał „rzeźba z okresu wczesnego chrześcijaństwa. Byłem podniecony fantazją, pomysłowością, szczerością i prostotą. To naprawdę wielka sztuka tych czasów, następnie oglądałem malarstwo [...], wśród obrazów z trecenta i quattrocenta kilka [...] jest wprost urzekających. Wielka sztuka stworzona przez wybrańców. Cześć Ci oddaję”. We „wspnianiałym”, jak je określił, muzeum w Palermo znalazł „dużo rzeźby wczesno greckiej, okres na pewno Fidiasza i Praksytelesa, sale z rzeźbą wczesno rzymską i późniejszą, [...] okres etruski – wspaniałe dwa sarkofagi [...] bardzo dużo antycznych prymitywów. Coś fantastycznego”. W tych fragmentach *Notatnika* Rzaśa-rzeźbiarz odsłaniał własne artystyczne preferencje twórcy. Deklarował z przekonaniem: „Dla mnie barok to epoka chaosu, epoka wyzwajającej się idei

adoracji biologicznego piękna człowieka [...] z pęt scholastyki średniowiecznej. Nigdy nie można mówić o pięknie fizycznym człowieka w baroku. Stworzyli go raz Grecy, podnosząc do najwyższych szczytów, [...] z ludzi zrobili bogów”. Temu ideałowi – zdaniem Rząsy – nie byli w stanie dorównać późniejsi artyści: ani Michał Anioł, ceniony przez Rząsę jako „światny mistrz”, który jednak „przy Grekach zupełnie wysiadł”, bo jego niebywały talent ucierpiał „po złej szkole nie znajdującej umiaru, syntezy, harmonii”, ani neoklasycyści – Canova i Thorvaldsen, na których Rząsa „patrzył z politowaniem”³⁵.

Dłuższy fragment w *Notatniku* Rząsa poświęcił Weronie. Zwiedził tam kilka świątyń – „przeważnie romańskie lub wczesnogotyckie”, ruiny amfiteatru rzymskiego i zamek. Ale największe wrażenie wywarł na nim kościół San Zeno, „duża, piękna bazylika romańska z XII wieku, fasada wspaniała, choć zniszczona czasem”. Wnętrze świątyni opisał zdawkowo, odnotowując obecność obrazów Mantegni, które przyciągały uwagę turystów. Więcej uwagi poświęcił rzeźbie. Już u wyjścia zaintrygował go romański portal i podtrzymujące kolumny „dwa olbrzymie lwy o głowach orlo-zwierzęcych”, a brązowe drzwi ocenił wyżej niż oglądane wcześniej we Florencji, wykonane przez Ghibertiego.

Powyższe refleksje nie zaskakują, kiedy weźmiemy pod uwagę styl rzeźbiarstwa Antoniego Rząsy. Tworzył w drewnie kompozycje figuralne o kształtach masywnych, z gruba tylko formowanych przy pomocy ciesielskich narzędzi, dalekie od akademickiego *fini*. Na ich powierzchni pozostawiał ślady pracy, zapis podejmowanych decyzji. Obcy był mu też weryzm, figury kształtował syntetycznie, przerysowując proporcje i nie stroniąc od deformacji. W ten sposób uzyskiwał ich niezwykłą ekspresję, zachowując jednak statyczność i zupełny brak ruchu. Źródeł stylu rzeźbiarskiego Rząsy doszukujemy się w kulturze pogranicza południowo-wschodniej Rzeczypospolitej, w wiejskiej tradycji katolicko-prawosławnej, w której wzrastał. Potwierdzenie tych własnych poszukiwań twórczych artysta odnalazł – w sposób zaskakujący dla niego samego – podróżując po Włoszech. Odkrywał je w rzeźbie archaicznej Grecji i wczesnego średniowiecza. Dlatego podróż ta nie była dla jego sztuki przełomowa. Jednak o jej znaczeniu przekonuje twórcza niemoc, w jaką artysta popadł po powrocie do Zakopanego. Potrzebował czasu, by włoskie inspiracje skonfrontować z doświadczeniem zakopiańskiego rzeźbiarza.

³⁵ Ibidem.

Bez wątpienia we Włoszech Rząsa doświadczył intensywnych artystycznych wrażeń. Jednak uwagi w *Notatniku* nie odzwierciedlają tych emocji. Zapiski początkowo dość szczegółowe, wraz z rosnącym zmęczeniem artysty stają się coraz bardziej lakoniczne. Na temat Ferrary zdawkowo odnotował: „zwiedziłem 2 kościoły, zamek. Znalazłem muzeum, niestety zamknięte (poniedziałek), dzięki uprzejmości dozoruującego zwiedzam sale sztuki nowoczesnej: rzeźba, malarstwo, 4 malarzy i 1 rzeźbiarz. Zwiedzam katedrę – olbrzymia, ale nie tak duża jak w Bolonii, [...] w środku surowa, byłem tam i w muzeum, które się mieści przy katedrze”. Najwyraźniej w tym zakresie ciężar pamięci i zadanie zapisu wrażeń z podróży Rząsa scedował na pocztówki. Pokonując kolejną zawrotną odległość, rzeźbiarz patrzył jednak nie tylko na dzieła kultury materialnej, ale też na krajobrazy odmienne w zależności od mijanych regionów, zmian pogody, pory dnia i prędkości jazdy pociągiem. Rząsa oceniał je okiem gospodarza, pochodził przecież z podkarpackiej Futomy i wciąż wspierał brata doglądającego ojcowizny. W drodze do Rawenny zanotował: „ziemia żyźniejsza, lepiej uprawiana, widać dobrobyt, dużo winnic bardzo ładnie prowadzonych”, a w innym miejscu stwierdził wprost: „mam wrażenie, że Włochy nie mają zbyt wysokiej kultury rolnej”. Patrzył też okiem rzeźbiarza, kiedy mijane po drodze kaktusy porównywał do abstrakcyjnych brył i duchów morza. Był podróżnikiem wrażliwym na kolor i światło. I choć pogoda przeważnie nie dopisywała, zachwycała go nawet „szarość w dni deszczowe”, mimo że „polska szarość” była mu bliższa. Notował ostre barwy pomarańczy i cytryn, wpatrywał się w morze, które „wygląda jak wielki bastion kolorów, błękitu, zieleni, fioletu przechodzącego w żółtą czerwień, [...] wszystkie kolory rozłożone drzemią spokojnie w tej tytanicznej kołysce”³⁶.

Nie tylko patrzył, lecz także słuchał. I narzekał: „Ci Włosi strasznie wrzeszczą, przy tym nerwowo gestykują, musieli bardzo krzyczeć przy zajmowaniu tej ziemi”. Ganił ich też za bałaganiarstwo. Z nieskrywaną irytacją utyskiwał: „nie mogę zrozumieć tych Włochów! W bielutkich koszulach, wykrawaconi [sic!], wybrylantowani, ubrani pedantycznie, a w przedziale nie widzą popielniczki. Popiół, papiery rzucają na podłogę, w przedziale jak w chlewie”. Mimo to, przechodniom przyglądał się z zaciekawieniem. W sugestywny sposób opisał spotkanie z młodą parą wychodzącą z katedry w Ferrarze. Tamtego dnia znów padał deszcz, więc „młodzi, jak mogli, się do siebie przytulali.

³⁶ Ibidem.



Il. 9. Antoni Rząsa, *Pieta*, fragment wystawy Antoni Rząsa. *Il Ritorno*, Rzym 2010, Archiwum Antoniego i Haliny Rząsów w Zakopanem, fot. Magdalena Rząsa

Naraz na [ich – K.Ch.-U.] głowy [...] spada cała chmura gołębi. Stałem osłupiały, co się mogło stać, przecież ich nie widziałem! [...] wiele ludzi starszych i młodych rzuca w górę nad młodych coś białego, [...] gołębie tworzą jedną, kłębiącą się chmurę z tym białym śniegiem, pędzą pod nogi [...], oboje młodzi zasłaniają swe głowy rękami [...] gdy wesele przeszło, droga [...] była biała od kaszy [...] ryżowej”³⁷.

Na kartach *Notatnika* dużo miejsca zajmują opisy czasu spędzonego w pociągu. Plastyczny język, specyficzna dla autora świadoma repetycja, tworzą niezwykle sugestywne i fantastyczne zarazem relacje, oddają rytm, stukot i prędkość. W drodze z Syrakuz do Palermo, Antoni Rząsa notował: „Pociąg biegnie jak strzała, po jednej stronie ruchliwe morze, od którego raz się oddalamy, to znów zbliżamy. W przeciwnym oknie widać z ogromną szybkością pędzące fiordy, kamienie, kamienie, kamienie, wyteżam wzrok, to na pewno

³⁷ Ibidem.

ziemia cyklopów, [...] powinni się wylegiwać lub harcować po swym władztwie, a może spędził ich do swych kryjówek ten burzliwy wiatr od morza, który tak strasznie wali w pociąg”³⁸.

W innym miejscu Rząsa skrupulatnie odnotował aurę w kolejno odwiedzanych miastach. W kolejności wymienił: Asyż „pogoda, deszcz, pogoda”, Neapol „pogoda”, Syrakuzy „deszcz, wiatr, pogoda”, Pompeje „pogod[a]”, Palermo „pogoda”, Siena „pogoda pochmurna”, Florencja „pogoda, deszcz, pochm.[urno]”, Bolonia „pogoda”, Rawenna „pogoda pochmur[no]”, Ferrara „deszcz”, Padwa „pogoda pochmurno”, Wenecja „pogoda”. Te meteorologiczne obserwacje wynikały stąd, że Antoni Rząsa odczuwał środowisko jako stan pogody – temperaturę, wiatr, kolor, dźwięk. Na zmiany reagował nastrojem, czasem cierpiał, jak wspominała jego żona, Halina – stawał się skłonny do „zamyśleń” i chandry. Pod koniec życia, już poważnie chory, pisał w liście do brata: „nie jest Józku dobrze, coraz trudniej mi się oddycha, pogoda [...] ogromnie fatalna, śnieg, deszcz, wiatr, mgły i czasem słońce przeplatają się, czasem mam krytyczne przed zmianami chwile, prawie się duszę”³⁹.

Przeważająca podczas podróży deszczowa aura z pewnością nie wpływała pozytywnie na nastrój melancholijnego meteopatę, jakim, zdaje się, był Antoni Rząsa. W takich warunkach nawet malownicza przyroda wydawała mu się inna, jak „wstrętne, bardzo burzliwe [...] morze” i jego „straszne, szaro-żółto ziemiste, potężne, goniące się fale”⁴⁰. Kondycję psychiczną pogarszały też negatywne emocje: zmęczenie, poczucie osamotnienia i lęk. Potęgowała je bariera językowa – Rząsa nie znał włoskiego, w notatniku miał wynotowane najbardziej przydatne zwroty. Już na początku lutego (1962 roku), jeszcze w Rzymie, czekając na bilet okrężny, pisał:

już chciałbym jechać, a jednocześnie wzrasta we mnie coraz większa obawa przed podróżą, zdrowie nie najlepsze, osłabione nerwami, ten nieszczęsny brak języka, bardzo słaba orientacja w terenie, gubię się, jestem jak dziecko. W głowie, być może z nagromadzonych wrażeń, mam ciągły szum połączony z lekkim bólem, narasta we mnie wielka tęsknota za moim kochanym krajem: Polsko, Polsko, co Ty masz w sobie [...]. Tęsknię, tęsknię, jestem wszędzie – u przyjaciół,

³⁸ Ibidem.

³⁹ A. Rząsa, *Listy do brata*, wyboru dokonał W. Butkiewicz, Zakopane 2003, nlb.

⁴⁰ A. Rząsa, *Notatnik włoski*, AAHR, op. cit.

z młodzieżą, u rodziny, zmęczony bohater. Bilet ma być gotowy, a ja chcę uciec samolotem do Polski⁴¹.

Już w trakcie podróży, wyjeżdżając z Pizy, pisał: „jestem szalenie zmęczony, w ciągu doby jadę już czwartym pociągiem, trudno”. W Weronie zgubił plan, obawiał się złodziei kieszonkowych. W Palermo, w deszczu, dwie godziny błąkał się, nie mogąc trafić na nocleg. Przybity, postanowił zrezygnować z podróży do Agrigento i wrócił do Rzymu. Jadąc na północ, zanotował: „jestem daleko, ale bliżej Polski”. Wreszcie, 6 marca, w Padwie, wyznał: „zwiedzam ponad 6 godz., jestem bardzo zmęczony. Targam ten bagaż, dopiero o godz. 6 jestem w hotelu, jutro jadę do Wenecji. [...] naprawdę czuję ogromne przemęczenie, nie tyle fizyczne, ile psychiczne. Dzień po dniu szukanie, zwiedzanie miasta: katedry, kościoły, muzea i architektura, tak bym ze 2 dni odpoczął, [ale] pędzi mię forsja i bilet”. Jednak te niedogodności z nawiązką zrekompensować miały kolejne dni: „była pogoda”, a „Wenecja wyglądała tak uroczo”⁴²!

Z każdym dniem kolejowego maratonu narastało znużenie – fizyczne i psychiczne, spowodowane tempem podróży i intensywnością wrażeń. Trudna do zniesienia była też monotonia. Po blisko miesiącu nieustannego przemieszczania się między miastami, 7 marca 1962 r. Antoni Rząsa podsumował:

już przyzwyczailem się [...], co dzień prawie jestem na stacji, podbijam bilet, szukam peronu, pociągu. Życie moje układa się: stacja – pociąg – stacja, duża chwila namysłu, zwiedzanie – szukanie hotelu, lokowanie się w nim, błoga chwila wieczorem, że mam łóżko, wodę, w łóżku przejście myślą przez cały dzień, odliczenie jednego miasta, jednego dnia, co mię dzieli od Polski⁴³.

Zdawał sobie sprawę z nadmiaru bodźców, przyznawał: „mam wrażenie, że żadna korzyść z dalszego zwiedzania. To tak, jak przed maturą, co się uczy, uczy i wydaje się, że się nic nie umie”. Ale zaraz dodawał: „To jest nieprawdą. Wszystko lub część utrwała się w pamięci, gdybym dziś zrezygnował z podróży mocno żałowałbym”⁴⁴.

Utrwalaczami pamięci, jak wiemy, miały być karty pocztowe i zapiski w notatniku. Poza nimi (i kilkoma zerwanymi roślinami) Antoni Rząsa nie

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem.



Il. 10. Antoni Rząsa, *Święty Franciszek*, fragment wystawy Antoni Rząsa. *Il Ritorno*, Rzym 2010, Archiwum Antoniego i Haliny Rząsów w Zakopanem, fot. Magdalena Rząsa

przywiózł z Włoch żadnych typowych, turystycznych pamiątek. W jakimś stopniu wynikało to z ograniczeń finansowych, ale przecież pokonywał je, ponosił wyrzeczenia, decydując się na zakup imponującej liczby (ponad 400!) kart pocztowych. Ten wybór odzwierciedla charakter doświadczenia Rząsy-podróżnika, jego „turystycznego spojrzenia”. Istotny dla niego był autentyzm indywidualnego przeżycia. Dlatego kupował reprodukcje fotograficzne, dające obiektywnie „prawdziwe” ujęcie świata⁴⁵. Używał słów, dopowiadając to, czego nie oddaje obraz: wielozmysłowość cielesnych wrażeń i temperaturę międzyludzkich relacji. Przecież jako zakopiański rzeźbiarz i pedagog dobrze znał wartość produkcji pamiątkarskiej. Zapewne nie chciał więc poddać się mechanizmom przemysłu turystycznego. Ceniąc autentyczność, unikał

⁴⁵ Świadomie nie sięgamy w tym miejscu do szerokiego dorobku badań współczesnej humanistyki, akcentującej wpływ fotografii na sposoby postrzegania i interpretowania rzeczywistości, definiującej obszar widzialności. Wyprawa Antoniego Rząsy wpisuje się bowiem w tradycyjny model podróżowania, odmienny od doświadczenia ponowoczesności.

pamiętek – wymyślonej rzeczywistości i „pseudow wydarzeń” konstruowanych dla rozrywki przyjezdnych.

Można powiedzieć, że Rząsa zwiedzał łapczywie, bez umiaru i „bez znieczulenia”. Zdawał sobie sprawę (i nie pomylił się!), że była to być może jedyna w jego życiu wizyta w Italii. Ten blisko trzymiesięczny, intensywny czas wymagał rekonwalescencji – odpoczynku, ale przede wszystkim mentalnego i emocjonalnego przepracowania umożliwiającego powrót do rytmu życia sprzed podróży. Miesiąc po przyjeździe do Zakopanego wyznał w liście do brata: „Rzeźbić dalej nie mogę, Józku, nie brak mi koncepcji, [...] mam tyle pomysłów, że na rok starczy, przywiozłem z Włoch masę szkieł, brak mi sił, nie mam ochoty rzeźbić, to mi nie daje poza zmęczeniem żadnego zadowolenia, jestem po tych Włoszech jak przepity facet, co na wódkę nie może patrzeć”⁴⁶. Porównanie przesytu podróży do przedawkowania alkoholu wskazuje na nienasycony apetyt podróżnika-artysty, kompulsywnie poszukującego twórczych inspiracji i pochłaniającego arcydzieła. Ale oprócz pożądania wiedzy i wrażeń było coś jeszcze, co nie pozwoliło rzeźbiarzowi zwolnić tempa podróży. Tłumacząc przyczyny, dla których, mimo ogromnego znużenia, nie był w stanie przerwać wyprawy, Rząsa przyznał, że była to „sprawa ambicji”. Tłumaczył: „choćbym machnął ręką na opinię, to sam sobie nie darowałbym. Mam coś w sobie z obowiązku i odpowiedzialności przed samym sobą”⁴⁷. Czy zadecydowała więc konsekwencja, potrzeba wiedzy, wytrwałość, czy chęć niezawiedzenia zaufania tych, którym podróż zawdzięczał? Bez wątpienia wszystkie te aspekty były istotne. Ale być może znaczenie miał też przykład przyjaciela i zakopiańskiego artysty, Władysława Hasiora (1928-1999). W Italii Rząsa myślał o nim i wspominał w *Notatniku*, kiedy po raz kolejny czuł tęsknotę. Zapisał: „chciałbym to wszystko mieć już za sobą, chcę wrócić do Polski, Zakopanego i rzeźbić. Ciekawym, czy Władek urządził wystawę, jak jest przyjeżdża”⁴⁸.

Hasior po raz pierwszy wyruszył w zagraniczną podróż po Europie Zachodniej w 1957 r., jeszcze jako student. Kolejną odbył niewiele wcześniej od Rząsy, na przełomie 1959 i 1960 r. Przez kilka miesięcy zwiedzał Francję

⁴⁶ List A. Rząsy do brata Józefa, Zakopane 14 kwietnia 1962, cyt. za: A. Rząsa, *Listy do brata*, wybór i oprac. M. Mostek, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2010, nr 2-3, s. 318.

⁴⁷ A. Rząsa, *Notatnik włoski*, AAHR, op. cit.

⁴⁸ Ibidem.

i Włochy. Na pewno artyści o tej wyprawie wielokrotnie rozmawiali. Ich podróże miały wiele wspólnego, przede wszystkim otwartą formułę, realizującą indywidualne potrzeby turysty. Obie były też bardzo intensywne. Co więcej, obaj upamiętnili swoje doświadczenia, spisując dzienniki podróży. Hasior robił to bardziej sumiennie⁴⁹. Był też bardziej od Rząsy niezależny – poruszał się własnym motocyklem, podczas gdy jego przyjaciel musiał dostosować marszrutę do destynacji i rozkładu jazdy włoskich kolei. Czy „sprawa ambicji”, o której wspominał Rząsa, mogła więc być chęcią sprostania podróżniczemu wyzwaniu postawionemu przez młodszego kolegę?

W kolejnych latach Władysław Hasior często wyjeżdżał zawodowo – brał udział w wystawach, realizował dzieła za granicą. Antoni Rząsa już więcej nie podróżował. Powrócił z Włoch do Zakopanego i do pracy twórczej, by na nowo, w surowym drewnie rzeźbić monumentalne figury, w których niektórzy dostrzegać zaczęli subtelność włoskiego *quattrocenta*. To właśnie za pośrednictwem tych dzieł, blisko 50 lat później miał miejsce symboliczny „powrót” artysty – *Il Ritorno*. Pod takim tytułem, wiosną 2010 r., rzeźby Antoniego Rząsy zaprezentowane zostały na wystawie we wnętrzu kościoła Santo Stefano Rotondo w Rzymie⁵⁰.

Bibliografia

- Aksjosemiotyka karty pocztowej, red. P. Banaś, II Prace Kulturoznawcze, t. VIII, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012.
- Chrudzimska-Uhera Katarzyna, „Portret jednego człowieka”. Przyczynek do biografii Haliny Rząsowej (1924-1980), *zakopiańskiej fotografii*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2023, nr 10, s. 615-639.
- Hasior Władysław, *Dziennik podróży motocyklem do Francji i Włoch 1 października 1959, 23 kwietnia 1960*, red. Z. Zegadłówna, Sądecka Oficyna Wydawnicza, Nowy Sącz 1987.
- Podemski Krzysztof, *Socjologia podróży*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2004.
- Rząsa Antoni, *Listy do brata*, wyboru dokonał W. Butkiewicz, Fundacja im. Antoniego Rząsy, Zakopane 2003.
- Rząsa Antoni, *Listy do brata*, wybór i oprac. M. Mostek, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2010, nr 2-3, s. 317-318.

⁴⁹ W. Hasior, *Dziennik podróży motocyklem do Francji i Włoch 1 października 1959, 23 kwietnia 1960*, red. Z. Zegadłówna, Nowy Sącz 1987.

⁵⁰ Wystawa *Antoni Rząsa. Il Ritorno*, Santo Stefano Rotondo, via Santo Stefano Rotondo 7, Rzym, marzec-kwiecień 2010, org. Fundacja im. Antoniego Rząsy we współpracy z Instytutem Polskim w Rzymie, przy wsparciu Biura Promocji Zakopanego.

- Rząsa Antoni, *Notatnik włoski*, wybór i oprac. M. Mostek, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2010, nr 2-3, s. 311-316.
- Urry John, *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*, Sage Publications, London–Newbury Park–New Delhi 2002.
- Urry John, *Spojrzenie turysty*, tłum. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Wieczorkiewicz Anna, *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*, Universitas, Kraków 2012.

Archiwalia

- Rząsa A., *Notatnik włoski*, rkps, nlb., [w:] *Włochy 3* [teczka], archiwum prywatne Antoniego i Haliny Rzęsów.
- Włochy / Pocztkówki*, [teczka], archiwum prywatne Antoniego i Haliny Rzęsów.
- Włochy 1-3*, [teczki], archiwum prywatne Antoniego i Haliny Rzęsów.

Źródła ilustracji

Wszystkie ilustracje w tekście pochodzą z archiwum prywatnego Antoniego i Haliny Rzęsów w Zakopanem.

Obrazem i słowem. Zapis podróży rzeźbiarza Antoniego Rzęsy (1919-1980) do Włoch (1961-1962)

Rzeźbiarz Antoni Rzęsa (1919-1980) na przełomie 1961 i 1962 roku odbył podróż do Włoch. Był to jedyny samodzielny wyjazd zagraniczny artysty pochodzącego z niewielkiej, podkarpackiej miejscowości i na stałe związanego z Zakopanem. Podróż ta imponuje długością i obfitością programu. Wywarła na artyście tak silne wrażenie, że po powrocie potrzebował znacznego czasu, by na nowo przystąpić do pracy twórczej. Relację z podróży oparto na zbiorach archiwalnych Galerii Antoniego Rzęsy w Zakopanem (dotąd publikowanych jedynie w niewielkim zakresie). W ich skład wchodzi niezwykle zbiór pocztówek (ponad 400), które Rzęsa kupował w kolejno odwiedzanych włoskich miastach, oraz *Notatnik włoski* – niewielki skorowidz adresowy służący jako notes z przydatnymi za granicą adresami, podstawowymi zwrotami w języku włoskim i planowaną trasą. Mieści on też, pisany nieregularnie, dziennik podróży. W oparciu o te materiały w artykule podjęto próbę spojrzenia na podróż Antoniego Rzęsy z antropologicznej perspektywy, po to by poznać intencje i wybory, zrozumieć, czego artysta poszukiwał, a co znalazł w odwiedzanych miejscach. Zakopiański zbiór pocztówek potraktowany został jako powidok, który pozostał pod powiekami wędrowca, „anonimowego semiotyka” (jak o turystach pisał Jonathan Culler). Jest więc rodzajem szkicownika utrwalającego to, co dla rzeźbiarza okazało się najbardziej znaczące i zachwycające. Antoni Rzęsa nie przywiózł z Włoch żadnych typowych, turystycznych pamiątek. W jakimś stopniu wynikało to z ograniczeń finansowych, ale przecież pokonywał je, ponosił wyrzeczenia, decydując się na zakup imponującej liczby kart pocztowych. Ten wybór odzwierciedla charakter doświadczenia Rzęsy-podróżnika, jego „turystyczne spojrzenie” (wg kategorii socjologicznej Johna Urry). Istotny dla niego był autentyzm indywidualnego przeżycia, dlatego kupował reprodukcje fotograficzne,

dające obiektywnie „prawdziwe” ujęcie świata. Obrazu na pocztówkach dopełnia słowo w *Notatniku włoskim*. Artysta używał słów, dopowiadając to, czego nie oddaje obraz: wielozmysłowość cielesnych wrażeń i temperaturę międzyludzkich relacji.

Słowa kluczowe: podróże, pocztówki, spojrzenie turysty, Włochy, rzeźba XX wieku, Zakopane, Galeria Antoniego Rzęsa

With Images and Words. An Account of the Sculptor Antoni Rzęsa's (1919–1980) Journey to Italy (1961–1962)

Antoni Rzęsa (1919–1980) was a well-known Zakopane sculptor. At the turn of 1961 and 1962 he travelled to Italy. It was the one and only independent abroad trip for the artist who came from a small, Subcarpathian town and spent his adult life in Zakopane. The trip is impressive in its length and the richness of the program. It made such a strong impression on the artist that after his return he needed a long time to start sculpting again. The travel account is based on the archive collections of the Antoni Rzęsa Gallery in Zakopane. It is an extraordinary collection of postcards (over 400) that Rzęsa bought in the Italian cities he visited, and the “Italian Notebook” — a small address index serving as a notebook with useful addresses, basic phrases in Italian and a planned route. It also contains a travel diary, written irregularly. The article attempts to look at Antoni Rzęsa's journey from an anthropological perspective, in order to learn about his intentions and choices, to understand what the artist was looking for and what he found in the places he visited. The Zakopane collection of postcards is treated as an afterimage that remained under the eyelids of a traveler, an “anonymous semiotician” (as Jonathan Culler wrote about tourists). It is, therefore, a kind of sketchbook that captures what the sculptor found most significant and most delightful. The image on the postcards is complemented by words in the “Italian Notebook.” Surprisingly, Rzęsa described the impressions caused by his contact with masterpieces very briefly. He devoted more attention to accounts of “traveling:” time spent on trains, impressions caused by dynamically changing landscapes, new smells and sounds. Antoni Rzęsa did not bring any typical tourist souvenirs from Italy. To some extent, this was due to financial constraints, but he overcame them deciding to buy an impressive number of postcards. This choice reflects the nature of Rzęsa's experience as a traveler, his “tourist gaze” (according to John Urry's sociological category). The authenticity of individual experience was important to him. That is why he bought photographic reproductions, which gave an objectively “true” view of the world. He used words – adding what the image does not convey: the multi-sensory nature of physical sensations and the temperature of interpersonal relationships.

Keywords: travelling, postcards, the tourist gaze, Italy, 20th century sculpture, Zakopane, Antoni Rzęsa Gallery

Data przesłania tekstu: 29.05.2025

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 12.02.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 31.03.2025

FOTOGRAFIA W KOLE HERMENEUTYCZNYM. KONCERT DLA BERKUTU Z PROTESTU W KIJOWIE

MAREK MAKSYM CZAK

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
m.maksymczak@uksw.edu.pl
ORCID 0000-0002-0577-0456

Przedmiotem artykułu jest fotografia *Koncert dla Berkutu* (il. 1), autorstwa Markijana i Ołeha Macechów oraz Andrija Meakowskijego, wykonana 7 grudnia 2013 roku w Kijowie podczas rewolucji godności¹. Zdjęcie przedstawia mężczyznę grającego na pianinie na środku ulicy, podczas protestu, przed zwartym szeregiem policjantów. Pianista, w przeciwieństwie do nich, jest widoczny od tyłu. Fotografia posiada symetryczną kompozycję, mocno przyciąga uwagę i głęboko zapada w pamięć. W rozpoznaniu wstępnym mówi o kontraście między dwiema stronami konfliktu: protestującymi i funkcjonariuszami Berkutu. Różnicę między nimi potęgują przypisane im atrybuty oraz wykonywane przez nich czynności. Przygotowani do walki policjanci stoją w pełnym uzbrojeniu, tworząc barykadę z metalowych tarcz. Pierwszoplanowy mężczyzna z kolei jest bezbronny, siedzi i gra.

Fotografia tuż po opublikowaniu w mediach społecznościowych szybko stała się *viralem*, nie tylko wśród ukraińskich, lecz również zagranicznych internautów. Dla wielu zdjęcie jest „ikoną” wspomnianej rewolucji, a ikoniczny status fotografii prasowej czy reporterskiej, zdaniem amerykańskich naukowców Vicki Goldberg oraz Roberta Harimana i Johna L. Lucaitesa, jest typowy dla dzieł, które posiadają moc utrwalania obrazu danych wydarzeń

¹ Fotografia była upubliczniana nie tylko pod tytułem *Koncert dla Berkutu*, lecz również pod następującymi, znacznie rzadziej występującymi, nazwami: *Pianista*, *Imagine*. Jednak Markijan Macech utrzymuje pierwszą z wymienionych wersji tytułu, zob. korespondencja Markijana Macecha do Marka Maksymczaka z 1.04.2021 r.



Il. 1. Markijan Macech, Ołeh Macech, Andrij Meakowskij, *Koncert dla Berkutu*, 2013. Dzięki uprzejmości autorów, fot. Andrij Meakowskij

w zbiorowej świadomości². Według badaczy takie zdjęcie łączy w sobie wartość dokumentu z siłą oddziaływania fotografii na opinię publiczną, przy czym źródło siły ujęcia wypływa z samej kompozycji dzieła, które nierzadko jest porównywane do powszechnie znanych przykładów z historii malarstwa³. Ze stanowiskiem Goldberg, Harimana i Lucaitesa nie zgadza się poznański badacz Stanisław Czekalski, który podkreśla, że o ikonicznym statusie fotografii nie tylko prasowej czy reporterskiej, ale fotografii jako takiej, rozstrzyga wyjątkowa zależność treści kompozycji od jej formy. Tak pojmowana ikoniczność wskazuje na potencjał wytwarzania wizualnego sensu dzieła, który

² Problem ikonicznego statusu fotografii w ujęciu wymienionej badaczki i badaczy poruszył Stanisław Czekalski: Idem, 'Close reading' fotografii reporterskiej: Nick Ut, 'Groza wojny', „Biuletyn Historii Sztuki” 2023, tom 85, nr 4, s. 84, 93-94; V. Goldberg, *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*, New York-London 1991, s. 16, 135-136; R. Hariman, J.L. Lucaites, *No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*, Chicago-London 2007, s. 25-27. Numery stron z wyżej wymienionych monografii tu i w dalszych przypisach podaję za Czekalskim.

³ V. Goldberg, op. cit., s. 243; R. Hariman, J.L. Lucaites, op. cit., s. 176. Por. S. Czekalski, op. cit., s. 93.

w fotografii występuje sporadycznie i nie zawsze jest dostrzeżony w szerokim odbiorze⁴.

Choć *Koncert dla Berkutu* w pewnym stopniu stanowi fotografię inscenizowaną, do czego jeszcze powrócę, można zadać pytanie: jakiego rodzaju ikonizacja stanowi wyróżnik tej kompozycji? Na ile potwierdzeniem jej obecności może być to, że *Koncert dla Berkutu* odznaczył się społecznym oddziaływaniem, czego przyczynę należałoby widzieć w tym, że zdjęcie wykazuje analogię do słynnego obrazu Caspara Davida Friedricha *Wędrowiec nad morzem mgły* z 1818 roku (il. 2) – w centrum obu kompozycji występuje odwrócony tyłem do widza mężczyzna, a całość odznacza się symetrycznym układem. A na ile o ikonizacji pracy świadczy zależność jej semantyki od struktury pola obrazowego? Odpowiadając na pytania, zaprezentuję analizę fotografii nie tylko w kontekście historycznym, lecz również przy użyciu optyki hermeneutycznej. Kompozycja jak dotąd nie doczekała się naukowego omówienia, a wybór obu perspektyw nie jest przypadkowy. Samo zdjęcie swą tematyką o społeczno-politycznym zaangażowaniu wskazuje na konieczność przywołania wydarzeń, jakie towarzyszyły jego powstaniu. Z kolei interpretacja hermeneutyczna, choć zdystansowana do uwzględniania kontekstu historycznego, okazuje się pomocna w objaśnieniu fenomenu fotografii – jej wizualnych właściwości. Warto spojrzeć na zdjęcie nie jako na ilustrację danych wydarzeń, bo praca nie jest wtórna wobec konkretnej historii. Fotografia oferuje znacznie więcej niż podporządkowany badaczowi przedmiot poznania, ponieważ w trakcie wnikliwej lektury dzieła otwiera przed interpretującym swą prawdę. Ta perspektywa pozwoli dostrzec występującą w zdjęciu interesującą zależność semantyki od syntaksy, co jest zarezerwowane dla dzieł o wysokiej wartości artystycznej.

Historia

Rewolucja godności, znana również jako eurorewolucja, rozpoczęła się w Ukrainie w listopadzie 2013 roku, gdy ówczesny prezydent kraju, Wiktor Janukowycz, odstąpił od podpisania umowy stowarzyszeniowej z Unią Europejską⁵. To wywołało fale protestów ukraińskiego społeczeństwa.

⁴ Zob. S. Czekalski, op. cit., s. 84, 93-94.

⁵ L. Hurska-Kowalczyk, *Rola opozycji parlamentarnej w rewolucji godności – Euromajdanie (2013-2014)*, [w:] *Rewolucja w imię godności. Ukraiński Euromajdan 2013-2014*, red. G. Skrukwa, M. Studenna-Skrukwa, Toruń 2015, ss. 66, 71.



Il. 2. Caspar David Friedrich, *Wędrowiec nad morzem mgły*, 1818, olej, płótno, ze zbiorów Hamburger Kunsthalle, źródło: domena publiczna Wikimedia Commons

Odrzucenie integracji z państwami Unii dla wielu oznaczało, że w niedalekiej przyszłości dojdzie do całkowitego uzależnienia Kijowa od Moskwy. Pokojowe demonstracje były brutalnie tłumione przez uzbrojone jednostki policji Berkut, z rąk których do marca 2014 roku, gdy manifestacje się zakończyły, zginęło ponad sto osób⁶. Najliczniejsze protesty miały miejsce w Kijowie, gdzie 1 grudnia 2013 roku na centralnie usytuowanym placu Niepodległości (podczas rewolucji zwanym Europejskim, Euromajdanem lub Majdanem), zgromadziło się około 500 tysięcy osób⁷. Wiele z nich przyjechało do stolicy z pozostałych części Ukrainy. Tak było z pochodzącym ze Lwowa Ołehem

⁶ *Accountability for killings in Ukraine from January 2014 to May 2016*, dokument wydany online przez: Office of the United Nations High Commissioner for Human Rights w 2016 r., s. 9, 21-25. [https://www.ohchr.org/sites/default/files/Documents/Countries/UA/OHCHRThe maticReportUkraineJan2014-May2016_EN.pdf](https://www.ohchr.org/sites/default/files/Documents/Countries/UA/OHCHRThe%20maticReportUkraineJan2014-May2016_EN.pdf) (dostęp 29.05.2025).

⁷ L. Hurska-Kowalczyk, op. cit., s. 72.

Macechem i jego synem Markijanem – muzykiem i informatykiem z wykształcenia, który podczas protestów poznał Andrija Meakowskijego⁸. Interesujące nas zdjęcie zostało wykonane przez ostatniego z wymienionych mężczyzn. Pomysłodawcą i głównym organizatorem uwiecznionej na nim akcji był jednak Markijan. Ołeh zaś wyszedł z inicjatywą sfotografowania jej i to on miał decydujący wpływ na kształt kompozycji⁹.

Idea gry na pianinie w otwartej przestrzeni w Kijowie była w pewnym stopniu powtórzeniem działań, jakie Markijan Macech kilka lat wcześniej regularnie podejmował na lwowskim rynku, niejednokrotnie przy akompaniamencie innych muzyków. Koncerty pozytywnie oddziaływały na przechodniów i to samo artysta zamierzał osiągnąć w odniesieniu do protestujących w stolicy: „Chciałem dać im coś niematerialnego, co pomoże wytrwać w trudnych momentach, nie tracić nadziei i poczucia sensu [...] Początkowo chciałem ustawić w centrum Kijowa dwadzieścia osiem pianin jako symbol Unii Europejskiej. Potem wymyśliłem, żeby pianinami blokować ulice. Ojciec [...] zdecydował, że postawimy pianino naprzeciwko policji”¹⁰. Markijan Macech od samego początku rewolucji należał do organizacji Cywilny Sektor Majdanu, którego jednym z liderów był jego ojciec. Dzięki temu Macechowie każdego dnia spotykali się z pozostałymi członkami wspomnianej grupy, aby na bieżąco planować kolejne działania wspierające i koordynujące przebieg manifestacji, których liczba uczestników stale wówczas rosła. Do akcji z pianinem doszło 7 grudnia 2013 roku pośrodku skrzyżowania ulic Bankowej z Luteriańską, w bezpośrednim sąsiedztwie oficjalnej siedziby prezydenta Ukrainy, gdy dojdzie do niej blokowali funkcjonariusze Berkutu.

W nocy poprzedzającej akcję pianino w przeważającej mierze zostało przemalowane na niebiesko. Jedyne pokrywa i listwa przednia klawiatury, pedały oraz krąg unijnych gwiazdek wymalowany w centralnym miejscu nad klawiaturą zyskały żółty kolor. W ten sposób żółto-niebieska kolorystyka odnosiła się nie tylko do Unii Europejskiej, lecz również do barw narodowych Ukrainy. Instrument ustawiono pośród protestujących. Jak wspomniał Markijan Macech: „Początkowo planowałem, żeby zwołać jak najwięcej osób,

⁸ Markijan Macech wspomina o tym w reportażu: E. Sulek, *Chłopak z pianinem. O sztuce i wojnie na Ukrainie*, Warszawa 2018, s. 28.

⁹ Ibidem, s. 29–42.

¹⁰ Ibidem, s. 34.

które umieją grać na pianinie. Sam nie miałem zamiaru grać, byłem tylko organizatorem. [...] Mieliśmy szczęście – wśród ludzi, którzy obserwowali nasze działania, był nauczyciel muzyki. Gdy tylko pojawiło się pianino, zaczął grać ukraińskie piosenki, a zebrani – około stu osób – śpiewali”¹¹. Akcja była nastawiona na aktywny udział odbiorców, przez co szybko przyciągnęła uwagę protestujących. Przedsięwzięcie posiadało egalitarny i demokratyczny charakter porównywalny z artystycznymi projektami, dzięki czemu można je traktować jako *performance* o partycypacyjnym wymiarze, który bez aktywnego udziału widzów nie jest w stanie zaistnieć. Nie tylko umiejący grać na instrumencie, lecz każdy, kto włączył się do śpiewu w rytm zagranej melodii, był współtwórcą efemerycznego wydarzenia. Egalitarny charakter akcji zakładał nie tylko dobrowolny udział widzów, lecz również nieograniczoną swobodę muzycznej interpretacji czy ekspresji w ogóle. To wynikało z właściwości, jakie niesie ze sobą muzyka, bo ona, jak dodał Markijan Macech, jest „siłą, której nie można kontrolować, zaatakować ani poddać rygorowi i terrorowi. [...] W niej mieszka wolność”¹².

Akcja z pianinem była alternatywą dla protestów zakładających uliczne starcia, czego nie wykluczały nie tylko manifestacje zmierzające do opanowania budynków państwowej administracji, lecz również demonstracje, podczas których publicznie obalano pomniki Lenina. Jeszcze długo po zakończeniu rewolucji były one usuwane. W styczniu 2017 roku ukraiński Instytut Pamięci Narodowej ogłosił, że liczba zdemontowanych pomników Lenina wyniosła 1320¹³. Markijan Macech ubolewał, że uwagę prasowych fotoreporterów szczególnie przyciągały wydarzenia o brutalnym przebiegu, dlatego na dzień przed wystawieniem pianina na ulicy skontaktował się z dziennikarzami, aby pomogli mu medialnie nagłośnić organizowane przez niego wydarzenie. „Obdzwoniłem wszystkich – jak wspominał – jednak ostatecznie pojawili się tylko starzy znajomi, którzy przygotowali materiał dla »Hromadske Telebaczennia«. Dla innych nasza akcja nie była żadnym newsem”¹⁴. Niewielkie zainteresowanie ze strony dziennikarzy rozczarowało Markijana Macecha

¹¹ E. Sułek, op. cit., s. 37–38.

¹² Ibidem, s. 36.

¹³ Декомунізували 1320 пам'ятників Леніну, Бандері поставили 4, „Українська правда” 16.01.2017, https://pda.pravda.com.ua/news/id_7132563/ (dostęp 29.05.2025).

¹⁴ E. Sułek, op. cit., s. 37.

i jego ojca. Być może to utwierdziło Ołeha Macecha w przekonaniu o potrzebie udokumentowania przebiegu *performance'u*. Tym bardziej, że w pierwszych dniach rewolucji mężczyzna przypadkowo wykonał interesujące zdjęcie. Jak wspomniał jego syn: Ołeh „któregoś dnia poszedł na spacer z dzieckiem kolegi. Był mroźny zimowy poranek. Sfotografował dziecko, gdy stało na przeciwko kordonu policji i przyglądało mu się z ciekawością. Obraz zrobił furorę w Internecie – dzięki kontrastowi przemocy i niewinności, które pokazywał”¹⁵ (il. 3). Kompozycja przedstawia trzy- lub czteroletnie dziecko stojące na środku jezdni, zwrócone tyłem do widza, wpatrujące się w barykadę i widocznych za nią funkcjonariuszy Berkutu. Akcja rozgrywa się na ulicy Bankowej w sąsiedztwie oficjalnej siedziby prezydenta Ukrainy, widać ją na dalszym planie po lewej stronie kompozycji. Chodzi o jasny budynek z kolumnadą. Na przeciwległym krańcu tej samej ulicy kilka tygodni później doszło do akcji z pianinem. W *Konercie dla Berkutu* rządowy budynek jest ukazany nieco na prawo od centralnej partii fotografii, tam widać jedną z kolumn wspomnianej kolumnady. Nietrudno zauważyć, że pomiędzy zdjęciami rysuje się wyraźne podobieństwo. Ujęcie z dzieckiem można potraktować jako prefigurację kompozycji z 7 grudnia 2013 roku¹⁶.

Tuż po ustawieniu pianina pośród demonstrujących, jak wspomina Andrij Meakowski: „cały czas robiłem zdjęcia, typowo reportażowe – było na nich sporo ludzi, ruch, tłok. Gdy Ołeh je zobaczył, strasznie się zdenerwował, odesłał mnie i Markijana z powrotem na ulicę, wyzywając od idiotów. »Zróbcie to jak trzeba!«. Gdy wróciliśmy do pianina, tłum wokół niego był jeszcze większy. [...] »Proszę się odsunąć od pianina! Robimy zdjęcie dla BBC!« – krzyknąłem, żeby uzyskać wolną przestrzeń. Pożyczyliśmy stołek z pobliskiego sklepu, posadziłem na nim Markijana i zrobiłem kilka ujęć. Miałem szczęście, bo zupełnie przypadkowo wziąłem ze sobą obiektyw szerokokątny. Zrobiłem zdjęcie z odległości metra, to była jedyna przestrzeń, jaką udało się pozyskać. Było tak zimno, że ani on nie mógł grać, ani ja dalej fotografować, bo kostniały nam palce”¹⁷. Fotografia, w przeciwieństwie do pracy wcześniejszej, nie

¹⁵ Ibidem, s. 35.

¹⁶ Wspominają o tym zarówno Andrij Meakowski, jak i Markijan Macech, zob. E. Sułek, op. cit., s. 31, 35.

¹⁷ E. Sułek, op. cit., s. 40. Markijan został sfotografowany, gdy grał walca Chopina, opus 64, część 2. Jak wspomniał: ten utwór „umiałem grać bardzo dobrze i to było pierwsze, co mi przyszło do głowy”, ibidem, s. 38.



Il. 3. Ołeh Macech, bez tytułu, 2013, repr. za: Ewa Sutek, *Chłopak z pianinem*, Warszawa 2018, s. 32

została wykonana przypadkowo, lecz poprzedziły ją liczne próby ujęć osób grających na pianinie, zanim usiadł przy nim Markijan Macech (il. 4). Dzięki temu finalnie powstało dzieło o przemyślanej kompozycji, silnej tektonice i symetrycznym układzie. Ołeh Macech, akceptując ostateczną wersję zdjęcia, natychmiast opublikował je w mediach społecznościowych wraz z komentarzem: „Rozpoczęła się kulturalna rewolucja, na agresję i zło odpowiadamy dobrem”¹⁸, co świadczy o propagandowej funkcji fotografii. Nadanie jej polemicznego charakteru wobec licznych zdjęć z ulicznych starć na Majdanie niewątpliwie było zamierzone. Z drugiej strony, autorzy nieświadomie wpisali swą pracę w ciąg ujęć sowieckich lub rosyjskich żołnierzy grających na pianinie w zrujnowanym Wrocławiu (il. 5) czy Groznm (il. 6)¹⁹. Realizacja z Kijowa

¹⁸ Rekonstrukcję komentarza Ołeha podaję na podstawie wypowiedzi Markijana: E. Sutek, op. cit., s. 42.

¹⁹ Chodzi o fotografię *Czajkowski* wykonaną przez Dmitrija Baltermantsa we Wrocławiu w 1945 r., pochodzącą ze zbiorów Muzeum Sztuki Multimedialnej w Moskwie, oraz anonimowe i nietytułowane zdjęcie pracownika agencji Reuters z 6 lutego 1994 roku, ukazujące rosyjskiego żołnierza grającego na pianinie w parku w Groznm. Więcej na temat fotografii Baltermantsa: Дмитрий Бальтерманц: «так это было...» 9.06.2020 r., <https://diletant.media/>



Il. 4. Andrij Meakowskij, bez tytułu, 2013, fot. dzięki uprzejmości autora

w pewnym stopniu dekonstruuje propagandowe znaczenie pierwszej z wymienionych fotografii. W każdym razie kontrast między przemocą a niewinnością, o którym Markijan Macech powiedział w odniesieniu do zdjęcia z dzieckiem, został również uzyskany w *Koncertie dla Berkutu*, co rzuca się w oczy podczas wstępnego rozumienia kompozycji²⁰.

Hermeneutyka

Wstępne rozumienie w hermeneutycznie ukierunkowanej lekturze dzieła jest wymiennie określane jako przedrozumienie lub przedsąd i wynika ono z nastawienia, jakie towarzyszy widzowi w pierwszych chwilach oglądu wybranej

articles/45288006/ (dostęp 26.08.2025). Materiał został przygotowany przez Muzeum Sztuki Multimedialnej w Moskwie. Drugie zdjęcie zostało opublikowane na portalu <http://empire-silesia.pl/histeryczne-kadry-19-rosyjski-zolnierz-gra-na-opuszczonym-pianinie-w-czeczeniu/> (dostęp 26.08.2025).

²⁰ Jeszcze tego samego dnia, 7 grudnia 2013 r., wieczorem pianino zostało przetransportowane na Majdan. Zob. E. Sulek, op. cit., s. 41.



Il. 5. Dmitri Baltermants, *Czajkowski*, 1945 r., repr. za: <https://diletant.media>

pracy²¹. Odbiorca *Koncertu dla Berkutu*, podejmując się jego interpretacji, pragnie dzieło zrozumieć, a rozumienie, jak sugeruje Martin Heidegger, również jest interpretacją, czyli ludzkim sposobem pojmowania otaczającej nas rzeczywistości. To dla filozofa nic innego jak ludzki sposób bycia-w-świecie, który charakteryzuje *Dasein*: człowieka, jestestwo, bycie-tu-oto²².

²¹ Wstępne rozumienie to termin wprowadzony przez Rudolfa Bultmanna i jego znaczenie pokrywa się ze znaczeniem przedrozumienia Martina Heideggera. Ten z kolei, wspominając o przedrozumieniu, zaznaczył trzy struktury rozumienia: wstępny zasób (*Vorhabe*), wstępny ogląd (*Vorsicht*), wstępne pojęcie (*Vorgriff*), zob. M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. i przypisami opatrzył B. Baran, Warszawa 2013, s. 192-193. Myśl Heideggera zaadaptował Hans-Georg Gadamer, który pojęcie przedrozumienia zastąpił pojęciem przedsądu czy przed-sądu. Zob. H.-G. Gadamer, *Język i rozumienie*, wybór, przekład i posłowie P. Dehnel i B. Sierocka, Warszawa 2003, s. 165.

²² M. Heidegger, *Bycie i czas*, op. cit.; K. Rosner, *Hermeneutyczny model obcowania z tekstem literackim*, [w:] *Problemy teorii literatury. Seria 4. Prace z lat 1985-1994*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1999, s. 167.



Il. 6. Anonim, bez tytułu [Rosyjski żołnierz w parku w Groznych], 6.02.1994 r., fot. Agencja Reuters, repr. za: <http://empiresilesia.pl>

Oznacza to, że nie ma interpretacji bez wstępnych założeń²³. Widz, analizujący jakąkolwiek pracę, jest postacią historyczną, zanurzoną w danym czasie i kontekście, dlatego podchodzi do niej ze wspomnianym przeświadczeniem. Jednak w hermeneutycznej interpretacji nie chodzi o to, by jej wyniki zostały założone *a priori*, przeciwnie – następująca po wstępnym rozumieniu wnikliwa lektura dzieła weryfikuje treść nastawienia, z jakim do pracy podszedł widz²⁴. Upraszczając, można powiedzieć, że proces analizy prowadzi albo do umocnienia przesądów, albo do ich odrzucenia. Na tym polega koło hermeneutyczne w ujęciu Martina Heideggera i jego ucznia Hansa-Georga Gadamera²⁵. Zakłada ono czytanie pracy od całości do części i od części do całości z uwzględnieniem wspomnianego przedrozumienia. Obaj filozofowie zrewidowali figurę koła hermeneutycznego, którą wcześniej wprowadził romantyczny myśliciel Friedrich Schleiermacher. Ten z kolei nie brał pod uwagę

²³ M. Heidegger, *Bycie i czas*, op. cit., s. 193.

²⁴ Ibidem, s. 195-196.

²⁵ Ibidem, s. 190-197; H.-G. Gadamer, op. cit., s. 163-167.

wstępnego rozumienia²⁶. W przeciwieństwie do Schleiermachera, Heidegger, a za nim Gadamer, nie traktowali koła hermeneutycznego wyłącznie jako metody badań naukowych, lecz przede wszystkim widzieli w nim egzystencjalny sposób funkcjonowania człowieka, który pragnie poznać siebie i otaczający świat²⁷.

Mimo to hermeneutyka w dalszym ciągu stanowi interesującą perspektywę dla badaczy i można powiedzieć, że wstępne rozumienie jest ogólnym stwierdzeniem wysnutym na podstawie spojrzenia na całość danej kompozycji. Następnie treść stwierdzenia odnosi się do poszczególnych części dzieła, rewidując wstępną projekcję. „Nie sposób mówić o interpretacji nie uwzględniając tych dwóch komplementarnych względem siebie pojęć: projektu i rewizji. One to, warunkując się wzajemnie, umożliwiają zaistnienie przestrzeni otwartości w egzystencjalnym spotkaniu badacza z dziełem”²⁸. Widz oglądający obraz otwiera się na niego, przez co interpretacja posiada właściwości spotkania, w którym podmiot i przedmiot lektury są traktowani równorzędnie²⁹. To wszystko prowadzi do konkluzji, która zakłada ponowne wyartykułowanie ogólnego stwierdzenia o dziele, ale różni się ono od wstępnego tym, że zostało poprzedzone, by tak rzec, wysłuchaniem wszystkiego, co sama kompozycja ma nam do przekazania³⁰. W efekcie prowadzi to do wspomnianego potwierdzenia przesądów lub ich odrzucenia. W ten sposób interpretator zatacza koło, jednak koło hermeneutyczne się nie zatrzymuje i nie zamyka³¹. Ono jest

²⁶ M. Januszkiewicz, *W-koło hermeneutyki literackiej*, Warszawa 2007, s. 175. Więcej na temat hermeneutyki Schleiermachera: M. Potępa, *Przełom w hermeneutyce – F.D. Schleiermacher*, „Edukacja Filozoficzna” 1991, vol. 11, s. 71-83.

²⁷ Dzięki temu hermeneutyka została przeniesiona z obszaru epistemologii na egzystencję, bycie-w-świecie, bo – zdaniem Heideggera – nie dotyczy ona wyłącznie świata nauki, ale *Dasein* i rzeczywistości, która go obchodzi.

²⁸ M. Januszkiewicz, op. cit., s. 58.

²⁹ Zob. ibidem, s. 55; K. Rosner, op. cit., s. 172. Na polu historii sztuki modelową analizę hermeneutyczną dzieł sztuki prezentują teksty niemieckiego badacza Michaela Brötjega. Hermeneutyczna perspektywa w badaniach historyczno-artystycznych została ostatnio omówiona przez wybranych naukowców z Mariuszem Brylem, Stanisławem Czekalskim i Michałem Haake na czele w specjalnie temu zagadnieniu poświęconemu numerowi „Biuletynu Historii Sztuki” 2023, pod red. P. Juszkiwicz, tom 84, nr 4.

³⁰ Zob. P. Dehnel, B. Sierocka, *Posłowie. Rozmowa, którą jesteśmy. Kilka uwag o hermeneutyce filozoficznej Hansa-Georga Gadamera*, [w:] H.-G. Gadamer, op. cit., s. 167-170.

³¹ Dlatego niektórzy badacze uważają, że określenie tego procesu mianem koła jest niefortunne.

w ciągłym ruchu. Dla Heideggera i Gadamera jego struktura jest otwarta na zmiany, bo interpretacja, jak i *Dasein* są dziejowe. To znaczy, że dane dzieło za każdym razem może być inaczej odczytane: „w rozumieniu następuje zawsze coś w rodzaju zastosowania rozumianego tekstu do aktualnej sytuacji interpretującego. Tekst rozumiany jest wtedy, gdy jest za każdym razem rozumiany inaczej”³².

Nie da się ukryć, że przedrozumienie *Koncertu dla Berkutu* jest osadzone w strukturze pola obrazowego. W mgnieniu oka można dostrzec, że kompozycję budują dwa plany. Na pierwszym z nich ukazano mężczyznę grającego na pianinie na środku ulicy, na drugim – policjantów, drzewa i budynki. Podział na dwie przeciwne względem siebie grupy: „my” i „wy”, a raczej „jeden” versus „wielu”, jest wyraźny. Rysujące się między nimi napięcie ulega spotęgowaniu nie tylko przez to, że pianista jest nieuzbrojony i siedzi w brązowym swetrze bez okrycia wierzchniego tyłem do widza, a policjanci są wyposażeni w broń palną, hełmy i stoją w odzieży taktycznej z kamizelkami kuloodpornymi, zwróceniu przodem do fotografującego. Przede wszystkim chodzi o to, że wspomniany kontrast został wzmocniony przez sposób kadrowania: postać pianisty rozpięta jest wzdłuż osi pionowej zdjęcia, funkcjonariusze Berkutu wykreślają z kolei oś poprzeczną. W ten sposób jeden i drugi konstytuują szkielet strukturalny fotografii, są mocno osadzeni w polu obrazowym, przez co ich postaci wykazują raczej bezruch niż ruch. Jednak pozycje obu stron nie są równoważne. Głowa Markijana Macecha sytuuje się w miejscu przecięcia wspomnianych osi, co podkreśla uprzywilejowaną pozycję mężczyzny. Funkcjonuje on niczym zwornik, spajający ze sobą wszystkie linie perspektywiczne obrazu, dzięki czemu jego postać stanowi punkt wyjścia, jak i dojścia dla zbudowanych w układzie planimetrycznym relacji. To wymownie świadczy o pełnionej przez pianistę roli *spiritus movens* uwiecznionego wydarzenia, bo to on był jego pomysłodawcą i organizatorem.

Choć *performance* przyciągnął licznych protestujących, co było spełnieniem autorskich oczekiwań, to zdjęcie zostało zakomponowane tak, aby sylwetki manifestujących (poza Markijanem Macechem) znalazły się poza kadrem. W ten sposób fotografia wykreowała wizerunek pianisty pozbawionego sprzymierzeńców, co świadczy o inscenizowanym wymiarze pracy. Na osamotnienie artysty wskazuje nie tylko nieobecność dodatkowych postaci

³² P. Dehnel, B. Sierocka, op. cit., s. 169.

wokół pianina, lecz również to, że w granicach pierwszego planu została dla mężczyzny wyodrębniona osobna przestrzeń, rozpięta między kordonem Berkutu a przerywaną linią oznakowania poziomego jezdnii. Mówiąc metaforycznie, Markijan Macech znajduje się w międzymurzu bądź na obustronnej scenie, co daje do zrozumienia, że towarzyszy mu poczucie bycia obserwowanym zarówno od strony fotografa, jak i policjantów w momencie, gdy „było około -15 stopni Celsjusza – jak wspominał w pierwszej osobie – moje palce ledwo się poruszały” po klawiaturze³³. Kosztuje go to wiele wysiłku, a uciążliwy brak komfortu podczas gry sugeruje minimalne przesunięcie osi sylwetki pianisty względem osi taboretu. Mimo to mężczyzna utrzymuje swe centralne usytuowanie w obrazie. Jak wspomniano, w jego wizerunku przeważa raczej statyka niż dynamizm, co podpowiada, że pianista wytrwale ponosi konsekwencje swych wcześniejszych decyzji.

Pianino pośredniczy między artystą a barykadą i nie chodzi tu o referencyjne odniesienie fotografii do układu przestrzennego, jaki powstał między instrumentem a ukazanymi postaciami 7 grudnia 2013 roku na skrzyżowaniu ulic Bankowej z Luterąską w Kijowie, lecz o widoczną na zdjęciu analogię między poziomym kształtem pianina a horyzontalnie rozciągającym się kordonem uzbrojonych postaci. To wizualne pokrewieństwo nie jest bez znaczenia. Muzyka, płynąca z instrumentu, stanowi język, którym artysta chce się z policjantami porozumieć. Pomóc w tym ma pogłośnienie granej melodii uzyskane dzięki otwarciu pokrywy skrzyni pianina przy użyciu zrolowanej gazety. Można odnieść wrażenie, że rulon gazety pełni funkcję dźwigni dla wierzchniej pokrywy instrumentu, która w planimetrycznym układzie podtrzymuje głowę artysty. Efekt ten przypomina mechanizm dziecięcej zabawki, w której po obniżeniu bocznej wajchy nagle od góry wyskakuje lalka. Zaznaczona w ten sposób sugestia niewielkiego ruchu głowy pianisty góra – dół oddziałuje na to, co prezentuje się powyżej mężczyzny. Tam powstaje optyczne wrażenie nagłego rozsunięcia się na boki ukazanych budynków jakby w następstwie rytmicznych uderzeń głowy w ich zwarty blok, po którym nie ma już śladu. Dzięki temu powstaje miejsce dla szerokiej połaci nieba, która sięga w dół w stronę pianisty. Temu wszystkiemu towarzyszy pogłośniony dźwięk muzyki,

³³ E. Buist, *That's me in the picture: Markiyan Matsekh plays the piano for riot police in Kiev*, 7 December 2013, „The Guardian”, 5.12.2014, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/dec/05/thats-me-in-picture-ukraine-protest-piano-matsekh> (dostęp 29.05.2025).

dzięki czemu całość wywołuje skojarzenia z biblijnym Jerychem, którego mury runęły pod wpływem gry na trąbach i okrzyków Izraelitów.

Optyczne wrażenie rozsunęcia się budynków pozostaje w silnym uzależnieniu od postaci artysty. Jego głowa, pomimo sugestii niewielkiego ruchu, pełni wspomnianą funkcję zwornika, usztywnia zajmowaną przez architekturę pozycję – dzięki czemu wizualny efekt otwarcia drogi do siedziby prezydenta pozostanie trwale utrzymany. Zatem pierwszoplanowa postać oddziałuje na układ planu drugiego, co w pewnym stopniu świadczy o przypisanej pianiście skuteczności. W tym fragmencie są widoczne pierwsze próby zatarcia granic między oboma planami kompozycji. Do tego samego prowadzi widoczny w realizacji izokefalizm – usytuowanie głów przedstawionych postaci na tej samej wysokości. Dzięki temu Markijan Macech wtapia się w szereg berkutowców, swą głowę unosi na tyle wysoko, aby zrównać swój status z tymi, dla których gra. Mężczyzna w subtelny sposób stara się odnaleźć dojskie do policjantów, aby wspomniany podział na dwa plany i dwie grupy przełamać. To wszystko ma na celu zażegnanie konfliktu i zniwelowanie rysującego się pomiędzy stronami napięcia. „Policjanci nie są naszymi wrogami – wspominał artysta – Zostali zmanipulowani. [...] powinniśmy się z nimi komunikować w formie pokojowych akcji, *performance’ów*, happeningów. Sprawić, żeby nas zrozumieli. Może nawet przeszli na naszą stronę. To było szalone i utopijne myślenie, [...] właśnie ono doprowadziło mnie do pianina”³⁴.

Okazuje się, że poznanie wstępne *Koncertu dla Berkutu* jest błędne, bo głównym tematem fotografii nie jest trwały kontrast między dwiema stronami, lecz próba znalezienia porozumienia ponad podziałami, co potwierdza przytoczona wypowiedź Markijana Macecha. W tym momencie można za Heideggerem powiedzieć, że w trakcie hermeneutycznej analizy obrazu, odkryte zostało „to, co działa w dziele, odkrycie bytu w jego bycie: wydarzenie się prawdy”³⁵. Doszło do zrewidowania wstępnego rozumienia, które należy odrzucić. Zatem dzieło mówi o potrzebie pokojowego rozwiązania konfliktu, co odnajduje swe idealne zastosowanie w aktualnej sytuacji

³⁴ E. Sułek, op. cit., s. 28-29. Przytoczonym słowom Markijana wtórował Andrij, który w odniesieniu do Berkutu powiedział: „»Jesteśmy po tej samej stronie« – to był nasz przekaz”, ibidem, op. cit., s. 41.

³⁵ M. Heidegger, *Holzwege*, [w:] idem, *Gesamtausgabe*, Frankfurt am Mein 1978, s. 23. Cyt. za: C. Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Kraków 1997, s. 58.

interpretującego, gdy w Europie toczy się wojna. W proponowanej przez hermeneutykę otwartości na analizowaną kompozycję znaczenie obrazu nie jest dane z góry, lecz powstaje ono w toku interpretacji, w wyniku fuzji zachodzącej między horyzontem obrazu i horyzontem odbiorcy³⁶. Choć stwierdzenie o przekazie fotografii pokrywa się z intencją jego autorów, w niczym to nie umniejsza hermeneutycznej optyce. Wbrew powszechnym przekonaniom, ona nie polega na dowolności użycia analizowanego dzieła, lecz przeciwnie, wykładni towarzyszy tak zwane zjawisko dyspozycji interpretacyjnej, które posiada każde dzieło. Jak zauważył Michał Januszkiewicz, każdy tekst kultury ogranicza działania hermeneutyczne interpretatora ze względu na temat, jaki wybrane dzieło podejmuje³⁷.

Zakończenie

Koncert dla Berkutu, wbrew jego wstępnemu rozumieniu, mówi przede wszystkim o próbie znalezienia porozumienia protestującego z policjantami. Wynika to z relacji rysujących się pomiędzy poszczególnymi częściami pracy traktowanej jako skończona całość o określonej budowie. Kompozycja nie jest ilustracją wybranego wydarzenia, to znaczy nie jest wtórna wobec danego momentu historycznego, bo tylko w tak zakomponowanym dziele została podkreślona szczególna rola pianisty, którego postać wewnętrznie scala strukturę pola obrazowego. Tylko w tak zakomponowanym obrazie można dostrzec wizualny efekt rozsunienia się budynków na boki na skutek sugestii ruchu głowy artysty. Dla osób spoglądających na Markijana Macecha z różnych perspektyw podczas protestu nie było to widoczne. Dla odbiorców fotografii – tak. Można uznać, że semantyka omawianego obrazu wynika z jego syntaksy, co świadczy o wyjątkowości realizacji. Jest ona wynikiem pewnej inscenizacji w ramach realnie przeprowadzonej akcji. Ani na poły referencyjny wymiar fotografii w odniesieniu do historycznych wydarzeń, ani jej analogia do wspomnianego dzieła Caspara Davida Friedricha, nie są źródłem siły omawianego ujęcia. Oryginalność pracy zasadza się na ścisłej relacji struktury pola obrazowego z przypisanym jej znaczeniem. W *Konercie dla Berkutu* forma tworzy treść kompozycji. Na tym opiera się wyrazisty charakter zdjęcia i jego ikoniczny

³⁶ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Kraków 1993, s. 290. Ten problem omawiają: P. Dehnel, B. Sierocka, op. cit., s. 168-169.

³⁷ Zob. M. Januszkiewicz, op. cit., s. 59.

status. Zdaniem Stanisława Czekalskiego, ikoniczność fotografii jako takiej stanowi wyjątkowy zestrój motywów na płaszczyźnie obrazu z tym, co ten obraz ma do przekazania. Ikoniczność nie jest tu rozumiana jako „ikona” danych wydarzeń. Jak zaznaczył Czekalski, wiele osób (w tym przywołani amerykańscy naukowcy) przypisuje oryginalność wybranym zdjęciom prasowym lub reporterskim za sprawą ich wartości dokumentalnej oraz analogii do powszechnie znanych dzieł malarskich. Te wywody, zdaniem badacza, niejednokrotnie cechuje swoboda interpretacji i powierzchowność analiz. Tymczasem wyjątkowa fotografia jako taka charakteryzuje się występującą w niej interesującą zależnością. Według Czekalskiego chodzi tu „o bezpośredni i konieczny związek między semantyką obrazu a konstytutywnym dla niej porządkiem syntaksy, którą buduje układ i sposób wizualnego powiązania motywów w obrazowym polu”³⁸. To wyróżnia fotograficzne dzieła sztuki, kompozycje o wyjątkowej wartości, do których można zaliczyć zdjęcie mężczyzny z pianinem z 7 grudnia 2013 roku.

Bibliografia

- Czekalski Stanisław, *‘Close reading’ fotografii reporterskiej: Nick Ut, ‘Groza wojny’*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2023, t. 85, nr 4, s. 83–98.
- Декомунізували 1320 пам’ятоків Леніну, Бандері поставили 4, „Українська правда” 16.01.2017, https://pda.pravda.com.ua/news/id_7132563 (dostęp 29.05.2025).
- Gadamer Hans-Georg, *Język i rozumienie*, wybór, przekład i posłowie P. Dehnel i B. Sierocka, Fundacja Aletheia, Warszawa 2003.
- Gadamer Hans-Georg, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Inter Esse, Kraków 1993.
- Goldberg Vicki, *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*, Abbeville Publishing Group, New York–London 1991.
- Hariman Robert, Louis Lucaites John, *No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*, The University of Chicago Press, Chicago–London 2007.
- Heidegger Martin, *Bycie i czas*, tłum. i przypisami opatrzył B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013.
- Heidegger Martin, *Holzwege*, [w:] idem, *Gesamtausgabe*, Wydawnictwo Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1978.
- Hurska-Kowalczyk Liana, *Rola opozycji parlamentarnej w rewolucji godności – Euromajdan (2013-2014)*, [w:] *Rewolucja w imię godności. Ukraiński Euromajdan 2013-2014*, red. nauk. G. Skrukwa, M. Studenna-Skrucka, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2015, s. 66-84.

³⁸ S. Czekalski, op. cit., s. 93.

- Januszkiewicz Michał, *W-koło hermeneutyki literackiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Potępa Maciej, *Przełom w hermeneutyce – F.D. Schleiermacher*, „Edukacja Filozoficzna” 1991, vol. 11, s. 71-83.
- Rosner Katarzyna, *Hermeneutyczny model obcowania z tekstem literackim*, [w:] *Problemy teorii literatury. Seria 4. Prace z lat 1985-1994*, red. H. Markiewicz, Ossolineum, Wrocław 1999, s. 164-174.
- Sulek Ewa, *Chłopak z pianinem. O sztuce i wojnie na Ukrainie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018.
- Woźniak Cezary, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Universitas, Kraków 1997.

Źródła internetowe

- Accountability for killings in Ukraine from January 2014 to May 2016*, dokument wydany online przez: Office of the United Nations High Commissioner for Human Rights w 2016 r., https://www.ohchr.org/sites/default/files/Documents/Countries/UA/OHCHRThematicReportUkraineJan2014-May2016_EN.pdf (dostęp 29.05.2025).
- Бальтерманц Дмитрий, «так это было...», 9.06.2020 r., <https://diletant.media/articles/45288006/> (dostęp 26.08.2025).
- Buist Erica, *That's me in the picture: Markiyana Matsekh plays the piano for riot police in Kiev, 7 December 2013*, „The Guardian”, 5.12.2014, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/dec/05/thats-me-in-picture-ukraine-protest-piano-matsekh> (dostęp 29.05.2025).

Spis ilustracji

- Il. 1. Markijana Macech, Ołeh Macech, Andrij Meakowskij, *Koncert dla Berkutu*, 2013. Dzięki uprzejmości autorów, fot. Andrij Meakowskij.
- Il. 2. Caspar David Friedrich, *Wędrowiec nad morzem mgły*, 1818, olej, płótno, ze zbiorów Hamburger Kunsthalle, źródło: domena publiczna Wikimedia Commons.
- Il. 3. Ołeh Macech, bez tytułu, 2013, repr. za: Ewa Sulek, *Chłopak z pianinem*, Warszawa 2018, s. 32.
- Il. 4. Andrij Meakowskij, bez tytułu, 2013, fot. dzięki uprzejmości autora.
- Il. 5. Dmitri Baltermants, *Czajkowski*, 1945 r., repr. za: <https://diletant.media>
- Il. 6. Anonim, bez tytułu [Rosyjski żołnierz w parku w Groznym], 6.02.1994 r., fot. Agencja Reuters, repr. za: <http://empiresilesia.pl>

Fotografia w kole hermeneutycznym. Koncert dla Berkutu z protestu w Kijowie

Artykuł stanowi wnikliwą analizę fotografii *Koncert dla Berkutu*, autorstwa Markijana i Ołeha Macechów oraz Andrija Meakowskijego, wykonanej w 2013 roku w Kijowie podczas rewolucji godności. Zdjęcie zostało omówione w perspektywie historycznej, jak również hermeneutycznej. W rozpoznaniu wstępnym praca mówi o kontraście między dwoma stronami konfliktu: protestującym a policjantami, co w trakcie lektury zostało poddane rewizji, umożliwiającej dotarcie do prawdy kompozycji, jej fenomenu i wizualnego sensu, które zasadzają się na interesującej zależności semantyki zdjęcia od jej syntaksy. To

okazało się rozstrzygające w określeniu ikoniczności dzieła, która nie jest tu rozumiana jako „ikona” danych wydarzeń, lecz wyjątkowy zestrój formy i treści, charakterystyczny dla nielicznych realizacji o wysokiej wartości artystycznej. Do takich prac można zaliczyć *Koncert dla Berkutu*, którego ikoniczność polega na semantycznej produktywności strukturalnych cech realizacji.

Słowa kluczowe: fotografia, rewolucja godności, hermeneutyka

Photography in the Hermeneutic Circle. “Concert for Berkut” Protesters in Kyiv

The article provides an in-depth analysis of the photograph “Concert for Berkut” by Markiyan and Oleg Macecha and Andriy Meakovsky, taken in 2013 in Kyiv during the Revolution of Dignity. The photograph is discussed from both a historical and a hermeneutical perspective. In the preliminary analysis, the work discusses the contrast between the two sides of the conflict: the protesters and the police, which was revised during the reading, allowing us to arrive at the truth of the composition, its phenomenon, and visual meaning, which are based on the interesting relation between the semantics of the photograph and its syntax. This proved decisive in determining the iconicity of the work, which is not understood here as an “icon” of the events in question, but as a unique combination of form and content, characteristic of a few works of high artistic value. Such works include “Concert for Berkut”, whose iconicity lies in the semantic productivity of the structural features of the work.

Keywords: photography, Revolution of Dignity, hermeneutics

Data przesłania tekstu: 14.05.2025

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 26.08.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 28.08.2025

GODZINY PAWŁA HERTZA

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.

Francuski literat Étienne de Jouy (1764-1846), dziś pamiętany przede wszystkim jako librecista (*Wilhelm Tell* Rossiniego), wpadł w początkach XIX wieku na pomysł prowadzenia kroniki obyczajowej Paryża w formie krótkich szkiców, pisanych rzekomo przez wielkomiejskiego Pustelnika z Chaussée d'Antin, które ukazywały się w tomach i miały rozliczne wydania. W tomie drugim, w odcinku XVIII, datowanym na dzień 14 maja 1812 roku, znaleźć można opis trzech wizyt, jakie ów Pustelnik składa w ciągu jednego wieczoru w trzech różnych domach, położonych dość daleko od siebie, w odpowiedzi na otrzymane trzy zaproszenia na ten sam wieczór. Jak mu się to udaje? Dzięki temu, że w różnych warstwach społecznych pojęcie wieczoru, a konkretnie jego pora, rozumiane jest zupełnie inaczej.

Do kapelusznika, pana Bonnefoi, który jada obiady o godzinie drugiej, Pustelnik wybrał się na czwartą po południu. Wypił herbatę, wysłuchał śpiewu córki pana domu, przyglądał się partii damki, wziął udział w konwersacji do godziny dziewiątej. Następnie udał się fiakrem do państwa Derville, gdzie przyjemnie spędził czas na dowcipnej rozmowie do godziny jedenastej, kiedy to podano poncz. Gdy gospodyni usłyszała, dokąd się jeszcze wybiera, zaproponowała, że mu pożyczy swój powóz z hrabiowską koroną, żeby nie musiał na tak ceremonialną wizytę jechać zwykłym fiakrem. Pustelnik przebrał się u siebie w staromodny aksamitny frak, przytroczył szpadę z diamentowymi ozdobami, a łysinę przykrył kapeluszem ze strusim piórem. Tak wystrojony pojechał do prywatnego hotelu, należącego do (skądinąd nudnej) pary książęcej. Spędził tam czas do godziny pierwszej w nocy. Podsumowując ten wieczór trzech wizyt, doszedł do wniosku, że przyjemność, jaką dają, jest odwrotnie proporcjonalna do ich ceremonialności¹. A miarą tej przyjemności jest czas, jaki spędził w poszczególnych domach: pięć godzin w domu drobnomieszczańskim, dwie w hrabiowskim i około godziny w książęcym.

Pomysł francuskiego librecisty został podchwycony w innych krajach. W Polsce jego naśladowcą stał się Gerard Maurycy Witowski (1787-1837), który studiował w Paryżu w początkach drugiej dekady XIX wieku, a więc w czasie największych sukcesów Pustelnika z *Chaussée d'Antin*. Po powrocie do kraju zajął się adaptowaniem dla polskich teatrów sztuk Moliera i innych autorów francuskich oraz wszedł do redakcji „Gazety Warszawskiej”, gdzie zaczął publikować obrazki obyczajowe pod analogicznym pseudonimem Pustelnik z Krakowskiego Przedmieścia, wydawane następnie w tomach (ukazały się cztery). Odcinek LVI z 21 czerwca 1818 roku nosi tytuł *Godziny*. I tutaj głównym tematem jest czas oraz różnice w jego pojmowaniu. Chcąc bowiem poruszać się po Warszawie, „należy posiadać chronometr obyczajów miasta, ażeby za jego pomocą wiedzieć można czas normalny stolicy”². Jako przykład negatywny podaje Witowski „parafianina”, czyli przybyłego do Warszawy szlachcica, który chcąc załatwić swoją sprawę udaje się do adwokata o czwartę (ale wtedy

¹ Zob.: [Étienne de Jouy], *L'Hermite de la Chaussée-d'Antin, ou Observations sur les mœurs et les usages parisiens au commencement du XIX^e siècle*, tome deuxième, Paris 1813, s. 201-211.

² G.M. Witowski, *Pustelnik z Krakowskiego Przedmieścia, czyli Charaktery ludzi i obyczajów*, drugie, poprawne i powiększone wydanie, t. III, Warszawa 1829, s. 155 (dalej: PzKP). W naszych czasach maskę wielkomięskiego pustelnika przybrał Andrzej Dobosz, autor cyklu *Pustelnik z Krakowskiego Przedmieścia*.

wszyscy jeszcze śpią w mieście), o piątej (adwokat śpi jeszcze, bo poprzedniego wieczora grał do północy w karty), o szóstej (każda mu czekać, bo „Pan [...] zaraz wstanie” – PzKP, s. 155); czeka, ale o siódmej posłuchanie dostaje ktoś inny, dawniej umówiony – tak mija pół dnia. Podobne problemy ma szlachcic z Podlasia, który mało nie umarł z głodu, bo kiedy odwiedzał dawnych znajomych, nie mógł nigdy trafić na porę obiadu: „U was, mówi, każdy ma inne chwile, inne godziny do wszystkiego: tam nie jadłem obiadu, żem przyszedł za wczas, tu znowu żem przyszedł za późno” (PzKP, s. 158). Komentarz narratora jest echem ustaleń francuskiego literata: „W Warszawie, jak we wszystkich wielkich miastach, każda klasa ludzi ma swoje oddzielne zwyczaje, wtenczas kiedy jedni z łóżka wstają, drudzy zaledwie spać się kładą; tamci już skończyli swoje prace, ci dopiero idą do właściwych sobie zatrudnień” (PzKP, s. 159).

Szkic *Godziny* to przede wszystkim portret miasta, utrwalony w dwudziestu migawkach, jakby autor w godzinnych odstępach uruchamiał aparat fotograficzny (porównanie świadomie anachroniczne: rzecz dzieje się na kilka lat przed powstaniem przedmiotu uważanego dziś za pierwszą fotografię). O godzinie trzeciej po północy miasto jeszcze śpi, ale odbywa się zmiana nocnej warty. O czwartej śpią jeszcze „Człowiek światowy” i „Poeta”, ale wstaje robotnik, pracują już mleczarka, ogrodnicy i piekarz, a rzemieślnicy spieszą do szynku, bo „dobrze jest posilić się przed pracą” (PzKP, s. 161). O piątej zaczynają pracę fabryki. O szóstej kucharki, ale też przykładne pannie ze służącymi idą na targ. „Całe Mazowsze z Podlasiem jest tam” (PzKP, s. 162). O siódmej: „Młodzież ucząca się idzie do klas z śniadaniem w rękę i książką pod pachą” (PzKP, s. 162). To obraz, do którego wrócimy. Zaczynają pracę prawnicy i lekarze. O ósmej w ruchu jest już całe miasto, spieszą się wszyscy. O dziewiątej ruch nieco przycicha. „Wieśniacy odjechali na przedmieścia stracić połowę tego, co zarobili” (PzKP, s. 164), a urzędnicy „leniwym krokiem” idą do biur. O dziesiątej rozpoczynają się posiedzenia w urzędach. „Towarzystwo przyjaciół nauk donosi o nowych pracach naukowych” (PzKP, s. 165). „Wielki świat” zajeżdża pod sklepy o godzinie jedenastej, podczas gdy „modna młodzież” zwiedza kawiarnie. W południe miasto wyludnia się z powodu upału. „Poeta, literat, romantyk idzie dumać do Saskiego ogrodu” (PzKP, s. 165). O pierwszej robotnicy rozpoczynają drugą zmianę, a kupcy zasiadają do obiadu. Godzina druga to pora obiadów w interesach. Trzecia – wesołych obiadów towarzyskich. „Ludzie wyższego tonu” natomiast nawet o czwartej jeszcze nie jedli – poświęcają się lekturze, oddają wizyty albo trochę się nudzą

(„Alboż to zabawniejsze są książki?” – PzKP, s. 168). Godzina piąta to czas powrotów ze szkoły oraz przejażdżek. Szósta to na ogół czas obiadów. O siódmej rzemieślnicy wracają do domów pieszo, a ludzie lepiej sytuowani wybierają się powozem na spacer, na operę w Łazienkach, na piwo czy na kręgle. Godzina ósma: „Piękny świat zbiera się w Saskim i Krasińskim ogrodzie” (PzKP, s. 170). Dziewiąta, to „godzina umów”. Szewcowa, praczka, kawiarka, wszystkie „młodsze” i kucharki umawiają się na tańce i inne zabawy („Każda czeka na swojego” – PzKP, s. 171). O dziesiątej są wieczory po domach. O jedenastej zbliża się pora spoczynku – jeszcze ostatni rober, ostatnia galopada, za chwilę zamkną kawiarnie, cichnie łoskot pojazdów. O dwunastej: „Głuche milczenie na przedmieściach i w środku miasta” (PzKP, s. 172). Jeszcze w niektórych pałacach toczą się bale. I tylko kochanek szykuje się do schadzki z panią Prezesową, a złodziej z wytrychem chce się w tym czasie dobrać do skarbów jej małżonka. O pierwszej wszędzie panuje grobowa ciemność.

Półtora wieku później Paweł Hertz ogłosił bardzo osobisty esej *Zegar i pustelnik*. Wspomina w nim Pustelnika z Chaussée d’Antin, więcej pisze o Pustelniku z Krakowskiego Przedmieścia, a w szczególności o szkicu *Godziny*. Pierwsze kilka godzin dnia zwięźle streszcza, przerywając na ósmej: „O siódmej dzieci biegają do szkół. O ósmej wszystko jest już w ruchu”³. Ale w tym samym eseju mamy odpowiadające temu zapisowi rozbudowane wspomnienie z własnego dzieciństwa:

O szóstej rano stary zegar w rogu pokoju poważnie wydzwaniał rozpoczynający się dzień. Choć rodem był z Londynu i miał na tarczy napis stosowny: „Liczę milcząc”, liczył zdaje się źle, bo tuż po nim, zza okna, odzywały się miejskie zegary, jeszcze słyszalne o tej wczesnej porze. Kolejną stacją mojego czasu był zegar ratuszowy, którego wskazówki przez długie lata widywałem zawsze w tym samym układzie – mała na ósemce, duża na szóstce, o tej bowiem godzinie siedłem przez plac Teatralny do szkoły. Potem spoglądałem na ciężki, solidny zegar nad jednym ze sklepów na ulicy Wierzbowej⁴.

Czytelników cyklu *Chronometr* nie zdziwi to połączenie aspektu słyszalnego i widzianego w odniesieniu do instrumentów mierzenia czasu. Paweł

³ P. Hertz, *Szkice warszawskie*, Warszawa 2016, s. 221. Pierwodruk książkowy ukazał się w roku 1974.

⁴ Ibidem, s. 220-221.

Hertz pamięta po latach zarówno lekkie przesunięcie chwili wybijania godziny na domowym zegarze i na zegarach miejskich, jak i fakt, że o godzinie siódmej miasto było jeszcze na tyle ciche, że te ostatnie dawały się słyszeć. Zarazem jednak sam zdaje się popełniać drobną niedokładność, bo przecież o wpół do ósmej duża wskazówka jest rzeczywiście na szóstce, ale mała dopiero zbliża się do ósemki. Zarazem jakby koryguje się, rzucając kontrolne spojrzenie na „solidny” zegar na Wierzbowej. Znamienne jest też uwznioślające użycie rzeczownika ‘stacje’ – nie przystanki w drodze do szkoły, tylko właśnie stacje, jak w drodze krzyżowej.

Lokalizacja tego zegara wydaje się nieprzypadkowa. Otóż, jak pisze historyk warszawskiego zegarmistrzostwa, w drugiej połowie XIX wieku w „dawnym domu Petyskusa przy placu Teatralnym”, który „wymienne nosił też adres Wierzbowa 7”⁵ prowadził zakład zegarmistrzowski Ludwik Antoni Lilpop. Jego dzieło kontynuował Stefan Ludwik Lilpop. Syn tegoż, Ludwik Maurycy Lilpop, w roku 1910 „przeniósł zakład i sklep na ulicę Wierzbową 3 [...]”. Pod tym adresem zakład „pozostał już na stałe do 1939 r.”⁶. Jest zatem wielce prawdopodobne, że młody Paweł Hertz (rocznik 1918), idąc rano do szkoły, sprawdzał czas na zegarze reklamującym zegarmistrzowską firmę rodziny Lilpopów – nie spodziewając się, że jako dorosły będzie się cieszył przyjaźnią Anny Lilpopówny i jej męża, Jarosława Iwaszkiewicza.

Esej *Zegar i pustelnik* zaczyna się od fundamentalnej refleksji nad paradoksalnym charakterem zegarów. „Najdziwniejszą rzeczą wydawał mi się zawsze zegar”⁷ – powiada Hertz i dokonuje enumeracji („Ścienny, stojący, na rękę, z kukułką, z kurantem, repetier, budzik czy też zegar podróżny w safianowym futerale, albo i wieżowy, dostojnie wybijający godziny [...]”). Kluczowe jest tu ostatnie słowo w tej wyliczance, ‘godziny’ – znane nam z tytułu szkicu Witowskiego. Zegary wymierzają „ile czasu nam ubyło, a ile jeszcze zostało na pracę, odpoczynek, zabawę, naukę, na to wszystko, z czego składają się nasze dni i noce”⁸. Istnieje wprawdzie jeden zegar, od pozostałych odmienny: zegar słoneczny. Gdy jednak przyjrzeć się dokładniej pozostałym zegarom

⁵ W. Głębocki, *Zakład zegarmistrzowski Lilpopów*, „Almanach Muzealny” 1997, t. I, s. 48-49.

⁶ Ibidem, s. 52.

⁷ P. Hertz, *Szkice warszawskie*, op. cit., s. 220.

⁸ Ibidem.

w tym wyliczeniu Pawła Hertza, okaże się, że ich sposób działania najbardziej przypomina nie staromodne bądź nowoczesne mechanizmy zegarowe, tylko działanie znanego od wieków zegara piaskowego, klepsydry. „[...] wszystkie zegary zawsze świadczyły i zawsze będą świadczyć o czasie przemijającym, ciekącym nam przez palce jak piasek, kiedy go z jednego kopczyka przesypujemy na drugi. Tu ubywa, tam znów przybywa i wnet będzie koniec”⁹. Wyjątek uczynił eseista dla zegarów słonecznych, idąc za maksymą Williama Hazlitta, wypatrzoną przezeń w okolicach Wenecji. Te zegary odmierzają bowiem tylko pogodne godziny (*Horas non numero nisi serenas*), zaś nieruchomość takiego zegara „jest przeciwieństwem tej najlotniejszej spośród wszystkich substancji”¹⁰, czyli czasu. W dodatku warszawskie zegary, oprócz słonecznych, hałasują: „wracają do mnie w szczęku swoich trybów i w dźwięku swoich dzwonek, w miarowym tykaniu wahadeł i w wiecznym, nieustającym pulsie mechanizmów”¹¹.

Refleksja na temat zgiełku zegarów jest oczywiście obecna także w poezji Pawła Hertza. Przywołajmy jeden znamieny przykład. W dwuczęściowym poemacie *Listy* czytamy: „Może po latach zgiełku przyjdą lata ciszy, / A wtedy prosty człowiek tę powieść usłyszy [...]”¹². Temu przeciwstawieniu dwóch czasów – zgiełku i ciszy – towarzyszy oryginalny obraz dwóch powiek: „Tak było już, Menalku, nieraz. Gdy epoka / Jedna się zamykała jak powieka oka, / Wschodziła za to druga. Świat swych powiek obu / Nie zamykał nad brzegiem nawet stojąc grobu”¹³. Dwie powieki, z których jedna się zamyka, a druga otwiera, są jak dwie części klepsydry, w nieskończoność odmierzające upływ czasu. W poetyckim obrazie dokonuje się synteza ulotności chwil i godzin.

W prozie Pawła Hertza motyw ten powraca w szkicu *Godzina myśli*, który nie tylko tytuł zaczerpnął z poematu Słowackiego. Hertz, rzecz znamienna, cytuje z tego poematu czterowiersz, zaczynający się od słów: „Trzeba życie rozłamać w dwie wielkie połowy”¹⁴, i szuka u wielkiego poety XIX-wiecznego rady

⁹ Ibidem.

¹⁰ W. Hazlitt, *Eseje wybrane*, tłum. i posłowie H. Krzeczkowski, Warszawa 1957, s. 296. Henryk Krzeczkowski był jednym z najbliższych przyjaciół Pawła Hertza.

¹¹ P. Hertz, *Szkice warszawskie*, s. 220.

¹² P. Hertz, *Wiersze zebrane*, zebrał i posłowiem opatrzył M. Zagańczyk, Warszawa 2019, s. 128.

¹³ Ibidem.

¹⁴ P. Hertz, *Szkice warszawskie*, s. 205.

„nie na ten rok, czy rok następny, ale na zawsze”¹⁵. Swe rozważania snuje w noc sylwestrową, co jest oczywiście zupełnie naturalne w porządku autobiograficznym (zmiana rocznej daty w kalendarzu sprzyja życiowym bilansom), ale stanowi zarazem aluzję literacką do *Wprowadzenia do Kordiana*, również rozgrywającego się w noc sylwestrową. A nawet aluzję piętrową, autobiograficzno-literacką, jako że Hertz jest wraz z Marianem Bizanem współautorem komentarzy do edycji *Kordiana* z roku 1972¹⁶. Sygnalizuję tutaj te ścieżki interpretacyjne, żeby podkreślić ciągłą intertekstualność problematyki czasu i zegarów w eseistyce Pawła Hertza.

W eseju *Godzina myśli* Paweł Hertz przenosi refleksję na temat przemijania i sensownego wykorzystania czasu z zegara na kalendarz. Snuje refleksje na temat natury czasu oraz znaczenia szczególnych momentów, takich jak noc sylwestrowa. Czyni to w przestrzeni podwójnej, literackiej i własnej. W *Godzinach* Witowskiego o północy kochanek szykował się do schadzki z Prezesową – tutaj rekwizytem szampańskiej zabawy jest „długa ciemna suknia”, co „spływa niematerialnie z wysuniętego na pokój krzesła”¹⁷. Ale i ona zniknie z pola widzenia obserwatora: „Gasną po kolei okna sąsiadów. Długa, ciemna suknia znikła z wysuniętego na pokój krzesła”¹⁸. Narrator zostaje sam, z przybraną maską wielkowiejskiego Pustelnika.

Można zaryzykować tezę, że refleksja nad czasem i narzędziami do jego mierzenia, uporczywa tej refleksji obecność i powtarzalność, stanowi charakterystyczną cechę twórczości Pawła Hertza, swoistą sygnaturę.

Bibliografia

- Głębocki Wiesław, *Zakład zegarmistrzowski Lilpopów*, „Almanach Muzealny” 1997, t. I, s. 48-49.
- Hazlitt William, *Eseje wybrane*, tłum. i posłowie H. Krzeczkowski, PIW, Warszawa 1957.
- Hertz Paweł, *Szkice warszawskie*, Muzeum Warszawy, Warszawa 2016.
- Hertz Paweł, *Wiersze zebrane*, zebrał i posłowiem opatrzył M. Zagańczyk, PIW, Warszawa 2019.
- [de Jouy Étienne], *L'Hermite de la Chaussée-d'Antin, ou Observations sur les mœurs et les usages parisiens au commencement du XIXe siècle*, tome deuxième, Paris 1813.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Por. J. Słowacki, *Kordian*. P. Hertz, M. Bizan, *Glosy do Kordiana*, Warszawa 1972.

¹⁷ P. Hertz, *Szkice warszawskie*, s. 204.

¹⁸ Ibidem, s. 206.

Słowacki Juliusz, *Kordian*; Hertz Paweł, Bizan Marian, *Glosy do Kordiana*, PIW, Warszawa 1972.

Witowski Gerard Maurycy, *Pustelnik z Krakowskiego Przedmieścia, czyli Charaktery ludzi i obyczajów*, drugie, poprawne i powiększone wydanie, tom III, Warszawa 1829.

Godziny Pawła Hertza

Artykuł jest porównawczą analizą felietonów o czasie i upływie godzin w twórczości trzech autorów. Pierwszy, XIX-wieczny, to francuski pisarz Étienne de Jouy, autor cyklu *L'Hermite de la Chaussée-d'Antin*. Drugi to jego współczesny adaptator polski, Gerard Maurycy Witowski, posługujący się (podobnie jak sto lat później Andrzej Dobosz) pseudonimem Pustelnik z Krakowskiego Przedmieścia. Trzeci to poeta, eseista i powieściopisarz XX-wieczny Paweł Hertz. Tekst prowadzi do konkluzji, że refleksja nad przemijaniem i zainteresowanie narzędziami służącymi do mierzenia czasu stanowi cechę charakterystyczną, swoistą sygnaturę pisarstwa Pawła Hertza.

Słowa kluczowe: Andrzej Dobosz, William Hazlitt, Paweł Hertz, Étienne de Jouy, Ludwik Antoni Lilpop, mierzenie czasu, przemijanie, Pustelnik z Krakowskiego Przedmieścia, Juliusz Słowacki, Gerard Maurycy Witowski

Paweł Hertz's Hours

A comparative analysis of columns (feuilletons) about time and the passing of hours in the works of three authors. The first, from the nineteenth century, is the French writer Étienne de Jouy, author of the series *L'Hermite de la Chaussée-d'Antin*. The second is his contemporary Polish imitator, Gerard Maurycy Witowski, who (like Andrzej Dobosz a century later) used the pseudonym "Pustelnik z Krakowskiego Przedmieścia" (The Hermit of Krakowskie Przedmieście). The third is the 20th-century poet, essayist and novelist Paweł Hertz. The text leads to the conclusion that reflection on the passing of time and an interest in tools used to measure time are characteristic features, a kind of signature, of Paweł Hertz's writing.

Keywords: Andrzej Dobosz, L'Hermite de la Chaussée-d'Antin, William Hazlitt, Paweł Hertz, Étienne de Jouy, Ludwik Antoni Lilpop, measuring of the time, Juliusz Słowacki, transience, Gerard Maurycy Witowski

Data przesłania tekstu: 6.06.2025

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 14.08.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 28.08.2025