

CULTURAL STUDIES APPENDIX

ROCZNIK

Załącznik

KULTUROZNAWCZY



2022

Nr 9



TEMATY NUMERU:

POLSKA JÓZEFA HENA

ŚWIATY FEDERICA FELLINIEGO

REDAKTOR NACZELNA (EDITOR-IN-CHIEF)

prof. ucz. dr hab. Brygida Pawłowska-Jadrzyk
ZASTĘPCA REDAKTOR NACZELNEJ (DEPUTY EDITOR-IN-CHIEF) dr Anna Wiśnicka

CZŁONKOWIE REDAKCJI (STAFF MEMBERS)

prof. Alessandro Amenta, Università di Roma „Tor Vergata”, Italy
dr Robert Birkholz, UW

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

dr Marina Ludwigs, Stockholms Universitet, Szwecja

dr Agnieszka Smaga, UKSW

dr Izabela Tomczyk-Jarżyna, 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 (THE IDEA AND SUBSTANTIVE EDITING OF THE THEMATIC SECTIONS)

dział I – prof. ucz. dr hab. Piotr Weiser; dział II – dr Robert Birkholz,

dr Izabela Tomczyk-Jarżyna

RADA NAUKOWA (ADVISORY BOARD)

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. ucz. dr hab. Piotr Majewski, UKSW

prof. dr hab. Ewa H. Mazierska, School of Journalism and Media, University of Central Lancashire, Preston, UK

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

prof. dr hab. Aleksander Nawarecki, UŚ

prof. dr hab. Ryszard Nycz, UJ

prof. dr hab. Jacek Ostaszewski, UJ

dr Lina Preišegalavičienė, Vytautas Magnus University, Lithuania

prof. dr hab. Ewa Szczęśna, UAM

prof. dr hab. Bernd-Juergen Warneken, Empirische

Kulturwissenschaften, Ludwig-Uhland-Institut, Tübingen, Germany

REDAKTOR JĘZYKOWY TEKSTÓW W JĘZYKU POLSKIM (LINGUISTIC EDITOR OF POLISH TEXTS)

Aleksandra Piętko

KOREKTA TEKSTÓW W JĘZYKU POLSKIM (PROOF-READER OF POLISH TEXTS)

Iwona Witkowska

KOREKTA TEKSTÓW I STRESZCZEŃ W JĘZYKU ANGLISKIM (PROOF-READERS OF ENGLISH TEXTS AND SUMMARIES)

Jacek Łuczak i Adam Katz (artykuł M. Złockiej-Dąbrowskiej)

RECENZENCI (REVIEWERS)

dr Maria Antosik-Piela, UW

dr André Bank, German Institute for Global and Area Studies

prof. dr hab. Petr Bilek, Charles University

dr Magdalena Bober-Jankowska, UKSW

dr Agnieszka Burakowska, UKSW

prof. dr hab. Sławomir Buryła, UW

dr Marcin Choczyński, UKSW

prof. dr hab. Maurizio Corbella, Università degli Studi di Milano

Statale

prof. ucz. dr hab. Marzenna Cyzman, UMK

prof. dr hab. Barbara Fatyga, UW

prof. dr hab. Adam Fitas, KUL

prof. ucz. dr hab. Anita Frankowiak, UWM

dr Katarzyna Frucak, UŚ

prof. ucz. dr hab. Adrian Glen, UO

dr Iwona Grodz, Polskie Towarzystwo Badaczy Filmu i Mediów

prof. ucz. dr hab. Mariusz Guzek, UKW

prof. ucz. dr hab. Jadwiga Hučková, UJ

prof. ucz. dr hab. Anita Jarżyna, UJ

prof. ucz. dr hab. Agnieszka Kaczmarek, UAM

prof. ucz. dr hab. Marek Kaźmierczak, UAM

prof. ucz. dr hab. Konrad Klejsa, UJ

prof. ucz. dr hab. Piotr Kletowski, UJ

prof. ucz. dr hab. Tomasz Klys, UJ

dr Weronika Kobylńska, PWSFTiPT

dr Bartłomiej Krupa, IBL PAN

prof. dr hab. Katarzyna Kuczyńska-Koschany, UAM

prof. dr hab. Dariusz Kulesza, UwB

prof. ucz. dr hab. Ewa Letkiewicz, UMCS

prof. ucz. dr hab. Adam Lipszyc, IFiS PAN

dr Dobrawa Lisak-Gębala, UW

dr Agnieszka Liszka-Drażkiewicz, UP im. KEN

prof. dr hab. Jerzy Łukasiewicz, Szkoła Filmowa im. Krzysztofa

Kiesłowskiego UŚ

prof. ucz. dr hab. Kazimierz Maciąg, UR

dr Marta Koszowy, IBL PAN

prof. dr hab. Jerzy Madejski, UJ

dr Artur Malantowicz, Komisja Europejska

dr hab. Magdalena Matyszek-Imielińska, UW

prof. ucz. dr hab. Michał Mazurkiewicz, UJK

prof. ucz. dr hab. Zbigniew Michalczuk, IS PAN

ks. prof. ucz. dr hab. Norbert Mojżyn, UKSW

prof. ucz. dr hab. Antoni Nadbrzeżny, KUL

dr Eva Närepea, National Archives of Estonia

prof. dr hab. Jacek Nowakowski, UAM

prof. dr hab. Thomas M. Van Order, Italian Middlebury College

dr Robert Pawlik, UKSW

prof. ucz. dr hab. Marek Pieniżek, UP

dr hab. Przemysław Pietrzak, UW

prof. ucz. dr hab. Artur Piskorz, UP

prof. dr hab. Jarosław Płuciennik, UJ

dr Marek Pokropski, UW

dr hab. Joanne Preizner, UJ

dr hab. prof. ucz. Grzegorz Pyszczek, APS w Warszawie

prof. dr hab. Adam Regiewicz, Uniwersytet im. Jana Długosza

prof. ucz. dr hab. Paweł Rodak, UW

prof. em. dr hab. Wolf Schmid, University of Hamburg, Germany

dr Ewangelina Skalińska, UKSW

prof. dr hab. Dorota Skotarczak, UAM

prof. dr hab. Bogusław Skowronek, UP im. KEN w Krakowie

dr Ziemowit Socha, Instytut Badań Edukacyjnych w Warszawie

prof. ucz. dr hab. Tadeusz Sucharski, Akademia Pomorska

prof. dr hab. Ewa Szczęśna, UW

prof. ucz. dr hab. Ewa Szczęglacka-Pawłowska, UKSW

dr Rafał Szymtka, UJ

prof. ucz. dr hab. Joanna Szydłowska, UWM

prof. dr hab. Piotr Śniezdziwski, UAM

prof. ucz. dr hab. Wiesława Tomaszewska, UKSW

prof. ucz. dr hab. Marta Tomczok, UŚ

prof. dr hab. Beata Walińska-Olejniczak, UAM

prof. ucz. dr hab. Marcin Wołk, UMK

prof. ucz. dr hab. Małgorzata Wrześniak, UKSW

dr Edyta Żyrek-Horodyska, UJ

PROJEKT OKŁADKI (COVER DESIGN)

dr Agnieszka Smaga

PROJEKT LOGO (LOGO DESIGN)

Marek Ostrowski

SKŁAD (TYPESETTING)

Maciej Faliński

Ilustracja na okładce za: Chris Wiegand, *Federico Fellini. Konser*

słów 1920–1993, przeł. J. Helbersztat, Taschen, Köln 2006, s. 95



ISSN 2392-2338

SPIS TREŚCI

Słowo od Redakcji 7

DOCIEKANIA KULTUROLOGICZNE

Grzegorz Małachowski
The Cultural Image of the Monarch in Jordan 11

Magdalena Złocka-Dąbrowska
Cognitive and Neurocognitive Potentials of GA's Acts from the Scene of Language Origin 35

TEMAT NUMERU (1): POLSKA JÓZEFA HENA (red. Piotr Weiser)

Andrzej Gwoźdź
Józef Hen, reżyser – światy niedokończone 51

Marcin Wyrembelski
„Wrzesień trzydziestego dziewiątego roku zdarzył mi się po raz pierwszy”. *Opór* oraz metafory klęski i oporu w twórczości Józefa Hena 69

Paweł Wolski
Dwaj zawodnicy, ring, krematorium – sprawa nie jest prosta, czyli o prawdzie i fikcji w sportowych narracjach o Zagładzie (na przykładzie opowiadania *Bokser i śmierć*) 87

Katarzyna Mąka-Malatyńska
Bokser i śmierć – konwencja filmu boksterskiego a opowiadanie o Auschwitz 117

Arkadiusz Morawiec
Józef Hen i Józef Bau 137

Hanna Gosk
Józef Hen o Polsce Żydów polskich, której już nie ma, ale wciąż jest (*Nowolipie*, 1991) 161

Beata Przymuszała	
Nikt nie wola Józefa Hena – Polska? Czy jednak życie? W poszukiwaniu żydowskiego „ja”	171
Tadeusz Lubelski	
Pingpongista: Józefa Hena czytanie Jedwabnego	191
Sławomir Jacek Żurek	
Jeżus spłonął w stodole. Obraz chrześcijan w <i>Pingpongście</i> Józefa Hena	203
Bartosz Dąbrowski	
Dziennik jako forma życia. Zapiski Józefa Hena	233
Piotr Zwierzchowski	
Królewskie sny , czyli „marzenie obywatela współczesnej Polski o mądrym, sprawiedliwym władcy”	249
WYWIAD	
Filmowe sny Józefa Hena. Z Krzysztofem Kucem (Fundacja Filmowa Kazimierza Kutza) rozmawia Bartosz Kwiecieński (Uniwersytet Jagielloński)	267
TEMAT NUMERU (2): ŚWIATY FEDERICA FELLINIEGO (red. Robert Birkholc, Izabela Tomczyk-Jarzyna)	
Piotr Kletowski	
Wypełnić puste miejsca. O fascynacjach literackich i praktykach adaptacyjnych Federica Felliniego	279
Robert Birkholc	
Notatki filmowe Federica Felliniego. <i>Notatnik reżysera</i> jako manifest poetyki twórcy	303
Wiesław Godzic	
Być celebrytą, być paparazzim. Fellini i jego postaci w <i>Słodkim życiu</i>	323
Iwona Kolasińska-Pasterczyk	
Grzechy po włosku według Federica Felliniego. Rzymski tryptyk zatracenia i zanikanie świętości	341
Izabela Tomczyk-Jarzyna	
Maska i labirynt. O procesie indywidualności zbiorowej w <i>Amarcord</i> Federica Felliniego	381

Anna Grochowiak	
Burzenie i tworzenie schematów inicjacyjnych w filmach Felliniego	407
Małgorzata Kosacka	
Va, pensiero... – opera w filmie Federica Felliniego <i>E la nave va</i> (A statek płynie)	431
Leonardo Masi	
Fellini and Popular Music	447
Katarzyna Taras	
Operatorzy Felliniego	463
Katarzyna Ziemelewska	
„Wybór twarzy” – spotkanie Federica Felliniego i Diane Arbus w świetle semantycznych wizji ludzkich fizjonomii	477
CHRONOMETR	
Jan Zieliński	
Poeta przed kompasem	503
FOTOESEJ	
Brygida Pawłowska-Jądrzyk	
Wielki mały człowiek w bikornie. O ikonografii potęgi i upadku Napoleona na kartach pocztowych z pierwszych dekad XX wieku	517
KOMENTARZE. OPINIE. GLOSZY	
Marlena Rycombel	
Kapuściński <i>passé</i>? Ignacego Karpowicza trawestacja literackiego modelu pisarstwa mistrza reportażu a przemiany sceny komunikacyjnej	543
Brygida Pawłowska-Jądrzyk	
Polański, Hitchcock i MacGuffin	565
Roman Konik	
Przyczynek do biografii twórczej Leona Wyczółkowskiego	577
VARIA	
Barbara Jabłońska	
O muzyce w czasach pandemii COVID-19: socjologiczna interpretacja zmiany praktyk muzycznych na poziomie wykonawczym i odbiorczym	591

Karolina Szymankiewicz	
Księgi kostiumów jako interpretacja i symboliczna wykładnia świata w XVI-wiecznej Europie	613
Kamil Barski	
Wzniosłość jako koło zamachowe grozy. O wpływie estetyki Edmunda Burke'a i Immanuela Kanta na literaturę romantyzmu	639
Małgorzata Kowalcze	
„Jesteśmy żywą materią i żywa materia nas otacza, choć nie zawsze to dostrzegamy”. Kategoria życia w nowym materializmie	653
Jacek Kopciński	
Praca na materii i duchu, czyli co się stało w Ciemnym Lesie	665
Kamila Żyto	
„Chyba w ten sposób toczy się ta ludzka komedia przez całe pokolenia drogą na Zachód i przez pustynie”. Paraboliczność w kinie braci Coen	685
Piotr Sitarski	
<i>Wszystko będzie dobrze</i> w chrześcijańskiej perspektywie cudu	719
Ewa Hanna Mazierska	
Polish Modernisation in Biographical Films of the 2010s	733
Grzegorz Ziółkowski	
The Second Coming in the Wicked House: Pablo Larraín's <i>El Club</i> (2015)	759
Marina Ludwigs	
Narrative: Event, Temporality, Sequence	781
Agata Lipczik	
Making a Name in a Male-dominated Industry: Women Jewelers in Poland Before 1939	803

Słowo od Redakcji

Oddajemy w Państwa ręce kolejny numer „Załącznika Kulturoznawczego”, który tym razem w dużej części został poświęcony ludziom filmu. Składające się na dwa suwerenne działy tematyczne opowieści o Henie i Fellinim to powrót do wieku XX z jego „wielką historią i małymi symbolami”. Towarzyszy mu wielu znakomitych autorów, umieszczających dzieła wymienionych twórców w rozmaitych kontekstach kulturowych. Oprócz wzmiankowanych działów znajdą Państwo w dziewiątym numerze „Załącznika” stałe rubryki, a w nich m.in. teksty poświęcone reportażowi, bez którego – jak mawiał Ernest Hemingway – trudno sobie wyobrazić pisanie kroniki naszego stulecia. Zapraszamy zatem w wielką intelektualną podróż przez Polskę Józefa Hena oraz światy Federica Felliniego z przystankami, które wyznaczają: ósmy już odcinek „Chronometru”, bogate treściowo „Varia”, „Fotoesej” oraz rubryka „Komentarze, opinie, glosy”. Naszym Autorom oraz wnikliwym Recenzentom ich tekstów składamy przy tej okazji wielkie podziękowania.

POLSKA JÓZEFA HENA

Józef Hen (ur. 1923) to jeden z najważniejszych polskich prozaików drugiej połowy XX wieku, a zarazem świadek epoki: wojny, okupacji i Zagłady. Jest on autorem kilkunastu powieści, takich jak: *Przed wielką pauzą*, *Kwiecień*, *Toast*, *Nikt nie woła* oraz kilkadziesiątu opowiadań, wśród nich słynnego *Krzyża walecznych*. Hen zalicza się ponadto do grona scenarzystów, którzy współtworzyli kino polskie w okresie jego świetności. Współpracował m.in. z: Kazimierzem Kutzem, Jerzym Morgensternem, Witoldem Lesiewiczem, Jerzym Hoffmanem, Edwardem Skórzewskim, Grzegorzem Warchołem.

Warto podkreślić, że sędziwy już autor to ciągle piszący diarysta, na bieżąco portretujący współczesną Polskę (ten wątek jego pisarstwa omówił Bartosz Dąbrowski w artykule *Dziennik jako forma życia*). Polska Józefa Hena to kraj przybierający najróżniejsze oblicza, choćby to paradoksalne, pokazane przez Hannę Gosk w opowieści *...o Polsce Żydów polskich, której już nie ma, ale wciąż jest*. Podobnym tropem poszła do pewnego stopnia Beata Przymuszała, tytułując swoje refleksje nad *Nikt nie woła* Józefa Hena: *Polska? Czy jednak życie? W poszukiwaniu żydowskiego „ja”*.

Tom nasz pokazuje twórczość Hena z dwóch perspektyw: literaturoznawczej i filmoznawczej. Tę drugą otwiera artykuł Andrzeja Gwoźdźdza *Józef Hen, reżyser – światy niedokończone*, zamykają zaś dwa teksty: Piotra Zwierzchowskiego, który zabiera nas w jakże aktualną podróż do czasów *Królewskich snów* i panowania Władysława Jagiełły, oraz Bartosza Kwiecińskiego rozmawiającego z Krzysztofem Kucem o *Filmowych snach Józefa Hena* – przede wszystkim tych snach, w których pojawia się Kazimierz Kutz.

Dwóm tematom nasi autorzy poświęcą więcej miejsca. Pierwszy to pojedynki bokserskie esesmana Krafta z Janem Kominkiem, więźniem Oświęcimia, opisane w *Bokserze i śmierci*. Paweł Wolski na przykładzie tego tekstu napisze *...o prawdzie i fikcji w sportowych narracjach o Zagładzie*, natomiast Katarzyna Mąka-Malatyńska zderzy *konwencję filmu sportowego z opowiadaniem o Auschwitzu*. Drugi temat wiąże się z pamięcią o pogromie dokonany na Żydach w pewnym prowincjonalnym miasteczku, który Hen przywołał w *Pingpongiście*. Odnosił się do niego Tadeusz Lubelski w fundamentalnym artykule z podtytułem *Czytanie Jedwabnego* oraz Sławomir J. Żurek, opisując *obraz chrześcijan* we wspomnianej powieści. *Last but not least*, wspomnijmy o pięknej literaturoznawczej robocie Arkadiusza Morawca stawiającego obok siebie dwóch Józefów, kolegów po piórze – Hena i Baua – oraz o szkicu Marcina Wyrembelskiego dotyczącym oblicz i obrazów Września 1939 roku, które w twórczości Józefa Hena znalazły ważne miejsce.

Wstępne wersje poniższych artykułów zostały ogłoszone na konferencji zorganizowanej przez Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma w 98. rocznicę urodzin pisarza – 8 i 9 listopada 2021 roku.

ŚWIATY FEDERICA FELLINIEGO

W latach 2020–2021 hucznie obchodzono na świecie stulecie urodzin Federica Felliniego (1920–1993), jednego z największych artystów kina. W Rimini, rodzimym mieście reżysera, upamiętnionym w takich dziełach, jak *Osiem i pół* czy *Amarcord*, otwarte zostało muzeum poświęcone twórcy, w którym można obejrzeć nie tylko fantazyjne kostiumy z jego filmów i groteskowe rysunki jego autorstwa, ale też instalacje cyfrowe próbujące odtworzyć imaginariusz włoskiego filmowca. Wydaje się, że Fellini ze swoją nieskrępowaną wyobraźnią mógłby dobrze odnaleźć się we współczesnym,

digitalnym świecie, który daje artystom ogromne pole ekspresji i pozwala im kreować rzeczywistość od podstaw. Choć autor *La strady* wpisany jest do panteonu mistrzów kina, to jednak można odnieść wrażenie, że został nieco zaniedbany przez polskich filmoznawców – od czasu klasycznej już monografii Marii Kornatowskiej nie ukazało się u nas wiele artykułów naukowych poświęconych włoskiemu mistrzowi, w których podjęto próbę ponownego odczytania jego twórczości. W dziale tematycznym zatytułowanym *Światy Federica Felliniego* próbujemy wskazać rozmaite aspekty filmów tego wybitnego reżysera – także te, które nie były dotychczas przedmiotem gruntownych studiów.

Odnosząc się do *Słodkiego życia*, Wiesław Godzic opisuje Federica Felliniego jako twórcę *par excellence* nowoczesnego, doskonale rozpoznającego audiowizualny charakter współczesnej kultury, dla której podstawowymi figurami są celebryta, paparazzi i voyeur. Włoski reżyser miał niewątpliwie świadomość, że w drugiej połowie wieku żyjemy nie tylko z mediami, ale też w mediach, a nasza rzeczywistość jest rzeczywistością medialną. Piotr Kletowski natomiast dowodzi nowoczesności reżysera, badając jego podejście do adaptacji filmowej. Fellini głęboko przetwarzał literackie teksty (np. *Satyryki* Petroniusza), skupiając się właśnie na lukach, pustych miejscach, niedopowiedzeniach, zostawiających duże pole wyobraźni. Z kolei Katarzyna Ziembewska czyni punktem odniesienia swoich badań nie literaturę, ale fotografię i wskazuje na liczne paralele między metodą obrazowania włoskiego artysty a twórczością Diane Arbus. Badaczka udowadnia, że dla Felliniego, podobnie jak dla amerykańskiej fotografiki, to właśnie ludzkie twarze są punktem wyjścia do kreacji. Wizualną stroną dzieł autora *Rzymu* zajmuje się także Katarzyna Taras, która poświęciła swój artykuł operatorom Felliniego.

Autorzy zgromadzonych tu tekstów powracają do wybranych dzieł reżysera, które ze względu na swoje bogactwo znaczeniowe mogą być wciąż reinterpretowane. Iwona Kolasińska-Pasterczyk analizuje *Słodkie życie*, *Kuszenie doktora Antoniego* i *Rzym* i nazywa te filmy „tryptykiem zatracenia”. Jak wskazuje autorka, we wszystkich trzech dziełach rozgrywających się w Rzymie reżyser pokazuje świat przez pryzmat kultury masowej i diagnozuje problemy współczesności. Anna Grochowiak z kolei zajmuje się schematami inicjacyjnymi, skupiając się na *La stradzie*, *Osiem i pół* i *Amarcordzie*. Autorka odnosi się do myśli antropologicznej i określa specyfikę prób

inicjacyjnych przedstawianych przez włoskiego reżysera. *Amarcord* jest również przedmiotem badań Izabeli Tomczyk-Jarzyny, która, odnosząc się do myśli Carla Gustava Junga – prawdziwego guru Felliniego – opisuje proces indywiduacji zbiorowej ukazany w filmie. Robert Birkholc analizuje zaś *Notatnik reżysera* – najmniej znany obraz twórcy, który zdaniem autora jest dziełem przejściowym pomiędzy dwiema fazami jego twórczości – pierwszą, opartą na modelu kina introspekcyjnego, i drugą, obfitującą w dzieła afabularne i jawnie autokreacyjne – a jednocześnie swego rodzaju manifestem poetyki i semiotyki artysty.

Małgorzata Kosacka i Leonardo Masi analizują muzyczne odniesienia w kinie Felliniego. Badaczka nie tylko wskazuje na intertekstualne nawiązania do opery w *A statek płynie*, ale też dowodzi, że opera determinuje strukturę narracji tego filmu. Leonardo Masi opisuje dla odmiany sposób, w jaki włoski reżyser korzystał z muzyki popularnej w *Nocach Cabirii*, *Słodkim życiu* oraz *Głosie księżycy*.

Mamy nadzieję, że szeroki zakres tematów poruszonych w drugim z działów tematycznych „Załącznika Kulturoznawczego” 9/2022 pozwoli spojrzeć na twórczość włoskiego reżysera z różnych perspektyw i zachęci czytelników do ponownego przeżycia filmów „mistrza z Rimini”.

Redakcja

THE CULTURAL IMAGE OF THE MONARCH IN JORDAN

GRZEGORZ MAŁACHOWSKI

Wydział Orientalistyczny UW
Faculty of Oriental Studies, University of Warsaw
grzegorz.l.malachowski@gmail.com
ORCID 0000-0001-8827-9349

In April 2021, the Hashemite Kingdom of Jordan celebrated the 100th anniversary of its founding and the 75th anniversary of independence. For this one hundred years, it has been continuously bound with the Hashemites, the Jordanian ruling family. It is in fact hard to imagine Jordan without its kings. This is why, if we walk in the streets of Jordan, stay at a hotel or go to any museum or a shop, we can encounter images of the king, the crown prince, late monarchs or, less often, the royal family. The Hashemite monarchs have become an integral part of Jordanian culture. The discussion on the image of the king as a part of Jordanian culture cannot be restricted to the person of the contemporary monarch. The impact of monarchs on Jordanian culture is a process that has continued from the creation of state to the present times.

The aim of this paper is to discuss the official image of the king of Jordan including the process of its creation by successive monarchs in light of the role this image plays in the country's contemporary culture.

In this paper, the sources of information about the king and the royal family are press releases, scientific literature about Jordan, official websites of the royal family and their social media profiles – the latter proved particularly interesting in answering the questions raised in this paper. On Instagram, there are official profiles of the Royal Hashemite Court¹ which

¹ Official Instagram page of the Royal Hashemite Court, source: <https://www.instagram.com/rhcjo/>, [accessed 27.02.2021].



Fig. 1. King Abdullah II inaugurates the 18th first ordinary session of the Parliament and delivers the throne speech. Amman, 7 November 2016

serve as the official profile of the king, crown prince Al Hussein², or Queen Rania Al Abdullah³. Counting the numbers of followers, the profiles of the royal family members are more popular than the profiles of some movie stars. Al Hussein has 2.7 million and Queen Rania 6.3 million followers. There are even fan-pages of the Hashemites as such, e.g., the Hashemite Royal Family profile⁴.

The social media presence of the royal family is not restricted to Instagram. They are present also on Facebook, Twitter and YouTube. The

² Official Instagram profile of Al Hussein bin Abdullah II, source: <https://www.instagram.com/alhusseinjo/>, [accessed 27.02.2021].

³ Instagram profile of Queen Rania Al Abdullah, <https://www.instagram.com/queenrania/>, [accessed 28.02.2021].

⁴ Instagram profile of the Hashemite Royal Family, <https://www.instagram.com/hashemitefamily/>, [accessed 17.03.2021].



Fig. 2. Pictures of king Abdullah II and Crown Prince Al Hussein at building of Al Quds restaurant in Amman

Royal Hashemite Court has 3.4 million followers on Facebook⁵ and 1.2 million followers on Twitter⁶. Queen Rania's YouTube channel⁷ has over 83 thousand subscribers and some videos have more than one million views.

The article begins with the presentation of the historical, dynastic and social setting, including the origins of the country, the people of Jordan and the history of the monarchy. Further, the image of the king and the royal family is presented. The paper closes with the discussion on the place of the official image of the king and monarchy in Jordanian culture.

A FEW WORDS ON THE CREATION OF JORDAN

It is not possible to understand the cultural image of the king in Jordan without knowledge of the country's history and ethnic composition. The territory of contemporary Jordan has been inhabited for thousands of years.

⁵ The Royal Hashemite Court Facebook profile, <https://www.facebook.com/RHCJO>, [accessed 28.03.2021].

⁶ The Royal Hashemite Court Twitter profile, <https://twitter.com/RHCJO>, [accessed 28.03.2021].

⁷ Queen Rania's YouTube channel, <https://www.youtube.com/user/QueenRania>.



Fig. 3. King Abdullah and Queen Rania with their children, Crown Prince Al Hussein, Princess Iman, Princess Salma and Prince Hashem. Amman, 2016

Since 1516, the area of Jordan formed a part of the Ottoman Empire, although it was not subject to strong Ottoman administration and the dominant population group were nomads. In the second half of the 19th century, the Empire strengthened its administration and in 1878 began to populate the area with Circassians and Arab settlers from Palestine. The development of the country was accelerated by the construction of the Hijaz railway which connected Damascus with Medina through Amman and Ma'an⁸. In those times, Jordan did not constitute a separate administrative unit within Ottoman Empire. It was a part of the vilayet⁹ of Syria¹⁰.

The First World War brought new developments in the Middle East. In 1916, Hussein bin Ali Al-Hashimi, Sharif of Mecca¹¹ and the ruler of Hijaz,

⁸ B. Wróblewski, *Jordania*, Warszawa 2011, p. 21–26.

⁹ „Province” in the Ottoman Empire.

¹⁰ N.H. Aruri, *Jordan: A Study in Political Development (1921–1965)*, The Hague 1972, p. 15; B. Wróblewski, op. cit. p. 22–23.

¹¹ Sharif (arab.- noble) title of descendants of the Prophet Muhammad descending from Hassan, older son of Ali bin Talib and Fatima. Also the title of rulers of Mecca from the Hashemite dynasty.

allied with the British, which marked the beginning of the Arab Revolt. For his support, Hussein received an informal promise that an Arab kingdom be created in the territories where Arabs constituted the majority¹². In 1918, forces commanded by Faisal, son of Hussein entered Damascus, and in March 1920, Faisal was proclaimed the king of Syria.

At the San Remo conference in April 1920, the “A” class mandates of the League of Nations were established for administration of three Ottoman territories in the Middle East. The territories of contemporary Lebanon and Syria fell under the French rule as the mandate of Syria. The British became administrators of modern Palestine and Jordan (as the mandate of Palestine) and Iraq.

The French expelled Faisal from Syria. Abdullah, the second son of the Sharif of Mecca, invaded British territories east of the Jordan river in November 1920, claiming the rights of his elder brother Faisal, the overthrown king of Syria. The British did not act against Abdullah, their ally in the war against the Ottoman Empire. Instead, they divided Palestine into two regions: Palestine (west of the Jordan river) and Transjordan (east of the river) and agreed that Abdullah would be the emir of the latter. The fate of Faisal was not particularly lamentable either, as he became the king of Iraq.

The British created the Emirate of Transjordan with Abdullah as its emir in order not to engage in direct governing of the region, which was scarcely populated, mostly by nomadic Bedouin tribes, as well as some settled population of Arabs, Circassians and Chechens. The new emir managed to subordinate both settled population as well as the Bedouin tribes as the “highest sheik”, but Transjordan did not become a sovereign state. It remained a British protectorate¹³.

In 1946, Transjordan transformed into the Hashemite Kingdom of Jordan, what is recognized as a moment of gaining independence. As an aftermath of the first Arab-Israeli war, Jordan incorporated the Palestinian territory of the West Bank. That had changed the Jordanian society – from that moment the majority of Jordan’s citizens were Palestinians who lived in West Bank or who had moved in to the territories east of the Jordan river. Palestinians saw the king of Jordan as being partly responsible for the failure of the

¹² B. Wróblewski, *op. cit.*, p. 35–36.

¹³ N.H. Aruri, *op. cit.*, p. 16–21, 37.

Palestinian statehood. Therefore, the unification of the East and West Bank provoked a strong Palestinian opposition¹⁴.

THE PEOPLE

Jordan is inhabited by more than 10.9 million people¹⁵, 98% of them Arabs¹⁶. Other data suggest that 50% to 70% of Jordanian citizens have a Palestinian background¹⁷. The data concerning their national self-identification indicates that 69.3% identify as Jordanian, 13.3% as Syrian, 6.7% as Palestinian, 6.7% as Egyptian, 1.4% as Iraqi, 2.6% as other¹⁸, including the Circassian and Chechen minorities.

It is important to stress that these data are not contradictory. Apart from Circassians and Chechens, all of the abovementioned nationalities are Arabs. Jordan has faced the same identity problems as most countries of the region. The first article of the constitution of the Kingdom states that the people of Jordan form a part of the Arab Nation. The question whether Jordanian, Palestinian or Arab identity is dominant remains valid. An important factor in the Jordanian society is the religious affiliation. 97,1% of the citizens are Muslim, predominantly Sunnis. Christians comprise only 2,1% of the society¹⁹.

A significant part of the population are Bedouins, whose number is estimated to total 1,3 million²⁰. Not all of them have remained nomads. Most of Jordanians live in the cities. The country has high level of urbanization exceeding 91% of the population²¹.

¹⁴ B. Wróblewski, op. cit., p. 116-118, 125. N.H. Aruri, op. cit. p. 37.

¹⁵ CIA Factbook, *Jordan, People and Society* <https://www.cia.gov/the-world-factbook/countries/jordan/#people-and-society>, [accessed 11.09.2021].

¹⁶ J.M. Sharp, *Jordan: Background and U.S. Relations*, Congressional Research Service 2013, p. 4.

¹⁷ S. Nanes, *Hashemitism, Jordanian National Identity, and the Abu Odeh Episode*, in: *The Arab Studies Journal*, Spring 2010, Vol. 18, No. 1, p. 171.

¹⁸ CIA Factbook, *Jordan, People and Society*, op. cit.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Joshua Project, *Bedouin Arabs in Jordan*, https://joshuaproject.net/people_groups/10758/JO, [accessed 9.10.2021].

²¹ CIA Factbook, *Jordan, People and Society*, op. cit.

THE KINGS

The Hashemites are descendants of the Prophet Muhammad. As the rulers of Hijaz, they were responsible for the protection of most holy sites of Islam in Mecca and Medina, as well as for enabling the pilgrimage of Hajj and Umrah. They were eager to play an important role in the Muslim world, which turned out to be one of the causes of the downfall of King Hussein bin Ali, king of Hijaz. He declared himself a caliph, which stood in contradiction to the plans of Great Britain and other Muslim leaders. The Kingdom of Hijaz was conquered by the ruler of Najd, who later became the king of Saudi Arabia²².



Fig. 4. Picture of king Hussein and Queen Noor at souvenir shop in Amman

The first emir of Transjordan and the first king of Jordan was Abdullah I bin Hussein. He extended the Hashemite custodianship over the Al Aqsa Mosque and the Dome of the Rock in Jerusalem, as well as other Islamic sites both in the West and the East Bank. His actions laid foundations for modern Jordan. Abdullah I was assassinated by a Palestinian at the steps of the Al-Ahsa mosque in 1951. All future kings had to face the fact that a part of their citizens were in opposition to the monarchy.

His successor was King Talal bin Abdullah. His reign was short because of his mental illness, yet brought an important development – the Constitution which, with several amendments, continues to form the basis for the political life in Jordan today. This event established Jordan as constitutional monarchy with a bicameral, partly elected parliament and a strong head of state. Despite the fact that Talal laid the foundation for today's Jordan, he is sometimes ignored in the ruling family's "hall of fame".

²² A. Vassiliev, *The History of Saudi Arabia*, New York 2000, pp. 261–264.



Fig. 5. Pictures of kings of Jordan in Abdullah I Mosque. From left king Abdullah I, king Hussein, king Abdullah II and Crown Prince Al Hussein. The absence of king Talal is worth of notice

Most important for the creation of modern Jordan, however, are the last two kings. Talal was succeeded by his son Hussein. His long reign, lasting from 1952 to 1999, established Jordan as it is today. Hussein had to find the place for himself and his state in postcolonial world. The fall of the Hashemite Kingdom in Iraq and the rise of Arab socialist governments in Egypt, Iraq and Syria, as well as an increasingly stronger Palestinian resistance put Hashemite Jordan in a particularly difficult position. Hussein had to build his authority and his kingdom based only on the capabilities of his state. He suppressed democratic movements in the 1950s and pursued a flexible foreign policy allying sometimes with his former enemies in Arab states, as well as building ties with the United States. Despite his failure in the 1967 Six-Day War, he was able to hold to power and introduce the policy of nation-building. His reign was an era of a new narrative about the heritage of Jordan. Through his policy, he succeeded to create a notion that the Hashemites are Jordan and Jordan is the Hashemites. Hussein was a particularly charismatic leader, never afraid of mingling with the crowd and meeting the people. He gained a lot of popularity by not supporting the Western intervention against Saddam Hussein during the first Gulf War²³.

²³ B.S. Anderson, *Nationalist Voices in Jordan. The Street and the State*, Austin 2005, p. 1–2. B. Wróblewski, *Haszymidzkie Królestwo Jordanii – między autorytarną tradycją*



Fig. 6. Delivering a speech from a car megaphone to crowds in Mafraq, Jordan, July 12, 1974



Fig. 7. Mosaic image of king Abdullah II in Petra. Photo by the author

Despite controversies, as the abovementioned suppression of the democratic movements, he remains the most popular king for the Jordanians. This is even admitted by the political opposition²⁴.

The currently ruling King Abdullah II bin Hussein ascended the throne in 1999 after the death of his father. King Abdullah II is a direct descendant in the 41st generation of the Prophet Mohammad. He received secondary education in Great Britain and the United States. Like his father, he studied in the Royal Military Academy Sandhurst in the United Kingdom. Upon his return to Jordan, he enlisted in the Jordan Armed Forces-Arab Army serving as an officer from the rank of first lieutenant up to major general in 1998 in different branches of armed forces. He ended his military carrier as the Commander of Royal Jordanian Special Forces.

When discussing the role of the king, the royal family cannot be forgotten. King Abdullah married Queen Rania Al Abdullah. They have two sons: Crown Prince Al Hussein, (born 1994) and Prince Hashem, (born 2005), and

a demokracją, [in:] *Bliski Wschód, coraz bliżej*, ed. J. Danecki, S. Sulowski, Warszawa 2011, pp. 270–275.

²⁴ Interview with the Secretary General of Islamic Action Front Murad Al-Adayleh. 6.02.2020.

two daughters: Princess Iman (born 1996) and Princess Salma (born 2000)²⁵. Queen Rania comes from a prominent West Bank Palestinian family²⁶. In addition, there is the larger royal family comprised of other sons of King Hussein, his brothers and other branches descended from Hussein bin Ali.

IMAGE OF THE KING AND HIS FAMILY

Abdullah II is often presented in his uniform as a military commander, in reference to the king's military career before acceding the throne. The army played an important role in constructing the national identity in Jordan. The military, at its early beginnings, brought into existence one of the most important Jordanian symbols. In 1931, the red-and-white *shemagh*²⁷ was introduced for Desert Patrol uniforms. At that time, most Transjordanians wore white or black-and-white *she-*



Fig. 8. King Abdullah II and Crown Prince Al Hussein during military exercises, Official Instagram profile of Al Hussein bin Abdullah II

maghs. The latter were adopted from the Bedouin by the settled Palestinian population. That is how the red-and-white *shemaghs* became a symbol distinguishing the “real” Transjordanians (or later simply Jordanians) from the Jordanians of Palestinian origin²⁸. This is the reason why the king is presented in a uniform – to create a notion that the king is as a strong

²⁵ Official website of king Abdullah II, *Profile*, source: <https://kingabdullah.jo/en/page/profile>, [accessed 16.01.2021].

²⁶ H.L. Wagner, *King Abdullah II*, Philadelphia 2005, p. 84.

²⁷ *Shemagh, keffiyeh or hattah* – traditional Arab headdress fashioned from a square scarf.

²⁸ J.A. Massad, *Colonial effects. The Making of National Identity in Jordan*, New York 2001, pp. 100, 121.

leader able to defend the country and strengthen its national identity as well. It is worth mentioning that this impression is built not only through pictures. In 1998, he led an assault by the special forces against a hideout of gunmen who killed 8 people in Amman, earning him the respect of many Jordanians²⁹. Moreover, Abdullah I in the process of establishing his country had to gain loyalty of the Bedouin tribes. Thanks to his victories, the support from Great Britain and through dispensing wealth among the tribal shaykhs, Abdullah I managed to create an image of a superior shaykh. Hashemites have continued this policy of maintaining good relations with tribal shaykhs, by visiting the Bedouins in their communities, as well as bringing their leaders into politics and administration³⁰.

Furthermore, the king is often presented in a suit, as a politician. It is a contradiction to other Gulf states where rulers are never shown wearing suits or western cloths. The aim is to present him as an important political figure, respected both domestically and internationally.

That is why the king is often shown with heads of other states. To complete his national-Jordanian image, the king often wears a red-and-white *shemagh* on his head. If we confront that image with that of other regional royals, it is notable that most of them have no official Instagram profiles. Those that exist, like the profile of the Emir of Qatar³¹, present rulers in official situations, wearing *thawb*³² and *bisht*³³ and, importantly, without their families. The images of the Hashemite Royals with *thawb* and *bisht*, typical for other Gulf Countries, are especially rare.

The above-mentioned images of King Abdullah II are similar to the images of his father Hussein, and his son Al Hussein. This appears to highlight the continuity of the Hashemite family. The association with his late father constitutes an important element of improving the social perception

²⁹ H.L. Wagner, op. cit., pp. 79, 81.

³⁰ N.H. Aruri, op. cit., p. 37, Y. Alon, *The Making of Jordan. Tribes, Colonialism and the Modern State*, New York 2007, p. 115, Y. Alon, *The Shaykh of Shaykhs. Mithqal al-Fayiz and Tribal Leadership in Modern Jordan*, 2016, pp. 162–165.

³¹ Instagram profile of Tamim bin Hamad Al Thani, Emir of the State of Qatar, <https://www.instagram.com/tamim/>, [accessed 28.03.2021].

³² A kind of long robe or tunic commonly worn in the Arabian Peninsula.

³³ A prestigious cloak worn for special occasions.



Fig. 9. King Abdullah and Queen Rania with US President Donald Trump and First Lady Melania Trump at the Oval Office, the White House. Washington, DC, 5 April 2017



Fig. 10. King Abdullah holds talks with President of Russia Vladimir Putin at the Kremlin, during His Majesty's visit to Russia. Moscow, 25 January 2017

of King Abdullah II. As mentioned earlier, Hussain was popular, while Abdullah has never managed to secure the level of popularity enjoyed by his father. A prominent reason for his limited popularity is that his mother, Princess Muna Al Hussein, is actually British – her name was Antoinette Avil Gardiner. He has been, therefore, pictured as a foreigner, subordinated

to the West, owing also to his pro-American policy³⁴.

The Hashemite origins going back to the Prophet Muhammad oblige them to take care of Muslim heritage. That is why the monarchs of Jordan were involved in Jerusalem both when it was a part of Jordan, and after the city was lost to Israel in 1967. Kings of Jordan funded four restorations of the Al Aqsa Mosque. Two of them were funded by King Hussein and one by King Abdullah II³⁵. Because of their ancestry, the Hashemites still present themselves as the ambassadors of Islam, taking initiatives to advocate the positive image of the religion³⁶.

Such position of the king in the Islamic context is reflected in the official imaginary. He is presented as a pious man, praying or participating in a pilgrimage. Monarchs of Jordan, as good Muslim rulers should, have also founded mosques in the country. The Grand Hussein Mosque was built based on Abdullah I's foundation at the place of a mosque built in Amman by Caliph Omar Bin Al-Khattab in the 7th century. King Hussein founded King Abdullah I Mosque as a memorial to his grandfather. Abdullah II founded Hussein Mosque, the biggest mosque in Jordan, as a memorial to his father. It is worth mentioning that Hashemites do not limit their activity to Islam. They also became protectors of the Christian minority and Christian holy sites in Jerusalem, and made donations for the



Fig. 11. King Hussein (on the right) and king Abdullah II (on the left) in military uniforms, Official Instagram profile of the Hashemite Royal Court

³⁴ B. Wróblewski, op. cit., pp. 250, 267.

³⁵ Official website of King Abdullah II, *Custodianship over Holy Sites*, <https://kingabdullah.jo/en/page/the-hashemites/custodianship-over-holy-sites>, [accessed 16.01.2021].

³⁶ Official website of King Abdullah II, *Faith*, <https://kingabdullah.jo/en/page/vision/faith>, [accessed 16.01.2021].



Fig. 12. King Abdullah and Crown Prince Al Hussein performing Umrah, Official Instagram profile of Al Hussein bin Abdullah II

restoration of the Church of the Holy Sepulcher and Tomb of Christ³⁷.

Another important element of image-building, also related to Islam, this time regarding the royal family as a whole, rather than of the king exclusively – is charity work. The royal family created numerous foundations, including the best known, established by Queen Noor, namely King Hussein Foundation, which focuses on programs promoting education and leadership, economic empowerment and participatory decision-making. The Jordan River Foundation, established by Queen Rania, works on child safety and empowerment of communities. King Hussein Cancer Foundation fights cancer in Jordan and across the region. It was established by the royal decree of King Abdullah II and is chaired by Princess Ghida Talal, wife of Prince Talal Bin Muhammad, a cousin of the king. The Crown Prince Foundation was established by Al Hussein with the aim of engaging the youth in the national development efforts.

The royal family constitutes an integral part of the king's image. This is why he is often presented in the company of his son Al Hussein, which is understandable as the prince is the heir to the throne. Abdullah II is also shown with his wife, Queen Rania. At times, this includes informal scenes, for instance when the king is surrounded by his family or daughters, playing with kids. The image here is of a simple father, not a king. This is untypical compared to other Arab monarchies in the region, where women are generally invisible in official image policy.

³⁷ *Custodianship over Holy Sites*, op. cit.

Importantly, such imagery of the king and his family is not an innovation of Abdullah II. It was introduced by his father, King Hussein. Looking at private photos of Abdullah and Hussein, one could think that they are a typical family from Europe or America – simple people enjoying their time and passions, instead of Middle-Eastern monarchs. The image of the Jordanian royal family can be compared here to the one of the British royal family. They create an impression of being close to the simple people.



Fig. 13. King Abdullah, then Prince, and Queen Rania, then Princess, with their children, Prince Al Hussein and Princess Iman; at home, Baraka Palace. Amman, September, 1998



Fig. 14. King Abdullah, then Prince (centre row, far right), with: Central row, from left to right: Princess Zein, Queen Noor, the late King Hussein, Princess Aisha. Back row, from left to right: Prince Hamzah, Prince Faisal, Princess Alia, Prince Hashem. Front row, from left to right: Miss Abir Muhaisen (adopted daughter of the late King Hussein), Princess Iman, Princess Raya, Princess Haya, Prince Ali. Amman, March 1989

A good summary thereof is the bio on Queen Rania’s Instagram profile. In Arabic it states “Queen Rania Al Abdullah, the Hashemite Kingdom of Jordan #love_Jordan”, and then in English “A mum and a wife with a really cool day job”.



Fig. 15. King Hussein and Queen Noor riding a motorcycle in Wadi Rum, 1994

The created image of the House of Hashim has not only a domestic, but also an international dimension. The positive image of the king and the royal family helps to build a positive image of the country. As an example, Queen Rania is compared to Princess Diana³⁸. The aim is to show that Jordan and its rulers are modern and open-minded leaders, treated as partners by the western leaders, and to obscure their role as authoritarian rulers that suppress democracy. This is crucial for the survival of Jordan, which needs foreign aid as well as military support from the USA.

CRACKS IN THE OFFICIAL IMAGE

“Do you love the king?”

“Yes, I love him.”

“Do you love the queen?”

“No³⁹”.

This was the conversation I had with a taxi driver during the route from Queen Alia International Airport to Amman. Some elements of the official image of the monarch and the royal family are not perceived as genuine by all Jordanians. People love the king, at least in public. After the Arab Spring it is easier to criticize the government as whole, but still direct criticism of the king is something unusual. The imagery discussed above and official declarations obfuscate a less positive image of the king and the monarchy. Queen Rania is criticized because of her modern, western style, the media hype. For some people she is also unpopular because of her Palestinian origin⁴⁰. This is probably one of the reasons why the taxi driver said that he did not love the queen. Alternatively, the taxi driver was afraid to criticize

³⁸ K. Andrys, *Polityka wizerunkowa Haszymidzkiego Królestwa Jordanii ze szczególnym uwzględnieniem roli pierwszej damy*, [in] POLIARCHIA 1(4)/2015, s. 70.

³⁹ Interview with an anonymous taxi driver.

⁴⁰ K. Andrys, op. cit. s. 71–72.

the king, so he said that he did not love the queen, as a hidden act of general discontent of the monarchs.

Therefore, a less positive, unofficial image also has to be noticed. Primarily, the king and the royal family are criticized for corruption. Several recent cases can be given here as examples. A strong blow for the monarchy was the “Hamzah affair”, which coincided with the 100th anniversary of Jordan. Prince Hamzah, the king’s half-brother and former heir to the throne, accused the government of corruption. He was subsequently accused of planning a coup against the king and put under house arrest. After a few days, Hamzah issued a statement pledging his alliance to the constitution and put himself in hands of the king⁴¹. In 2019, the former minister Amjad Hazza al-Majali demanded from the king the return of stolen land and money⁴². There are many more cases of that kind. Recently, King Abdullah was linked to Pandora Papers, as uncovered documents showed how King Abdullah II created a network of offshore companies in tax havens to amass a \$100 m, including three beachfront mansions in Malibu worth \$68 million purchased by the king of Jordan in the years after Arab Spring. The king’s lawyers stressed that mansions were bought with the king’s personal resources and offshore companies were used for security reasons⁴³.

As already mentioned, Abdullah II, as well as his ancestors, is seen as an authoritarian ruler who is suppressing democracy. For example, the government manipulates the electoral system. Southern and eastern regions of Jordan are mostly occupied by the Bedouin population, which is considered as a support base for the monarchy. These regions enjoy a better ratio between the number of votes needed to receive a mandate than the north-western regions predominantly inhabited by Jordanian Palestinians

⁴¹ Jordan’s Prince Hamzah pledges allegiance to the king after mediation, BBC, source: <https://www.bbc.com/news/world-middle-east-56644578> [accessed 11.09.2021].

⁴² Jordanian politician slams King Abdullah for ‘sponsoring’ corruption, Middle East Eye, source: <https://www.middleeasteye.net/news/jordanian-politician-slammed-king-abdullah-sponsoring-corruption> [accessed 11.09.2021].

⁴³ The king of Jordan exposed over tax havens and luxury homes, Al Jazeera, source: <https://www.aljazeera.com/news/2021/10/3/investigation-reveals-offshore-assets-of-heads-of-state> [accessed 11.09.2021].

standing in opposition to monarchy⁴⁴. Also the Christian, Circassians and Chechen minorities, which also constitute a support base for the monarchy are overrepresented in the Jordanian House of Representatives. This creates a stronger group supporting the king and the government in the lower house of parliament, even if for numerous Bedouins, Christians, Circassians and Chechens, the official image of the king does also fail to reflect the reality. Support for the king gives these groups an opportunity to maintain a disproportionately high representation in the army and state administration posts, as well as constitutes a safeguard of a certain level of security for Christians.

The legal framework of the country is intended to help the king preserve his good image. The monarch governs, but he does so indirectly through the prime minister and the government. The people are thus not supposed to blame the king directly, but rather the prime minister and the government. If the social anger grows, the king dismisses the prime minister and appoints a new one, showing that he is listening to the people. Jordanians are pragmatic. There is no popular conviction that the king should be changed⁴⁵, as well as most of key actors in political life are more focused on preserving the stability and security over opening up the political life, i.e. democratization⁴⁶. For the people, the king is a good as long as He serves the good of the people and does not betray its beliefs. People support him, because they do not wish for division and disarray. They observe the situation in the surrounding states and see chaos and civil wars. That creates an impression that they prefer to live with a limited level of freedom than lose their safety and

⁴⁴ G.Ł. Małachowski, *Rozwój parlamentaryzmu w monarchiach Bliskiego Wschodu*, [in] *Zmiany polityczne w państwach arabskich. Wybrane zagadnienia ustrojowe*, ed. A. Rothert, J. Szymanek, A. Zięba, Warszawa 2012, p. 204.

⁴⁵ B. Wróblewski, op. cit. 251–252.

⁴⁶ A. Malantowicz, *Przemiany Arabskiej Wiosny oczyma obywateli Jordanii*, [in] ed. M. Woźniak, D. Ściślewska, *Badania nad światem islamu. Dzieje, dzień dzisiejszy, perspektywy*, Łódź 2015, pp. 409–410.

security⁴⁷. The king is a guarantor of stability⁴⁸, because he is successful in preserving the Jordanian unity and the territorial integrity of the Kingdom⁴⁹.

THE CULTURE AND THE KING IN JORDAN

Before 1921, Jordan did not exist. Arabs were the national group dominant in this territory, therefore the local culture was Arabic, although divided into urban, rural or nomadic varieties. That is why it was not possible to speak about Jordanian culture as such, but rather about different cultures of people living at the territory of present Kingdom of Jordan. The creation of “Jordanian culture” began alongside the creation of the state.

The policy of the Hashemites has created a vision of the country’s heritage indicating the Bedouin traditions as national ones, sometimes presenting combined costumes, not directly affiliated with the style of a single tribe. The monarchy has co-opted the clothing and customs of the Bedouins, as part of the national narration and rooted it in the Jordanian – non-urban experience. In glorifying the culture of indigenous Jordanians (or Transjordanians in fact), the regime delineated the difference between Jordanians and the majority Palestinian population, solidifying the loyalty of the former⁵⁰.

Alongside the Kingdom of Saudi Arabia, Jordan is one of only two countries where the official name of the state incorporates the name of the ruling family. This underlines the role of these royal families in the establishment of each state.



Fig. 16. Her Majesty Queen Noor, patron of the Jerash Annual Festival of Culture and Arts in Bedouin styled gown, with king Hussein in Jerash

⁴⁷ Ibidem, p. 410.

⁴⁸ Based on anonymous interviews conducted in an Amman restaurant and with Secretary General of Islamic Action Front Murad Al-Adayleh.

⁴⁹ U. Dekel, O. Perlov, *The Question of Identity in Jordan and the Peace Treaty with Israel: Jordanian Discourse on the Social Media*, “INSS Insight” No 546, May 8 2014, p. 2.

⁵⁰ B.S. Anderson, op. cit. p. 201.



Fig. 17. Jordanian royals pictures in Hashem restaurant in Amman. Photo by the author

The Hashemites determined a great deal of developments in the country as well in the culture that came to be defined as Jordanian. The Hashemites transformed a colonial state into a nation⁵¹ and there is no Hashemite Kingdom of Jordan without Hashemites. This is acknowledged even by their political opponents. The monarch and his ancestors are everywhere in the public sphere. In pictures, in television, in newspapers.

The king is a statesman, creator of state policy, yet not directly governing the state nor being responsible for contemporary politics. The king is a part of the Jordanian nation-state identity. Hashemites, foreign rulers, have grown into the society of Jordan, so it is impossible to separate them from the political and cultural aspects of the country and its people. The king is both a creator and a product of this culture and politics. If we ask people around the world about Jordan, most would probably mention the ancient city of Petra and beautiful queens married to Jordanian kings. Jordanian identity derives from a broader Arab identity because of the existence of the state, whose central element is the king and the monarchy. Hashemites are one of the elements of national identity that differ Jordan and Jordanians from other Arabs.

The cultural image of the monarch in Jordan is an image of a person who was grown in Arab culture, but was raised and educated in western.

⁵¹ B.S. Anderson, op. cit. p. 203.

The created image is a reflection of the surrounding world incorporating western patterns. It is a legacy left by the colonial heritage and Muslim ancestry. A pious and generous man, defender of faith, builder of mosques, those are qualities of a Muslim ruler. Militarism, strong political leadership and modernity, accompanied with the image of a father of his family are western cultural elements. The cultural image of the king is the same as the image of Jordan. The image of culture bridging the East and the West.

The work was supported by the National Science Centre, Poland, under research project "How does the institution of monarchy make Arab states stable?", no UMO-2016/23/N/HS5/01743.

Bibliography

- Alon, Y., *The Making of Jordan. Tribes, Colonialism and the Modern State*, New York 2007.
- Alon, Y., *The Shaykh of Shaykhs. Mithqal al-Fayiz and Tribal Leadership in Modern Jordan*, 2016.
- Anderson, B.S., *Nationalist Voices in Jordan. The Street and the State*, Austin 2005.
- Andrys, K., *Polityka wizerunkowa Haszymidzkiego Królestwa Jordanii ze szczególnym uwzględnieniem roli pierwszej damy*, [in] POLIARCHIA 1(4)/2015.
- Aruri, N.H., *Jordan: A Study in Political Development (1921–1965)*, The Hague 1972.
- Dekel, U., Perlov, O., *The Question of Identity in Jordan and the Peace Treaty with Israel: Jordanian Discourse on the Social Media*, "INSS Insight" No 546, May 8 2014.
- Malantowicz, A., *Przemiany Arabskiej Wiosny oczyma obywateli Jordanii*, [in] ed. Woźniak, M., Ściślewska, D., *Badania nad światem islamu. Dzieje, dzień dzisiejszy, perspektywy*, Łódź 2015.
- Małachowski, G.Ł., *Rozwój parlamentaryzmu w monarchiach Bliskiego Wschodu*, [in] *Zmiany polityczne w państwach arabskich. Wybrane zagadnienia ustrojowe*, ed. Rothert, A., Szymanek, J., Zięba, A., Warszawa 2012.
- Massad, J.A., *Colonial effects. The Making of National Identity in Jordan*, New York 2001.
- Nanes, S., *Hashemitism, Jordanian National Identity, and the Abu Odeh Episode*, in: *The Arab Studies Journal*, Spring 2010, Vol. 18, No. 1.
- Sharp, J.M., *Jordan: Background and U.S. Relations*, Congressional Research Service 2013.
- Vassiliev, A., *The History of Saudi Arabia*, New York 2000.
- Wagner, H.L., *King Abdullah II*, Philadelphia 2005.
- Wróblewski, B., *Jordania*, Warszawa 2011.
- Wróblewski, B., *Haszymidzkie Królestwo Jordanii – między autorytarną tradycją a demokracją*, [in:] *Bliski Wschód, coraz bliżej*, ed. Danecki, J., Sulowski, S., Warszawa 2011.

Sources of Illustrations

- Figure no. 1 – King Abdullah II inaugurates the 18th first ordinary session of the Parliament and delivers the throne speech. Amman, 7 November 2016, <https://kingabdullah.jo/en/multimedia/ceremonial>, [accessed 20.02.2021].
- Figure no. 2 – Pictures of king Abdullah II and Crown Prince Al Hussein at building of Al Quds restaurant in Amman. Authors personal photo.
- Figure no. 3 – Picture of king Hussein and Queen Noor at souvenir shop in Amman. Authors personal photo.
- Figure no. 4 – Pictures of kings of Jordan in Abdullah I Mosque. From left king Abdullah I, king Hussein, king Abdullah II and Crown Prince Al Hussein. The absence of king Talal is worth of notice.
- Figure no. 5 – Delivering a speech from a car megaphone to crowds in Mafraq, Jordan, July 12, 1974, <http://www.kinghussein.gov.jo/photobank.html>, [accessed 20.02.2021].
- Figure no. 6 – Mosaic image of king Abdullah II in Petra. Photo by the author.
- Figure no. 7 – King Abdullah and Queen Rania with their children, Crown Prince Al Hussein, Princess Iman, Princess Salma and Prince Hashem. Amman, 2016, <https://kingabdullah.jo/en/multimedia/personal-family>, [accessed 20.02.2021].
- Figure no. 8 – King Abdullah II and Crown Prince Al Hussein during military exercises, Official Instagram profile of Al Hussein bin Abdullah II <https://www.instagram.com/p/Bjy3ayMIQrQ/>, [accessed 20.03.2021].
- Figure no. 9 – King Abdullah and Queen Rania with US President Donald Trump and First Lady Melania Trump at the Oval Office, the White House. Washington, DC, 5 April 2017, <https://kingabdullah.jo/en/multimedia/abroad>, [accessed 27.02.2021].
- Figure no. 10 – King Abdullah holds talks with President of Russia Vladimir Putin at the Kremlin, during His Majesty's visit to Russia. Moscow, 25 January 2017, <https://kingabdullah.jo/en/multimedia/abroad>, [accessed 27.02.2021].
- Figure no. 11 – King Hussein (on the right) and king Abdullah II (on the left) in military uniforms, Official Instagram profile of the Hashemite Royal Court, <https://www.instagram.com/p/CK-9CAPjz9U/>, [accessed 20.03.2021].
- Figure no. 12 – King Abdullah and Crown Prince Al Hussein performing Umrah, Official Instagram profile of Al Hussein bin Abdullah II, <https://www.instagram.com/p/Bj2xBHslchj/>, [accessed 21.03.2021].
- Figure no. 13 – King Abdullah, then Prince, and Queen Rania, then Princess, with their children, Prince Al Hussein and Princess Iman; at home, Baraka Palace. Amman, September, 1998, <https://kingabdullah.jo/en/multimedia/personal-family/>, [accessed 31.03.2021].
- Figure no. 14 – King Abdullah, then Prince (centre row, far right), with: Central row, from left to right: Princess Zein, Queen Noor, the late King Hussein, Princess Aisha Back row, from left to right: Prince Hamzah, Prince Faisal, Princess Alia,

Prince Hashem. Front row, from left to right: Miss Abir Muhaisen (adopted daughter of the late King Hussein), Princess Iman, Princess Raya, Princess Haya, Prince Ali. Amman, March 1989, <https://kingabdullah.jo/en/multimedia/personal-family/>, [accessed 31.03.2021].

Figure no. 15 – King Hussein and Queen Noor riding a motorcycle in Wadi Rum, 1994, <http://www.kinghussein.gov.jo/photobank.html>, [accessed 20.02.2021].

Figure no. 16 – Her Majesty Queen Noor, patron of the Jerash Annual Festival of Culture and Arts in Bedouin styled gown, with king Hussein in Jerash, <http://www.kinghussein.gov.jo/photobank.html>, [accessed 20.02.2021].

Figure no. 17 – Jordanian royals pictures in Hashem restaurant in Amman. Photo by the author.

Abstract

King of France, Luis IV said “I am the state”. The rulers of Jordan could repeat that phrase because their country is unique. It is one of a few states holding the name of the ruling family. Like the neighboring Kingdom of Saudi Arabia, Jordan was created by members of a family after which the country is named. The Hashemite Kingdom of Jordan – this is its full name, was created and ruled by the Hashemites, direct descendants of the Prophet Muhammad. Monarchs from the Hashemite dynasty have left a distinct mark on the state and people living in it. They adopted certain elements of the local culture and carved a unified, albeit somewhat artificial version out of them.

Who are they? How did they achieve it? How are they presented? What is Jordanian culture? And finally, what is the cultural image of monarch of Jordan? These are the questions that the author will try to answer in this paper.

Keywords: King; Jordan; monarch; cultural image; Hashemites; monarchy; Middle East; queen; Arab; nation-state identity; Hussein; Abdullah II

Data wpływu: 1.04.2021

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 13.11.2021

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 1.02.2022

COGNITIVE AND NEUROCOGNITIVE POTENTIALS OF GA'S ACTS FROM THE SCENE OF LANGUAGE ORIGIN

MAGDALENA ZŁOCKA-DĄBROWSKA

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW
Faculty of Humanities,
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
m.zlocka-dabrowska@uksw.edu.pl
ORCID 0000-0003-0136-0764

“Heralding forth a new anthropological dawn”¹ in a series of books, among others, *The Origin of Language* (1981), *The End of Culture* (1985), *Science and Faith* (1990), *Originary Thinking* (1993), *Signs of Paradox* (1997), *The Scenic Imagination* (2008), *A New Way of Thinking* (2011) and in dozens of articles², Eric Gans developed and consolidated a proposal establishing human language along with cultural origins as the main object of his scientific inquiry. The heuristic concept that he proposed is that of a hypothetical *scene of language origin* (repeatedly appearing in all *human scenes* as acts of human presence and representation) that called the linguistic sign into existence. By “originary analysis”, as he calls his methodology, Gans exposes to the contemporary world the knowledge of the human condition captured in the form of a universal *scene of language appearance*.

To the simplicity of humanity’s communal *scene of language origin*, one could apply an idea of French anthropologist Philippe Descola, speaking about the project of understanding the relations that human beings establish between one another³. To this idea, however, we have to add something more:

¹ This is Marshall Sahlins’ formula applied to Philip Descola’s work (M. Sahlins, “Foreword” [in]: Philippe Descola, *Beyond Nature and Culture*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2013, p. xiv.

² See First of all: *Anthropoetics. The Journal of Generative Anthropology*. <http://anthropoetics.ucla.edu>.

³ P. Descola, *Beyond Nature and Culture*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2013, p. xviii.

intra-human relations conditioned by “the appetite to own the world”. Thus the *scene* becomes a means of universal comprehension of interpersonal dependencies occurring in the process of perception and reaction to the complex human reality filled with an infinite number of objects of human desire. This concept, known as Generative Anthropology (GA), has already been mentioned in the pages of this journal⁴ and will receive another attempt at interpretation in this article.

It can be surmised that thinking in terms of the *scene* that is the center of GA is alien neither to the philosophers⁵ Gans engages nor to anthropologists. For example, Clifford Geertz titling the first chapter of his book, *Works and Lives: The Anthropologist as Author*, linked the mode of being of anthropology to the *scene*, to the *scene of writing*⁶. The anthropologist situated in the *scene of writing*, signals the power of the textual turn upon the discipline of anthropology and might be seen as an announcement recognizing the presence of Gans’ *scene* in an anthropological as well as ethnographic *écriture*⁷, which transforms itself into an infinite sequence of *scenes*, initiated in the repetitive actions evoking all writing. However, the implications of Geertz’s statement as to the recognition of unlimited and uninterrupted continuity of the *scene of writing* reveal the constant existence of an anthropological being but not, however, to the extent of cognizing the multidimensionality of the actions contained therein.

It is Gans’ *scene* that provides the justification for all human *scenes*, including anthropological textualizations, and contains, one might argue, acts of human response to entanglement in the world, as expressed in its

⁴ See: M. Złocka-Dąbrowska, “GA Among Giants. Gans’s Scene of Language and Culture Origin in Reference to Cassirer’s and Heidegger’s Visions of the Human”, *Załącznik Kulturoznawczy*, nr. 7/ 2020, pp. 37-61.

⁵ See first of all: E. Gans, *The Origin of Language. A Formal Theory of Representation*, University of California Press, Berkeley- Los Angeles- London 1981, p. XI; Idem, *The Scenic Imagination*, Stanford University Press, Stanford 2008; J. Derrida, *Positions*, Les Éditions de Minuit, Paris; J. Barwise, “Scenes and Other Situations.” *The Journal of Philosophy*, vol. 78, no. 7, 1981, pp. 369-97. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/2026481>.

⁶ Clifford Geertz, *Works and Lives: The Anthropologist as Author*, Stanford University Press, Stanford 1988, p. 1.

⁷ Cf. Jacques Derrida, *L’écriture et la différence*, Éditions du Seuil, Paris 1967.

central message – the deferral of potential intra-human violence through the emergence of language, thereby recasting Gadamer’s famous phrase stating that a human becomes a “being that can be understood”⁸. Since language is scenic, what understanding of the *scene* is to be proposed here?

The *scene* is the fundamental behavioral category of GA⁹, says Gans at present. It is both collective and evenemential¹⁰. Moreover, in one of his latest *Chronicles of Love and Resentment*, Gans maintains that the event of language appearance is the temporal counterpart of the *scene*, which constitutes a series of individual acts experienced as a single action, as the working out of a plot, a story, a narration¹¹. In our heuristic search, the objective is to look inside to the *scene*; first, to identify categories of acts it contains, and second, to consider what their *fons et origo* is.

What categories of acts might be considered here? We argue that an originary event depicts a situation in which two kinds of acts emerge: sign-making acts and acts of speech, that is the first componential acts of the *scene*, both of the same status but different nature. To discuss their nature, however, let us first recall in a few words the idea of the *scene* we speak about, which necessarily repeats the image of the *scene* presented already in previous publications¹².

The hypothetical *scene*, understood as an *originary event*, is formed by a group of people focused on a central object, usually a hunted animal

⁸ Gadamer’s original sentence: “Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache” (Eng. transl. “Being that can be understood is language”), H.- G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, J.C.B. Mohr, Tübingen, 1990, p. 265.

⁹ E. Gans, *What is an Event? Chronicles of Love and Resentment*, No. 738, 7th May 2022.

¹⁰ E. Gans, *The Origin of Language. A Formal Theory of Representation*, University of California Press, Berkeley- Los Angeles- London 1981, p. x.

¹¹ E. Gans, *What is an Event? Chronicles of Love and Resentment*, No. 738, 7th May 2022.

¹² See for example: M. Złocka-Dąbrowska, “GA Among Giants. Gans’ Scene of Language and Culture Origin in Reference to Cassirer’s and Heidegger’s Visions of the Human”, *Załącznik Kulturoznawczy*, nr. 7/ 2020, pp. 37-61, DOI 10.21697/zk.2020.7.02; Idem, “Cratos, Crisis and Cognition in Reference to Generative Anthropology and the Scene of Language/Culture Origin”, *Res Rhetorica*, 8 (1):137-51. <https://doi.org/10.29107/rr2021.1.8>.

(though we might imagine other objects positioned at the center), an object of appetitive human interest, tantamount to the desire inherent in the human need to possess and consume the world¹³. The object is initially a victim¹⁴, but one might also think of any other desirable object someone would like to eat or possess. Seeing the object, one member of the group surrounding it makes a gesture of pointing¹⁵, originally, “an aborted gesture of appropriation”, whose parallel effect is the emission of a communally mediated sign¹⁶, the object of the hypothesis. This “ostensive” sign appears

¹³ One has to recall here as well that Gans bases his ideas on the mimetic theory of René Girard. The theory is first and foremost a theory of desire and then a theory of conflict, based on the ancient principle of mimesis. The category of mimesis in Girard’s view means the primal, imitative, unconscious dynamism of life that enforces human behavior and thinking. The object of desire (1) is desired by the subject (2) in imitation of the desire of the model, the mediator (3). These components form what is known as the mimetic triangle, in which competition for the object of desire leads to violence. Cf. first of all: E. Gans, *Girardian Origins of Generative Anthropology*, The Thiel Foundation “Imitatio”, Imitatio / Amazon Digital Services, 2012; Idem, “The Little Bang: The Early Origin of Language”, *Anthropoetics. The Journal of Generative Anthropology*, Vol. V, no. 1 Spring/Summer 1999, <http://anthropoetics.ucla.edu/category/ap0501/>. See also: R. Girard, *Mensonge romantique et vérité Romanesque*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris 1961, Idem, *Deceit, Desire and the Novel. Self and Other in Literary Structure*, transl. Y. Freccero, Johns Hopkins University Press, Baltimore – London 1966; Idem, *Things Hidden Since the Foundation of the World. Research Undertaken in Collaboration with J.-M. Oughourlian and G. Lefort*, transl. P. Bann, M. Metter, Stanford University Press, Stanford 1987.

¹⁴ The reference point here is for Gans still Girard’s mimetic theory, in which the victim has a central meaning as a member of the group; but this topic exceeds the problems discussed here. See for example: R. Girard, *La Violence et le sacré*, Éditions Bernard Grasset, Paris 1972; Idem, *Des choses cachées depuis la fondation du monde. Recherches avec Jean-Michael Oughourlian et Guy Lefort*, Éditions Bernard Grasset, Paris 1978.

¹⁵ One may interpret Gans’ pointing as referring to gestural theories, but only when it is reduced to evolutionary theories of language origin, by eliminating the communal, evenemential, cognitive and causal (deferral of violence) associations of GA.

¹⁶ Let us remember that sign theory has been known in linguistic studies especially with the theory of Ferdinand de Saussure (*Course de linguistique générale*, Lausanne – Paris 1916), but also thanks to Hermann von Helmholtz and his sign

within “a communicative context defined by the presence of interlocutors one to the other”, where designation and the communal presence constitute language¹⁷. The emerged linguistic exchange results in the deferral of violence through representation that constitutes the essence of the human and his *scene*. Let us note, however that the above essential components of the *scene* yet have further contexts.

The aborted gesture initiating the sign manifests *originary thinking* that one might understand as the uniquely human cognitive property, a behavioral effect of human multivalent perception of being that reflects on its own origin. From the *originary scene* humans inherit a set of interdependent properties immanently inscribed in the scenic logic, beginning with the abortive gesture of appropriation which is intensified by the human tendency to imitation and paradoxical mimetic rivalry associated with potential collective violence. What was only an object of appetite before the emission of the sign became an object both resented and desired during and following the emission of the sign. Finally, the emission of the sign results in language, in most general terms, an example of a system of representation. Understanding language, Gans claims, means being able to talk (or write),

theory of perception. Perception is viewed by von Helmholtz as “unconscious inference”, which means that symbols or representations of the physical world might be interpreted and disambiguated through converging evidence from different senses. He argued that many of those inferences are learned rather than innate. It is worth nothing that philosophically, Helmholtz’s epistemology commits him to the view that representations arise in a physical process, but signs are not copies of their objects (See: *Selected Writings of Hermann von Helmholtz*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut 1971[1878]). Sign theory is also known thanks to the works of Ch. S. Peirce (See for example: *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings (1867-1893)*, Vol. 2, ed. by Pierce Edition Project Indiana University Press, Indianapolis 1998).

It should be added that Gans’ notion of “sign” repeats de Saussure’s terminology, but not its concept. Cf. also: Chapter X: “Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences”, in: J. Derrida, *Writing and Difference*, transl. A. Bass, The University of Chicago Press 1978, p. 278-294; R. Nycz, „Dekonstrukcjonizm w teorii literatury”, *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*, 77/4, 1986, p.111.

¹⁷ E. Gans, *The Origin of Language*, op. cit., p. 38.

that is to represent, so it means the act of representation itself¹⁸. In the *scene*, then, we do not deal with the metaphysical opposition of speech and writing recognized, for example by Jacques Derrida; in Plato's *Phaedrus*¹⁹ or the observation contained in the Latin maxim *Verba volant, scripta manent*; or Ferdinand de Saussure's position seeing speech as merely *origo* and saying at the same time that „*l'objet linguistique n'est pas défini par la combinaison du mot écrit et du mot parlé; ce dernier constitue à lui seul cet objet*”. Also, it differs from the conviction of Michael Foucault who proclaimed de Saussure's privileging of *parole* over *langue*²⁰. So, what is the *scene of origin*? In the approach presented here, the *scene* is the co-presence of acts of speech and acts of sign, initiated by ostensive signals such as „Ouch!”, „Ah!” etc. („cries of pain, surprise and so on”), which Gans considers to be the first words, and which, however, do not remain at the instinctual level, whatever „primitive” their content is²¹. They express intentional understanding of the world. Moreover, Gans takes lexicalization as the determinant of intentionality²², which – worth highlighting- is the basis of all human actions that make up Gans' *scene*.

In the introduction to John Langshaw Austin's collected works, published in one volume in Poland, titled “*Speaking and Cognizing. Dissertations and philosophical lectures*”, one finds a hint that “the philosopher must study language if he is to explore the world”²³, which strengthens the function of GA and encourages us to probe to reach its essence. Gans' research originates from a similar thought, studying the phenomenon of language by touching on the moment of human's first self-expression where the potentials of human mind and matter, the resources of the brain, are closely interrelated. Therefore Gans' concept draws attention to its wide applicability,

¹⁸ E. Gans, *The Origin of Language. A Formal Theory of Representation*, University of California Press, Berkeley- Los Angeles- London 1981, p. 2.

¹⁹ See: J. Derrida, „La Pharmacie de Platon” [in]: *La Dissémination, Editions Du Seuil, Paris 1972*.

²⁰ A. Barnard, *Antropologia. Zarys teorii i historii*, PIW, Warszawa 2016, p. 193.

²¹ See above all: E. Gans, *The Origin of Language*, op. cit., p. 68-98.

²² *Ibidem*, p. 74.

²³ B. Chwedończuk, „Wstęp” [in]: J.L. Austin, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, p. XLIV.

including an extremely broad cognitive field as well as, more recently, an up-to-date scientific discipline such as neuroscience. Let us suppose that reading “*Originary Thinking*” one might discover new, very interesting issues that have gone unnoticed so far. For Gans, the moment of the appearance of language is the human starting point, and to paraphrase his statement, a delicious surprise at the wealth of knowledge it possesses without having ever been aware of it²⁴. It is worth noting that Gans builds his theory on “the simple equation, where “humanity = language” and “language is an instrument of knowledge (...), the instrument of a self-knowledge crucial to the community in which it was first used”²⁵. Another equation might be added here namely “language = knowledge” and question: What kind of knowledge is it?

As already stated²⁶ the GA theory, rich in various constitutive components, opens up a wide area of inquiry, beginning with a quest for those contexts which focus on the emergence of the first sign and speech expressed, respectively, visually or audibly. One of the issues that occupy Gans’ attention in „*Originary Thinking*” is Austin’s center of interest, namely speech acts, to which Bruce Duncan MacQueen’s note might be added, that a person and the right context are required to get the right effect of words. He argues that words alone, even special words, do not suffice. Also, they are not a sufficient condition to fulfill the intent of a speech act²⁷. Something more is needed, in particular the fact that speech acts are incorporated units of differentiated interactions.

It is worth noting that since the first half of the twentieth century, language philosophers draw attention to the forgotten fact that speech is

²⁴ E. Gans, *Originary Thinking. Elements of Generative Anthropology*. Stanford University Press, Stanford, 1993, p. 62.

²⁵ Ibidem, p.2

²⁶ See especially: M. Złocka-Dąbrowska, *Generative Anthropology in Contexts and Texts*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2021, p. 9-41.

²⁷ B.D. MacQueen, „Neurolingwistyczne podejście do teorii aktów mowy”, *Neuropsychologia a humanistyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie Skłodowskiej, Lublin 2010, p. 181.

a behavioral act²⁸. Language – as they argue, though everyone in slightly different terms – originally and essentially is not only a tool for communicating information but also a way to pursue specific intentions. Austin’s philosophical studies culminated in the initiation of the so-called ordinary language philosophy²⁹. Paradoxically, it was described by Daniel Yeager as “a way of approaching philosophical problems free from philosophical preoccupation”³⁰, but Austin’s theory of speech acts contains suggestions of major importance for GA’s perspective. First of all, Austin argues that a speech act is a part of pragmatics where there are certain aims beyond the words or phrases when a speaker says something³¹ and that each act of speech, in a certain way, implements some intentions of the sender³². Let us not stop at these statements but rather pay attention to the questions Austin raises. Although he is famous for his categorization of speech acts, he called locutionary, illocutionary and perlocutionary³³, his questions: “What should we say when? and so why and what we should mean by it?”³⁴, or finally: what should we say here?”³⁵, might be essential. What do these questions convey? Austin’s questions contain an internal suggestion, an underlying thought

²⁸ See: Sh. Edelman, “Language and other complex behaviors: Unifying characteristics, computational models, neural mechanisms”, *Language Sciences*, 67, 2017, p. 91-123; *Speech Act Theory and Pragmatics*, ed. by J. Searle, F. Kiefer, M. Bierwish, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht- Boston – London 1980.

²⁹ See especially: J.L. Austin, “A Plea for Excuses: The Presidential Address”, in: *Proceedings of the Aristotelian Society, New Series*, Vol. 57 (1956-1957), pp. 1-30 (first of all p.7).

³⁰ D. Yeager, *J.L. Austin and Law. Exculpation and the Explication of Responsibility*, Lewisburg Bucknell University Press, 2006 (front cover).

³¹ J.L. Austin, *How to do Things with Words?* The Clarendon Press, Oxford 1962, p. 5.

³² Ibidem.

³³ See: Sh. Edelman, “Language and other complex behaviours: Unifying characteristics, computational models, neural mechanisms”, op. cit., p. 91-123; *Speech Act Theory and Pragmatic*, op. cit.

³⁴ J.L. Austin, “A Plea for Excuses: The Presidential Address”, in: *Proceedings of the Aristotelian Society, New Series*, Vol. 57 (1956-1957), p.7; Idem., *How to do Things with Words?* op. cit., p. 7.

³⁵ J.L. Austin, *How to do Things with Words?* op. cit., p. 14.

that indicates the expectation of a standard response adapted to the given situation, a situation one might read in the mechanism of Gans' *scene*.

We argue that Austin and Gans bring us closer to the individual human mind, which in turn, directs us to the beginnings of cognitive anthropology in the study of the predetermined knowledge concerning what action would be expected by a community in each situation. It refers to the assumption of the ideational order of culture, built from the basic elements of thought connected to the process of generating and communicating ideas³⁶ or, according to Ward Goodenough, it represents "what one has to know, or profess to believe, in order to operate in a manner acceptable to its members"³⁷. To link this statement to the *scene of origin*, we must assume as well that the condition of social acceptance is, among others, to take actions that work in the community's favor.

In view of this, let us pose another question: how this ideational order could be recognized in the *scene of origin*? The requirement of knowledge or existence of a certain belief in order to take actions that meet social expectations is related to the self-knowledge of the human remaining in relationships with others mediated through the desire for objects of the world known from the *scene*. The action emerging in the *scene* and all acts present there constitute the result of the cognitive processes of the human who is "entangled in the *scene*". They result from the knowledge of possible danger of violence the human might unleash in the state of rivalry for the world. To avoid this hypothetical danger caused in the process of rivalry for the central object, humans perform linguistic acts. Therefore, every act bringing to life a sign or speech might be acceptable to its members as a socially expected act, as an act of protection of the community. Accordingly, we argue that Gans' *scene* assumes this ideational order already in the first ostensive signals, the aforementioned "cry of pain", first act of speech, and then the abortive gesture of appropriation that initiates the sign, while both serve as acts of the deferral of violence.

³⁶ B. Jonson, "Design Ideation: the conceptual sketch in the digital age". *Design Studies* Vol 26 No 6, 2015, pp. 613–624. doi:10.1016/j.destud.2005.03.001; J. Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, The Pennsylvania State University, 1999.

³⁷ W.H. Goodenough, *Culture, Language and Society*, Benjamin/Cummings Pub. Co., Menlo Park CA 1981, p. 109.

In the *scene of origin*, there are many processes that call for explanation. However, it is necessary to make a choice. If we emphasize that knowledge and self-knowledge mentioned above come from human cognitive potentials, we might also ask about the organic bases of this process and turn to unique properties of the human brain, paying attention to Descola's "the physical component of our humanity"³⁸ and his statement that anthropology of culture should be accompanied by an anthropology of nature³⁹, which for us also means nature of the human and an attempt to capture the acts of language as a complex human behavior based on cognitive and neuro-cognitive mechanisms that support it.

In the traditional view, we separate what a person does from what a person says. There is a noticeable gulf between words and deeds in almost every language. However, some philosophers of the first half of the twentieth century rather emphasize the forgotten fact that speech is a behavioural act. Alan Gardiner stated that the act of speech is "a highly complex, purposeful mode of human action [...] arising] in the intention of some member of the community to influence one or more of his fellows in reference to some particular thing"⁴⁰. Others say that it is "an elaborated action", in which perception, attention, memory and action planning, including pointing, would become tools which exemplify a cognitive process⁴¹. Betty Birner, in turn, confirms that through speech acts, the speaker conveys physical action⁴².

Accordingly, we propose to understand the *scene of origin* as a network of interdependent activities based on a variety of human characteristics: a union of cognitive and physical dimensions especially important in social environments. Let us consider how these networks work. Chris D. Frith

³⁸ Cf. P. Descola, *Anthropology of Nature*. Inaugural lecture delivered on Thursday 29 March 2001 in Collège de France. <https://books.openedition.org/cdf/3631>.

³⁹ See: Idem, *Beyond Nature and Culture*, op. cit., p. xx.

⁴⁰ B.D. MacQueen, „Neurolingwistyczne podejście do teorii aktów mowy” [in]: *Neuropsychologia a humanistyka*, ed. by M. Pąchalska, G. Kwiatkowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie Skłodowskiej, Lublin 2010, p. 179.

⁴¹ *The Sapient Mind, Archaeology meets neuroscience*, Ed. By Colin Renfrew, Chris Firth, Lambros Malafouris, Oxford University Press, Oxford, 2009, p. 153.

⁴² See: Betty J. Birner, *Introduction to Pragmatics*. Southern Gate: John Wiley & Sons Ltd., 2013.

claims, that when a person interacts with the environment, psychologists traditionally start from the input. He clarifies that “Signals arising from the environment impinge upon us. Sensations are detected by our sense organs such as the eyes. The sensations (...) are turned into perceptions (...) on the basis of prior knowledge and current context. Then, decisions are made about what should best be done in response to these perceptions (...). Actions are planned and finally output is initiated in the form of motor movements (...). Within this general framework of stimulus and response, we can have a subset of processes concerned with social stimuli (...), social decisions (...) and social responses”⁴³. To the possible actions mentioned by Frith let us add acts of language origin from GA’s *scene*.

The *scene of origin* occurs due to human sense organs detecting the central object of appetite, which might be understood as a signal (food, in the primary GA’s version)– coming from the environment. Thanks to sensations turned into perception, on the basis of prior knowledge (of danger of violence) and the social context of the situation – what should best be done for society, the process leads to response – decisions and actions in the form of motor movements, in the form of acts of speech and sign. Moreover, the *scene* can be understood as a set of information, including the visual, which is transformed into a sign, as neuroscientists claim⁴⁴. They also say that movement programs are subject to the influence of visual information⁴⁵ thanks to the existence of visual-motor neurons.

In conclusion, one more issue remains. We have presented here the *scene of origin* as a network of relations between humans and the world in the light of speech acts and acts of sign production, as an effect of human cognitive potentials linked to certain neurological processes. However, the stock of issues that arise from a closer look at the *scene* itself is much broader. If we were to look for the basic human property which unites these two levels and brings expected scenic effects, it would be the existence of language

⁴³ B.D. MacQueen, “Neurolingwistyczne podejście do teorii aktów mowy”, op. cit., p. 153–154.

⁴⁴ *Neuropsychologia. Współczesne kierunki badań.* ed. by K. Jodzio, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, p. 279.

⁴⁵ Piotr Jaśkowski, *Neuro nauka poznawcza. Jak mózg tworzy umysł*, Wyższa Szkoła Finansów i Zarządzania w Warszawie, Warszawa 2009, p. 148–149.

whose result, the deferral of intra-human violence, would have to indicate, as already mentioned, intentionality. We mean intentionality as the result of human cognitive potentials and knowledge about the human nature they provide. Gans himself repeatedly draws attention to the issue of intentionality⁴⁶. He assures us that the center of the *scene* – an act of designation – is intentional⁴⁷ but higher linguistic forms, nonexistent among animals,⁴⁸ might be especially indicative of specifically human intentionality. Also, for Bruce Duncan MacQueen, a neuropsychologist, speech is not “just a thing, not even originally and essentially, a tool for communicating information, but a way to pursue specific intentions”⁴⁹. Gans claims, however, that intention as noninstinctual phenomenon might not be verifiable directly and empirically. Still, in the light of the *scene of origin* discussed above, the intentionality contained in acts present in the *scene* is the result of knowledge of the consequences of choices exhibited in human actions and might be referred to human’s drive for survival which is already programmed in the human brain⁵⁰. Therefore, the human’s main task would be to continue his scenic existence.

Bibliography

- Austin John L., “A Plea for Excuses: The Presidential Address”, in: *Proceedings of the Aristotelian Society, New Series*, Vol. 57 (1956 – 1957), Blackwell Publishing on behalf of The Aristotelian Society, pp. 1-30, <http://www.jstor.org/stable/4544570>.
- Austin John L., *How to do Things with Words?* The Clarendon Press, Oxford 1962.
- Barwise Jon, “Scenes and Other Situations”, *The Journal of Philosophy*, vol. 78, no. 7, 1981, pp. 369–97. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/2026481>.

⁴⁶ See for example: E. Gans, *The Origin of Language*, op.cit.,p. 64, 71; Idem, *Science and Faith. The Anthropology of Revelation*, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1990, p. 3; Idem, *Originary Thinking. Elements of Generative Anthropology*, Stanford University Press, Stanford 1993, p. 72.

⁴⁷ Ibidem, p. 64.

⁴⁸ Ibidem, p. 65.

⁴⁹ B.D. MacQueen, “Neurolingwistyczne podejście do teorii aktów mowy”, op. cit., p. 182.

⁵⁰ E.O. Wilson, *Consilience. The Unity of Knowledge*, op. cit., p. 105. See also: J. Vetulani, *Mózg, fascynacje, problemy, tajemnice*, Wydawnictwo Benedyktynów w Tyńcu, Tyniec 2014.

- Birner Betty J., *Introduction to Pragmatics*. Southern Gate: John Wiley & Sons Ltd., 2013.
- Chwedończuk Bohdan, “Wstęp” [in]: J.L. Austin, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993.
- Derrida Jacques, “La Pharmacie de Platon” [in]: Jacques Derrida, *La Dissémination*, Éditions Du Seuil, Paris 1972, pp.77–215.
- Derrida Jacques, *L’écriture et la différence*, Éditions du Seuil, Paris 1967.
- Derrida Jacques, *Positions*, Les Éditions de Minuit, Paris; J. Barwise, “Scenes and Other Situations.” *The Journal of Philosophy*, vol. 78, no. 7, 1981, pp. 369–97. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/2026481>.
- Derrida Jacques, *Writing and Difference*, transl. A. Bass, The University of Chicago Press 1978.
- Descola Philippe, *Anthropology of Nature*. Inaugural lecture delivered on Thursday 29 March 2001 in Collège de France, <https://books.openedition.org/cdf/3631>.
- Descola Philippe, *Beyond Nature and Culture*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2013.
- Edelman Shimon, “Language and other complex behaviors: Unifying characteristics, computational models, neural mechanisms”, *Language Sciences*, 67, 2017, pp. 91–123.
- Gadamer Hans-Georg, *Wahrheit und Methode*, J.C.B. Mohr, Tübingen 1990.
- Gans Eric, *Girardian Origins of Generative Anthropology*, The Thiel Foundation “Imitatio”, Imitatio / Amazon Digital Services, 2012.
- Gans Eric, “The Little Bang: The Early Origin of Language”, *Anthropoetics. The Journal of Generative Anthropology*, Vol. V, no. 1 Spring/Summer 1999, <http://anthropoetics.ucla.edu/category/ap0501/>.
- Gans Eric, *The Origin of Language. A Formal Theory of Representation*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1981.
- Gans Eric, *The Scenic Imagination*, Stanford University Press, Stanford 2008.
- Gans Eric, *What is an Event? Chronicles of Love and Resentment*, No. 738, 7th May 2022, <http://anthropoetics.ucla.edu/category/views/>.
- Geertz Clifford, *Works and Lives: The Anthropologist as Author*, Stanford University Press, Stanford 1988.
- Girard René, *Deceit, Desire and the Novel. Self and Other in Literary Structure*, transl. Y. Freccero, Johns Hopkins University Press, Baltimore–London 1966.
- Girard René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde. Recherches avec Jean-Michael Oughourlian et Guy Lefort*, Éditions Bernard Grasset, Paris 1978.
- Girard René, *La Violence et le sacré*, Éditions Bernard Grasset, Paris 1972.
- Girard René, *Mensonge romantique et vérité Romanesque*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris 1961.
- Girard René, *Things Hidden Since the Foundation of the World. Research Undertaken in Collaboration with J.-M. Oughourlian and G. Lefort*, transl. P. Bann, M. Metter, Stanford University Press, Stanford 1987.

- Goodenough Ward H., *Culture, Language and Society*, Benjamin/Cummings Pub. Co., Menlo Park CA 1981.
- Jaśkowski Piotr, *Neuro nauka poznawcza. Jak mózg tworzy umysł*, Wyższa Szkoła Finansów i Zarządzania w Warszawie, Warszawa 2009.
- Jonson Ben, "Design Ideation: the conceptual sketch in the digital age", *Design Studies* Vol. 26, No. 6, 2015, pp. 613–624; doi:10.1016/j.destud.2005.03.001.
- Locke John, *An Essay Concerning Human Understanding*, The Pennsylvania State University, 1999.
- MacQueen Bruce Duncan, "Neurolingwistyczne podejście do teorii aktów mowy" [in:] *Neuropsychologia a humanistyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie Skłodowskiej, Lublin 2010.
- Neuropsychologia. Współczesne kierunki badań.* ed. by K. Jodzio, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
- Nycz Ryszard, "Dekonstrukcjonizm w teorii literatury", *Pamiętnik Literacki: czasopi-smo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*, 77/4, pp. 101–130.
- Sahlins Marshall, "Foreword" [in]: Philippe Descola, *Beyond Nature and Culture*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2013, pp. xi–xiv.
- Saussure Ferdinand de, *Course de linguistique générale*, Lausanne – Paris 1916
Selected Writings of Hermann von Helmholtz, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut 1971[1878].
- Speech Act Theory and Pragmatics*, ed. by J. Searle, F. Kiefer, M. Bierwish, D. Reidel, Publishing Company, Dordrecht–Boston–London 1980.
- The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings (1867–1893)*, Vol. 2, ed. by Pierce Edition Project Indiana University Press, Indianapolis 1998.
- The Sapient Mind. Archaeology meets neuroscience*, ed. by C. Renfrew, Ch. Firth, L. Malafouris, Oxford University Press, Oxford 2009.
- Vetulani Jerzy, *Mózg, fascynacje, problemy, tajemnice*, Wydawnictwo Benedyktynów w Tyńcu, Tyniec 2014.
- Wilson Edward O., *Consilience. The Unity of Knowledge*, Vintage Books, New York 1999.
- Yeager Daniel, *J.L. Austin and Law. Exculpation and the Explication of Responsibility*, Lewisburg Bucknell University Press, 2006.
- Złocka-Dąbrowska Magdalena, "GA Among Giants. Gans's Scene of Language and Culture Origin in Reference to Cassirer's and Heidegger's Visions of the Human", *Załącznik Kulturoznawczy*, nr 7/2020, pp. 37–61.
- Złocka-Dąbrowska Magdalena, "Cratos, Crisis and Cognition in Reference to Generative Anthropology and the Scene of Language/Culture Origin", *Res Rhetorica*, 8(1), pp. 137–151. <https://doi.org/10.29107/rr2021.1.8>.
- Złocka-Dąbrowska Magdalena, *Generative Anthropology in Contexts and Texts*, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2021.

Abstract

The objective of the article is to look deeper into the GA's *scene of language origin* in order to identify and discuss its acts together with the whole network of the *scene's* components. Detailed studies of the nature of these acts and their *fons et origo* enable the author to unveil the successive levels justifying their presence and discover their cognitive and neurocognitive potentials. Eventually, they lead to intentionality without which it would be impossible for language to emerge and for humans to achieve a state of deferral of intra-human violence.

Keywords: Generative Anthropology; scene of language and culture origin; acts of sign; acts of speech; cognitive and neurocognitive potentials

Data wpływu: 14.09.2022

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 28.09.2022

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 1.10.2022

JÓZEF HEN, REŻYSER – ŚWIĄTY NIEDOKOŃCZONE

ANDRZEJ GWÓŹDŹ

Uniwersytet Śląski w Katowicach
University of Silesia in Katowice
andrzej.gwozdz@us.edu.pl
ORCID 0000-0002-4779-5942

Konia z rzędem temu, kto z notek biograficznych Józefa Hena wyłowi informacje o jego działalności reżyserskiej – efemerycznej i sporadycznej. Ale to, że nawet rozmówcy pisarza z wywiadów zebranych w tomie „dialogów uzdrawiających” nie uznali za stosowne przywołania tej działalności artystycznej swego rozmówcy, sprowadzając fascynację Hena filmem do scenariopisarstwa i zgody na ekranizację własnych utworów – może już dziwić. Rzeczywiście, nie jest tego wiele: wyłączając asystę (obok dwóch pozostałych współautorów: Janusza Łęskiego i Romana Załuskiego) przy *Bitwie o Kozi Dwór* (1961) Wadima Berestowskiego, filmie opartym na scenariuszu Hena, dla którego podstawę stanowiła jego wydana sześć lat wcześniej powieść¹, chodzi jedynie o współreżyserię (obok tegoż Berestowskiego) noweli z dwunowelowych *Weekendów* (1963) oraz autorski cykl *Pęty i dukaty* – trzech ponaddwudziestominutowych filmów telewizyjnych, zrealizowanych w 1965 roku w Zespole „Kamera” i wyemitowanych w telewizji w kwietniu następnego roku.

Ale filmografia Hena, rozpięta między rokiem 1958 a 2004, przecież i bez tych reżyserskich przygód jest imponująca: to 26 pozycji – od scenariusza *Krzyża Walecznych* (1958), po współscenariusz (z Jerzym Hoffmanem) serialu telewizyjnego *Stara baśń* (2005)... W tym bogactwie filmowych fachów robota reżyserska łatwo może umknąć uwadze: *Weekendy* wchodzą przecież klinem między udaną adaptację opowiadania Hena *Bokser i śmierć*

¹ Co ciekawe, rozszerzenia w scenariuszu w stosunku do opowieści – zdradza Hen – weszły do trzeciego wydania książki (zob. A. Kossakowski, *Niebezpieczna pasja* [wywiad z Józefem Henem], „Ekran” 1963, nr 43, s. 7).

(Czechosłowacja, 1962/1963) wyreżyserowaną przez Petera Solana, a *Dwa żebra Adama* (1963/1964) Janusza Morgensterna do scenariusza pisarza – o obydwu filmach jest zresztą zdecydowanie głośniejsze niż o noweli *Autobusy jak żółwie. Perły i dukaty* natomiast wsuwają się między *Prawo i pięść* (1964) Edwarda Skórzewskiego i Jerzego Hoffmana a *Don Gabriela* (1966) Czesława i Ewy Petelskich – dwa zdecydowanie najznamienitsze filmy powstałe na podstawie Henowych scenariuszy.

Swoje „ćwierć debiutu” – jak wycenia Hen swój udział w *Weekendach* – autor uzupełnił jednak wkrótce ponadgodzinnym cyklem telewizyjnym. Nie spełniła się tylko zapowiedź z rozmowy na łamach tygodnika „Film” z kwietnia 1964 roku o tym, że Hen pisze scenariusz do swego pełnego debiutu, który zamierzał zrealizować w Zespole „Kamera” (a miało to być „uwspółcześnienie i polonizacja jednego z utworów klasyki rosyjskiej”²) – nic takiego nie powstało i nie sposób natrafić gdziekolwiek na kontynuację tego wątku³. Oczywiście trudno równać Henowi w tym względzie do innych literatów-reżyserów (jak Aleksander Ścibor-Rylski, Jerzy Stefan Stawiński czy Tadeusz Konwicki), skupionych w połowie lat sześćdziesiątych XX wieku we wspólnym froncie buntu scenarzystów. Niemniej nic nie usprawiedliwia ignorowania reżyserskiej ścieżki pisarza, scenarzysty i eseisty oraz sprowadzania jej wyłącznie do jednostki statystycznej w bilansie produkcyjnym kina i telewizji tamtego czasu⁴.

Hen zresztą z sympatią i zrozumieniem spoglądał na dokonania swoich kolegów po fachu (przy okazji doceniając i swoje):

Ostatnie debiuty – Ścibor-Rylskiego i Stawińskiego, a poprzednio Konwickiego – wykazały całkowitą sprawność warsztatową pisarzy-filmowców. Aby reżyserować film, przede wszystkim trzeba mieć coś do

² M. Oleksiewicz, *Lekkomysłne przygody?* [wywiad z Józefem Henem], „Film” 1964, nr 14, s. 10.

³ Na konferencji Hen wyznał, że chodziło o nowelę *Sobowtór: poemat petersburski* Fiodora Dostojewskiego.

⁴ Piętnaście lat po zbuntowanych filmowo pisarzach, w 1974 roku, Hen wraz ze Ściborem-Rylskim odbyli fascynującą podróż do Finlandii, z której niewiele wprawdzie wynikło dla planowanej polsko-fińskiej koprodukcji, ale dzięki wstawiennictwu przyjaciela przynajmniej przywróciła ona Henowi paszport (zob. J. Hen, *Nie boję się bezsennych nocy...*, Warszawa 2004, s. 274–275).

powiedzenia. I wycucie kina. Wtedy wystarczy dobra, lojalna ekipa. A że nie umiem mierzyć światła? Tego nie robi żaden reżyser – nawet ten z dyplomem szkoły filmowej. To sprawa operatora. Natomiast jest dziedzina, w której autor tekstu jest za kamerą jak najbardziej na miejscu. [Dziedzina – A.G.] interpretacji aktorskiej. Podstawowa w filmach psychologicznych, a takimi są, w gruncie rzeczy, moje filmy⁵.

Henowy bunt – choć bunt to raczej nie był, bardziej łagodne nawigowanie ku drugiemu brzegowi artystycznego bytu – przypadł na sam początek rewolty scenarzystów. To bowiem między rokiem 1963 a 1966 powstały filmy czołowego rebelianta Jerzego Stefana Stawińskiego (*Rozwódów nie będzie*, 1963/1964; *Pingwin*, 1965; *Przedświąteczny wieczór*, 1966, współreżyseria: Helena Amiradžibi-Stawińska) i jego poplecznika w dziele dawania odporu „wyzyskowi w przemyśle filmowym”⁶ (jak zatytułował Stawiński swój programowy artykuł w „Przeglądzie Kulturalnym” z 1960 roku) – Aleksandra Ścibora-Rylskiego (*Ich dzień powszedni*, 1963; *Późne popołudnie*, 1964/1965). W wypadku Hena – podobnie jak i pozostałych buntowników – obowiązuje ta sama diagnoza, trafnie ujęta, z perspektywy czasu, przez Bolesława Michałka:

Osobliwy paradoks: ci sami pisarze, którzy tak bardzo zainspirowali polski film, zarazili go powagą, wprowadzili doń nowy wymiar moralny i estetyczny – z chwilą gdy sami, bez pośrednictwa reżyserów, wyrazić mieli swe credo, nagle zapragnęli być tylko reżyserami zawodowymi, robiącymi tradycyjne filmy. Zdecydowali zamanifestować się w sztuce filmowej nie tym, co było ich siłą, tylko tym, co było ich słabością: reżyserskim profesjonalizmem⁷.

⁵ M. Oleksiewicz, *Lekkomysłne przygody?* [wywiad z Józefem Henem], op. cit.

⁶ Zob. J.S. Stawiński, *Wyzysk w przemyśle filmowym*, „Przegląd Kulturalny” 1960, nr 49, s. 1, 3.

⁷ B. Michałek, *Film się zmienia*, Warszawa 1967, s. 69. „W gruncie rzeczy wszyscy oni poszli śladem Tadeusza Konwickiego – pisze Tadeusz Lubelski – który zaczął reżyserować kilka lat wcześniej, bez publikowania buntowniczych manifestów. Konwicki stał się jednak rzeczywistym »autorem filmowym«, na równi z czołowymi twórcami Szkoły, gdy tymczasem Stawiński i Ścibor-Rylski zachowali się paradoksalnie: nie próbowali nawiązać do »swojej problematyki«, manifestowanej wcześniej w scenariuszach, lecz zrealizowali tradycyjne filmy”. Zob. T. Lubelski, *Historia kina polskiego 1895–2014*, Kraków 2015, s. 297.

Jeśli uznać, że miarą siły „własnej problematyki” *Weekendów* Hena są scenariusze do *Krzyża Walecznych* (1958) i *Nikt nie woła* (1960) Kutza, *Kwietnia* (1961) Witolda Lesiewicza czy *Prawa i pięści* (1964) Edwarda Skórczewskiego i Jerzego Hoffmana – to, istotnie, nowela z *Weekendów* od nich odstaje. I jeśli nawet trudno tę problematykę określić mianem błażej (bo taka przecież nie jest), to jej ranga, mierzona w skali społeczno-kulturowego prestiżu, tamtym z pewnością nie dorównuje. Jednak filmami „lekkimi” (wcale nie w znaczeniu dyskredytującym ich filmową wartość, a raczej tego, co Andrzej Werner nazywa „zminimalizowanym programem”⁸) są filmy z cyklu *Pęty i dukaty* – to urokliwe miniatury obyczajowe ze sporą dawką celnych obserwacji środowiskowych, ale też niewiele więcej; efekt rozgraniczenia pracy za kamerą od pracy z piórem w rękę, w równym stopniu dotyczący Ścibora-Rylskiego, co i Stawińskiego⁹.

W bogatych zapiskach Hena, zebranych w jego wielotomowych *Dziennikach*, wspomnień o reżyserii praktycznie nie ma. Ot, pojawia się, przytoczona jakby od niechcienia, opinia przygodnej osoby: „żałuje, iż przestałem reżyserować, *Autobusy jak żółwie* to było naprawdę coś nowego”¹⁰, która opatrzona jest wymownym komentarzem pisarza:

(Gdybym tracił czas na starania o realizację kolejnych scenariuszy, starania często beznadziejne, nie byłoby *Króla*. Czyli albo–albo)¹¹.

⁸ A. Werner, *Film fabularny*, w: *Historia filmu polskiego*, t. 5. 1962–1967, red. R. Marszałek, Warszawa 1985, s. 84. Werner ma na myśli program „zminimalizowany” pod względem ambicji i oczekiwań – trafnie przezeń odnoszonym do filmów, które „swą uwagę koncentrują na [...] niższych piętrach znaczeniowych i nie pretendując do wyjaśniania zbyt wielkich i zawiłych problemów, nie pretendując także do rangi wybitnych dzieł sztuki, chciałyby opisać, zobrazować, przedstawić jakiś wycinek rzeczywistości według [...] klucza tematycznego, zarejestrować jakieś istotne rysy obyczaju, pokazać prawdziwych ludzi, ich zwyczaje, sposoby zachowania, gesty, język, którym się posługują” (ibidem, s. 85); o tym kluczu tematycznym stanowią zaś „podstawowe problemy naszego życia” (ibidem, s. 84) zakłete w „postulat autentyzmu” (ibidem).

⁹ Zob. A. Jackiewicz, *Moja filmoteka. Kino polskie*, Warszawa 1983, s. 341.

¹⁰ J. Hen, *Dziennika ciąg dalszy*, Kraków 2014, s. 366.

¹¹ Ibidem.

Jest jednak jedno niemal sensacyjne wspomnienie pewnego spotkania w Spatifie, na którym byli obecni bracia Steve i Timothy Quay, którzy mieli zagadnąć autora:

O co chodzi w pańskiej noweli filmowej *Autobusy jak żółwie*? Akceptują założenie psychologiczne: że młody mężczyzna (grał go Andrzej Hrydzewicz), w miarę jak czekanie na przyjazd dziewczyny się przedłuża, czuje się coraz bardziej zaangażowany uczuciowo – to, co miało być przygodą, przeradza się w miłość¹².

W tomie „dialogów uzdrawiających” odnaleźć wszak można wymowny werk i fotos z *Perel i dukatów*, uzmysławiające, że Hen-reżyser to nie sen filmoznawcy, a telewizja w jego twórczości to nie tylko odbiorca scenariuszy czy motywów do scenariuszy, ale także fabryka jego obrazów, z czasów zresztą dla tej fabryki wyjątkowo szczęśliwych i płodnych. Ten werk nosi zresztą na sobie piętno klasycznej ikonografii reżyserskiego fachu: Hen, w ciemnych okularach, stoi przy reflektorze, w prawej dłoni trzymając prawdopodobnie kartki scenariusza, lewą dyskretnie aranżując plan filmowy; wypowiada coś z namysłem – poza spokojna, niezdradzająca nerwowości planu filmowego, klasycznie dostojna, rzec by się chciało¹³.

Zresztą dla kogoś, kto już w podstawówce zyskuje opinię kinomana, bo z talentem i lubością opowiada na podstawie fotosów fabuły filmów¹⁴, a w maju 1961 roku znajduje czas na to, by znaleźć się w Neapolu na planie *Sądu ostatecznego* (Włochy, 1961) Vittoria De Siki¹⁵; kto ze znanstwem i nieskrywaną przyjemnością interpretuje *Słodkie życie* (Włochy, 1960) oraz *Rzym* (Włochy, 1972) Federica Felliniego, relacjonuje swoje odczucia po obejrzeniu *Sprawy Kramerów* (USA, 1979) Roberta Bentona, w telewizji z zainteresowaniem ogląda *Skłóconych z życiem* (USA, 1961) Johna Hustona, *Pana Kleina* (Francja, 1976) Josepha Loseya, a bohatera swojego opowiadania *Przeżyć w Paryżu* prowadzi po Polach Elizejskich od kina do kina, z taką

¹² J. Hen, *Bez strachu. Dziennik współczesny*, b.m.w. 2020, s. 118.

¹³ Zob. *Kronika fotograficzna, w: Wiem, co mówię, czyli dialogi uzdrawiające. Spotkania z Józefem Henem*, wybór i oprac. M. Hen, Warszawa 2013, s. 283.

¹⁴ Zob. J. Koźbiel, *Patrzyłem na świat od dołu* [wywiad z Józefem Henem], w: *Wiem, co mówię...*, op. cit., s. 34.

¹⁵ Zob. J. Hen, *Nie boję się bezsennych nocy...*, op. cit., s. 40–43.

dokładnością, że można z tej peregrynacji stworzyć przewodnik po paryskich kinach tej dzielnicy końca lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia¹⁶; kto – jako pilny obserwator telewizji – nawet zabiera głos w sporze „między izauryстами a antyizauryстами”¹⁷ – dla kogoś takiego reżyseria może wydawać się mimo wszystko jakimś celem. Nie do końca jednak wiadomo, czy bardziej dla spełnionego pisarza i scenarzysty (którym już wtedy, po *Krzyżu Walecznych* i *Nikt nie woła* Kutza, z pewnością Hen był), czy raczej dla pasjonata kina z wyraźnie filmoznawczymi predylekcjami, czego świadectwa daje nieustannie w swoich zapiskach (wartych zresztą polecenia akademickim znawcom filmu). Ale kto wie, czy nie dla jednego i drugiego zarazem. Zapewne w dużym stopniu miarodajne w tym względzie pozostaje wyznanie Hena z wywiadu na łamach „Ekranu” w 1963 roku, w którym wyznaje: „pasjonuje [mnie – A.G.] praca za kamerą, osobisty wpływ na film, praca z aktorem, montaż, rzemiosło, nawet środowisko. A także możliwość przemawiania do nieporównanie większej ilości odbiorców. Pasja to niebezpieczna – może wciągnąć tak, że się zapomni o piórze. Ja się będę przed tym bronił”¹⁸; bo – jak mówi w późniejszej rozmowie dla „Filmu” – „nic nie może zastąpić pisarzowi literatury, obcowania z papierem i własną myślą. Pisarz nie może się usprawiedliwiać, że ktoś napisał za niego jakiś rozdział czy zmienił mu postacie bohaterów. I ta pełna odpowiedzialność jest niesłychanie kusząca”¹⁹.

Krytycy na ogół ciepło odnieśli się do noweli z *Weekendów*. Bolesław Michałek słusznie zauważył, że „nowela Józefa Hena *Autobusy jak żółwie*, bardzo jednolita w temacie i stylu [...], zrealizowana [została – A.G.] sprawnie z dobrym wyczuciem atmosfery oczekiwania w małym prowincjonalnym miasteczku”²⁰. W zasadzie pokrywało się to z opiniami Komisji Ocen Scenariuszy, której przewodził minister Tadeusz Zaorski, i która ustami Aleksandra Ścibora-Rylskiego podkreślała, że nowela „napisana jest – jak zresztą wszystko przez niego – bardzo dobrze”, dodając: „z przyjemnością

¹⁶ Zob. J. Hen, *Przeżyć w Paryżu*, w: idem, *Bokser i śmierć. Wybór opowiadań*, Warszawa 1975, s. 443–523.

¹⁷ Ibidem, s. 389.

¹⁸ A. Kossakowski, *Niebezpieczna pasja* [wywiad z Józefem Henem], op. cit.

¹⁹ M. Oleksiewicz, *Lekkomysłne przygody?* [wywiad z Józefem Henem], op. cit.

²⁰ B. Michałek, *Film się zmienia*, op. cit., s. 68.

będę ją oglądał na ekranie”²¹. Warto przypomnieć, że Hen napisał w pierw scenariusz filmu pełnometrażowego, który – jak wynika z dokumentu – stawał rok wcześniej do oceny Komisji; teraz jedni chwalili Hena za to, że przystosowanie go do krótkiego metrażu wyszło noweli na dobre, inni byli odmiennego zdania. Gra szła zresztą o trzy nowele: Hena, *Julię* Krzysztofa Gruszczyńskiego (zrealizowaną przez Jana Rutkiewicza – obie ze zdjęciami Stanisława Lotha) oraz odrzuconą nowelę Stanisława Kasprzysiaka²².

Zaproszony do udziału w posiedzeniu Hen, w kontekście zgłoszonych wątpliwości co do zbytniego podobieństwa obydwu nowel, przyznawał, że „nie jest jeszcze zdecydowany cały styl realizatorski. Trzeba zachować jakąś dużą odrębność, co jest tym możliwe, że każdą nowelę ma robić inny reżyser”²³. Słowa te stanowią dowód na to, że reżyseria Berestowskiego–Hena nie była jeszcze wówczas przesądzona, choć odręczny dopisek na dokumencie świadczy o tym, że zdecydowano się na Zespół „Droga” – ten sam, w którym Berestowski zrealizował Henową *Bitwę o Kozi Dwór* (w posiedzeniu uczestniczył szef zespołu Antoni Bohdziewicz).

Zespół Realizatorów Filmowych „Droga” (pod kierownictwem literackim Andrzeja Brauna, z Wiktorem Budzyńskim jako szefem produkcji) był w zasadzie przemianowanym pod presją polityczną Zespołem „Po prostu” (z tym samym kierownikiem artystycznym), zresztą rozwiązany z powodu – jak podawano – złych wyników ekonomicznych już w lutym (marcu?) 1963 roku²⁴, a więc na dziesięć miesięcy przed premierą *Weekendów*, która miała miejsce na początku grudnia tego roku. Jest rzeczą wątpliwą, czy *Weekendy* przysporzyłyby Zespołowi życiodajnej energii ekonomicznej, nie zmienia to jednak faktu, że pozostają one cennym dokumentem polskiej kinematografii swojego czasu. Przy okazji warto zaznaczyć, że gdy Tadeusz Konwicki realizował *Salto*, a więc jesienią 1964 roku, Józef Hen został na jakiś czas szefem literackim „Kadru”²⁵. Świadczy to nie tylko o wielkim zaufaniu,

²¹ Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 13.VII.1962 r., A-214, poz. 279, Archiwum FINA, s. 3.

²² Zob. ibidem.

²³ Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy..., op. cit., s. 15.

²⁴ Na temat perypetii Zespołu „Droga” zob. E. Zajiček, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896–2005*, Warszawa 2009, s. 195–198.

²⁵ Zob. J. Hen, *Nie boję się bezsennych nocy...*, op. cit., s. 681.

jakim Konwicky darzył Hena (przez tego drugiego po przyjacielsku zwany Konwicjuszem), ale także o ich wzajemnej przyjaźni; notabene, to jemu właśnie pisarz dedykował opowiadanie *Autobusy jak żółwie*²⁶. Zachowana w FilMOTECE Narodowej, starannie przygotowana kopia z francuskimi napisami świadczy o tym, że z filmem wiązano jakieś ambitne – prawdopodobnie festiwalowe – plany. I rzeczywiście, film rozpowszechniany był na Kubie i w Egipcie, pokazywano go nadto w RFN, USA, Francji i Meksyku.

Nie był to zresztą zły rok dla polskiego kina, które jednak z wolna pograżało się w marazmie „małej stabilizacji”. W styczniu 1963 roku swoją premierę miał film *Jak być kochaną* Hasa, we wrześniu na ekrany weszły *Milczenie* Kazimierza Kutza oraz *Pasażerka* Andrzeja Munka i Witolda Lesiewicza, ale w najbliższym otoczeniu *Weekendów* znalazły się już zdecydowanie mniej prestiżowe produkcje: w listopadzie m.in. odbyła się premiera *Zacnych grzechów* Mieczysława Waškowskiego, a w Boże Narodzenie do kin trafił *Yokmok* Stanisława Możdżeńskiego. Zaś lokujący się w najbliższym artystycznym sąsiedztwie *Weekendów*, prekursorski wobec buntu scenarzystów, film *Ich dzień powszedni* Aleksandra Ścibora-Rylskiego (premiera w maju 1963), stanowiący sztandarowy przejaw „małego realizmu” czy „małej stabilizacji” (w analogii do literatury) albo „kina autorskiego” (w konsolidacji z europejskimi nowymi falami) lub – jak wolą inni – „cyklu autorskiego”²⁷, był na ekranach już ponad pół roku.

²⁶ Warto przypomnieć, że to wtedy właśnie zapadła decyzja o skierowaniu do produkcji filmu *Marysia i Napoleon* (1966) Leonarda Buczkowskiego. Według anegdoty przytoczonej przez Hena, to dzięki niemu udało się także przeforsować realizację *Rękopisu znalezionej w Saragossie* Wojciecha Hasa (1966) w Zespole „Kamera”, kierowanym przez Jerzego Bossaka, za co zresztą odwdzięczono mu się w czołówce, umieszczając jego nazwisko jako kierownika literackiego. A było tak: „Zenon Kliszko [w latach 1959–1970 członek Biura Politycznego KC PZPR, najbliższy współpracownik Władysława Gomułki – przyp. A.G.] dał pieniądze na *Popioły* i *Chłopów*, a na *Rękopis* dać nie chciał – wspominał Hen – bo to takie snobistyczne. Wtedy, a byłem zastępcą kierownika literackiego [był nim wówczas Ernest Bryll], na prośbę Bossaka napisałem eksplikację, że to takie laickie, bardzo potrzebne, najlepszy dowód, że tłumaczył z języka francuskiego Edmund Chojecki, naczelny redaktor »Trybuny Ludu« w... Paryżu. I film od razu dostał 18 milionów złotych” (zapis rozmowy autora niniejszego artykułu z Józefem Henem podczas konferencji w dniu 8 listopada 2021 roku w Warszawie).

²⁷ Zob. A. Werner, op. cit., s. 90.

Zrozumiałe zatem, że punkt odniesienia strategii krytycznych wyznaczony był, z jednej strony, owym „małorealistycznym” buntem scenarzystów, z drugiej – mimo wszystko – ciągle wyznaczały go resentymenty Szkoły Polskiej i jej bliższych lub dalszych otoczeń. Już podczas obrad Komisji Ocen Scenariuszy jeden z dyskutantów (Jerzy Pomianowski) wskazywał chociażby na podobieństwo *Autobusów*... do *Niewinnych czarodziei* Wajdy, co podchwycił potem Jerzy Płażewski w recenzji na łamach „Kultury”, który o bohaterach obydwu filmów pisał, że „są to ludzie wcale do rzeczy, o rozległym życiu duchowym, refleksyjnej postawie wobec życia, cierpiący na chroniczny niedosyt uczucia. Pozory szelmowskiej dolce vita, a w gruncie – skarby uczuć, które gwałtem domagają się szybkiego zainwestowania”²⁸ (co jednak, w moim przekonaniu, zanadto zdaje się nadwężać problematykę *Weekendów*).

To poszukiwanie wzorca w poprzedniej dekadzie przyćmiło nieco bardziej ewidentne – jak sądzę – podobieństwo do Kutzowego *Nikt nie woła*. I tu, i tam mamy przecież podobny schemat fabularny: oczekiwanie na miłość w prowincjonalnym miasteczku; i tu, i tam podobna jest ewolucja uczuć, podparta monologiem wewnętrznym bohatera i wewnętrznym dialogizowaniem, nawet z podobną melodyką głosu jak u Henryka Boukołowskiego i z podobnymi bon motami („A listu za pana nie napisać?” – pyta zaczepnie pani w okienku na poczcie, „Dziękuję, ukończyłem właśnie kurs dla alfabetów” – odpowiada mężczyzna); podobne w tonie są przekomarzanki Wojtka i kelnerki, która ze swoją recytatorską wymową sprawia wrażenie jakby zesza z ekranu *Nikt nie woła*. I tu, i tam podobny deficyt uczuć, podobna symbolika miejsca tymczasowego, z frapującą galerią typów (tam repatriant rozwodzący się nad smakiem wody w swojej utraconej ojczyźnie, tu sklepikarz i buchalter); i tam, i tu ta sama bezbronna, niewinnie-pożądliva twarz Zofii Marcinkowskiej... I bardzo podobny pejzaż wewnętrzny postaci, choć w *Autobusach*... nieobarczony wojennymi dramatami. Zapewne

²⁸ J. Płażewski, *Julia i Romeo jako przybysze*, „Kultura” 1963, nr 26, s. 13. W podobnym duchu, acz bez odwołania do filmu Wajdy, argumentował na łamach „Współczesności” Ernest Bryll, choć swoją opinię odnosił raczej do samego „pomysłu zdemaskowania pozornego cynizmu we »współczesnej miłości«” niż do jego realizacji w postaci gotowego filmu, któremu – nie bez złośliwości – odmawiał większych wartości (zob. E. Bryll, *Hrabiowie wśród chamów*, „Współczesność” 1963, nr 24, s. 12).

nieprzypadkowo opowiadanie Hena nosi tę samą datę, co scenariusz do filmu Kutza – 1959 rok (posiedzenie Komisji Ocen Scenariuszy w związku z filmem *Nikt nie woła* odbyło się 7 kwietnia 1959 roku). Nie jestem pewien, czy bez tego doświadczenia konstrukcja *Autobusów jak żółwi* wyglądałaby, tak jak wygląda. Ale jest coś jeszcze, co wydaje się łączyć Bożka z *Nikt nie woła* z Wojtkiem z *Autobusów...*: to dwuznaczny status młodości albo raczej jej brak. Wojtek, inaczej niż Bożek, będący reprezentantem pokolenia Kolumbów, należy przecież – najogólniej mówiąc – do „pokolenia Odwilży”²⁹, a zatem jest reprezentantem młodzieży kształtującej się u nas wówczas popkultury (choć jeszcze tak nienazywanej), a chyba już nawet – młodzieżowej subkultury.

Rzecz jasna, te atrybuty młodości we względnie ustabilizowanej polskiej rzeczywistości tamtego czasu dopiero zaczęły się pojawiać i z pewnością nie miały szans, by ujawnić się na zapyziałej prowincji, która nie jest nawet skansenem (bo skanseny są na ogół ładne, choć zwykle nieautentyczne), a po prostu zacofanym cywilizacyjnie polskim zaściankiem (w którym francuskojęzyczny plakat zachęca do odwiedzenia Polski), na której nowoczesność nie odcisnęła dotąd żadnego piętna (jeśli nie liczyć poczty albo kiosku z gazetami) i do której z trudem dociera kilka razy na dzień autobus, ale gazety już z jednodniowym opóźnieniem (toteż niech nas nie zwodzi grupka młodzieży z gitarą, która tu przyjeżdża na kemping). A jednak – ten młody-stary chłopak mówi i zachowuje się bardziej jak Bożek z filmu Kutza niż jak mu współcześni z filmów scenarzystów-buntowników, o młodych u Jerzego Skolimowskiego nie wspominając. Choć przecież zarówno Wojtek z *Autobusów...*, jak i Pingwin z filmu Stawińskiego pod takim samym tytułem oraz otoczenie Pingwina należą do pokolenia okresu „małej stabilizacji” (szybko naznaczonej znamionami „monotonnej stagnacji”), które przeszło w okolicach roku 1968 w pokolenie „małej reformy i wielkiego buntu”³⁰.

²⁹ Zob. M. Fidelis, *Młodość, nowoczesność i świat. Polska młodzież u progu „długich lat sześćdziesiątych”*, w: *W poszukiwaniu polskiej Nowej Fali*, red. A. Gwóźdź, M. Wach, Warszawa–Kraków 2017, s. 34.

³⁰ Zob. H. Świda-Ziomba, *Młodzież PRL. Portrety pokoleń w kontekście historii*, Kraków 2010, s. 313–365. Wojtek, słabo jedynie muśnięty przez to, co nowoczesne, cały sklejonny z dnia wczorajszego, stanowi antropologiczny relikw; krótko mówiąc – on nie

Wydaje się, że Henowy bohater rzeczywiście bardziej wyrasta z czasu akcji książki (a więc z końca lat pięćdziesiątych ubiegłego stulecia) niż z czasu akcji filmu (owe pięć lat dzielące opowiadanie od adaptacji filmowej miało przecież ogromny wpływ na styl życia młodzieży), a jego postać w filmie lepiej przystaje do minionej epoki niż do wizerunku młodych z kolejnej dekady (takich jak chociażby bohaterowie *Pingwina* Stawińskiego, „pokoleniowo” wspieranych udalnie przez muzykę Krzysztofa Komedy, stanowiącą w tym filmie rodzaj muzycznego idiomu młodzieży pierwszej połowy lat sześćdziesiątych). Jednak przyznać trzeba, że na prowincji trudno się zachowywać jak bitnik. Tak czy owak z pewnością nie jest to młodość dumna i butna, jak w *Niewinnych czarodziejach* (1960) Andrzeja Wajdy – choć to właśnie w tym filmie upatrywano podobieństw do *Autobusów...* – albo w *Nożu w wodzie* (1962) Romana Polańskiego czy w filmie *Rozwodów nie będzie* (1964) Jerzego Stawińskiego – jest to raczej stan przejścia zaklęty w bólu oczekiwania na spełnienie niż na młodość jako stan ducha, lokujący bohatera bardziej w obrębie pokolenia pisarza (rocznik 1923) niż wśród przynależnych do pokolenia „małej stabilizacji”.

W każdym razie Hen w taki właśnie sposób prowadzi bohatera, wierny w tym literze opowiadania, które w stylu i konstrukcji przypomina opowieść albo wręcz nowelę filmową. Zdaje się to potwierdzać sam autor swoją wypowiedzią na łamach „Ekranu” w czasie, kiedy *Weekendy* czekały na swoją premierę. Na pytanie: „W jakim stopniu ukształtowana w jego [scenarzysty – A.G.] umyśle wizja plastyczna pomaga mu w pracy reżyserskiej?” Hen odpowiedział:

Taki człowiek, postawiony za kamerą, pracuje bardzo szybko, bo wie dokładnie, o co mu chodzi. Nie przeżywa tylu momentów wahania, niepewności, zastanowienia: »a może lepiej byłoby tak...«. Pracuje na upatrzonego, bijąc dzięki temu rekordy ekonomiczne. Tak było na przykład ze Ściborem-Rylskim, z Konwickim, ze mną, jednym słowem – ze wzrokowcami³¹.

Nikt z „buntowników” jednak nie zwracał się w stronę reżyserii filmu telewizyjnego (choć bywało, że pisali scenariusze dla telewizji). Cykl *Perły*

jest młodzieżą, choć trudno mu odmówić młodości biologicznej (Andrzej Hrydzewicz grający Wojtką miał 30 lat).

³¹ A. Kossakowski, *Niebezpieczna pasja* [wywiad z Józefem Henem], op. cit., s. 7.

*i dukaty*³², złożony z trzech ponaddwudziestominutowych filmów, przypadał na czas hossy filmu telewizyjnego, z jednej strony, i wzmożonej dyskusji teoretycznej na temat jego specyfiki artystycznej, z drugiej. A właściwie już drugiej odsłony tej debaty, która z impetem wybrzmiewała w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych, m.in. za sprawą dyskusji na łamach „Miesięcznika Literackiego” (z udziałem Jerzego Bossaka, Zygmunta Kałużyńskiego i Stanisława Kuszewskiego)³³, „Kwartalnika Filmowego” oraz w postaci monografii Jerzego Pańskiego *Telewizja i muzy* z 1964 roku³⁴. A potem raz jeszcze, w połowie lat siedemdziesiątych, wskutek dyskusji na łamach „Kina” (z udziałem m.in. Jacka Fuksiewicza, Krzysztofa T. Toeplitza, Kazimierza Żygulskiego) oraz monografii Bolesława Michałka *Ćwiczenia z anatomii kina*³⁵, które w zasadzie stanowią jej podsumowanie w epoce „starej”, jak byśmy dziś powiedzieli, telewizji. Ta z łam „Miesięcznika Literackiego”, pochodząca z czasu, kiedy na ekranach telewizorów emitowane były *Perły i dukaty*, wydaje się zresztą najmniej interesująca, bo sprowadza film telewizyjny do innej formy podawczej filmu w ogóle. „W dziedzinie środków ekspresji telewizja nie oferuje filmowi dosłownie nic”³⁶ – pisał Jerzy Bossak, a wtórowali mu pozostali rozmówcy, niewahający się przed zakwalifikowaniem filmu

³² Być może tytuł cyklu (i jednego z odcinków) stanowi reminiscencję z powieści *Nikt nie woła*: w części drugiej powieści (*W butach*) bohater wyznaje ukochanej Lenie: „Ale chciałbym ci coś dać. Coś wartościowego. Jest taka piosenka – o perłach i dukatach, o sznurze korali na szyję: chciałbym cię obsypać perłami. Chciałbym cię obsypać wspaniałościami” (J. Hen, *Nikt nie woła*, Kraków 2013, s. 288). Zresztą dokładnie w takim duchu dyrygent z filmowych *Perel i dukatów* wyśpiewuje tę pieśń przez telefon z Czechosłowacji swojej żonie w Warszawie.

³³ Zob. *Film telewizyjny. Znaki zapytania i propozycje*, „Miesięcznik Literacki” 1966, nr 4, s. 78–85.

³⁴ Zob. A. Międzyrzecki, *Telewizja artystyczna*, „Kwartalnik Filmowy” 1962, nr 4, s. 15–28; S. Czarnecki, *Film – telewizja – film telewizyjny*, ibidem, s. 29–41; *Film telewizyjny. Znaki zapytania i propozycje*, „Miesięcznik Literacki” 1966, nr 4, s. 78–85; J. Pański, *Telewizja i muzy*, Warszawa 1964.

³⁵ Zob. *Film i telewizja i film w telewizji*, oprac. L. Bajer, „Kino” 1976, nr 4, s. 25–31; B. Michałek, *Ćwiczenia z anatomii kina*, Warszawa 1976, s. 28–43.

³⁶ J. Bossak, *Narodziny mitu*, „Miesięcznik Literacki” 1966, nr 4, s. 78 (w oryginale cytował wypascjowany).

telewizyjnego do grupy „skeczy dla prowincji”³⁷, co zrobił m.in. Zygmunt Kałużyński, dla którego telewizja miała osiągnięcia jako sztuka wtedy, kiedy pozostawała „prasą w ruchu”³⁸. Tak jakby nie było *Awatara* (1964) Janusza Majewskiego; choć dyskutanci nie mogli znać jeszcze nieco późniejszych klasyków w rodzaju *Mistrza* (premiera w październiku 1966 roku) czy *Wystrzału* (premiera w listopadzie 1966 roku) w reżyserii Jerzego Antczaka (obydwa filmy zresztą zostały nagrodzone na prestiżowych światowych festiwalach).

Hen szedł swoją drogą, w czym zresztą wydatnie wspierała go telewizja, lokując cykl nie tylko w prime timie dnia, ale i całego sezonu telewizyjnego. Emisje przypadały bowiem na trzy kolejne, wyjątkowe niedziele kwietnia 1966 roku (3, 10 i 17 kwietnia). Pierwszy film cyklu, *Markizę de Pompadour*, wyemitowano w Niedzielę Palmową o godzinie 18.50, tuż przed *Listami śpiewającymi* Agnieszki Osieckiej, *Perły i dukaty* (które dały tytuł całemu cyklowi) w Niedzielę Wielkanocną o godzinie 15.50, a ostatni film z cyklu, *Ping-pong*, w niedzielę poświęconą, także o godzinie 15.50, bezpośrednio przed popularną *Szklaną niedzielą* Stefanii Grodzieńskiej. W pierwszym i drugim dniu emisji cyklu telewidz mógł jeszcze zobaczyć odcinek popularnego (dubbingowanego) serialu amerykańskiego *Koń, który mówi* (*Mister Ed*, USA, 1958–1966) Arthura Lubina, Iry Stewarta i Alana Younga, a trzeci pojawił się w sąsiedztwie (wprawdzie niebezpośrednim) niezwykle popularnego westernowego serialu *Bonanza* (USA, 1959–1973) Williama Francisa Claxtona, Lewisa Allena, Leona Bensona i innych oraz transmisji z obchodów tysiąclecia chrztu Polski, których kulminacja przypadała dokładnie na czas między *Perłami i dukatami* a *Ping-pongiem*. To była jeszcze epoka sprzed *Czterech pancernych i psa* (1967–1968) Konrada Nałęckiego (serial rozpoczął swoje telewizyjne życie 9 maja 1966 roku) i *Stawki większej niż życie* Andrzeja Konica i Janusza Morgensterna – a przecież od tych seriali liczy się niemal na nowo historia telewizji, na pewno historia filmu w telewizji – czyli głównie czasy *Wojny domowej* (1965–1966) Jerzego Gruzy oraz schyłkowego okresu Kabaretu Starszych Panów (którego ostatni odcinek po prawie ośmiu latach emisji nadano 22 lipca 1966 roku), jak i czas znakomitego Teatru Telewizji, którego dwa spektakle z tego roku znalazły się w „Złotej Setce” Teatru Telewizji (*Chłopcy* Stanisława Grochowiaka

³⁷ Z. Kałużyński, *TV to publicystyka*, op. cit., s. 80.

³⁸ Ibidem, s. 81.

w reżyserii Tadeusza Jaworskiego oraz *Trzy opowiadania Czechowa* w reżyserii Georgija Towstonogowa)³⁹.

W takim oto społeczno-medialnym kontekście pojawił się cykl *Hena*, choć nic nie wskazywało na to, że podejmie się on pracy dla telewizji. Jeszcze trzy lata wcześniej autor wyznawał na łamach „Ekranu”:

Nie pociąga mnie pisanie scenariuszy seryjnych, przede wszystkim ze względu na zakładany zakres tematyczny. Co innego byłoby, gdyby można było w tych krótkich filmach poruszać problemy psychologiczne, socjalne, mówić o rzeczach drażliwych i bolących. W obecnym stanie rzeczy nie widzę tu miejsca dla pisarzy, bo seryjne scenariusze – to typowa praca rzemieślnicza, wymagająca jedynie odpowiedniej biegłości⁴⁰.

Być może dla *Hena* cykl *Perły i dukaty* nie był seryjnymi scenariuszami, ale małymi filmami fabularnymi (co zresztą nie odbiega dalece od prawdy – chyba jednak niewiele to zmienia w ocenie artysty. Faktem jest, że z tej rzemieślniczej roboty *Hen* wywiązał się znakomicie – powstały trzy inteligentne, zabawne opowieści filmowe, mimo że te psychologiczne (a jednak!) miniatury to na swój sposób filmy błahe, niemówiące przecież „o rzeczach drażliwych i bolących”, a – jeśli już – to o „drażliwych i bolących” inaczej. A już na pewno są to wyśmienite etiudy aktorskie. Obsada cyklu uwzględnia przecież to, co najlepszego miało polskie kino tamtego czasu: Gustaw Holoubek, Ewa Wiśniewska, Wanda Koczeska, Mieczysław Czechowicz, Hanka Bielicka, Wiesław Gołas, Wieńczysław Gliński, Anna Milewska, Jerzy Turek, Jarema Stępowski – zaiste, galeria osób to niezwykła. Zwłaszcza Holoubka *Hen* uwielbiał i poświęcił mu wiele miejsca w *Dzienniku na nowy wiek*; a język „czesko-słowacki” aktora na długo pozostaje w pamięci widzów.

Symptomatyczny dla wszystkich trzech odcinków cyklu pozostaje motyw gry, tak typowy dla filmów polskiej Nowej Fali⁴¹. U *Hena* też wszyscy grają:

³⁹ Co ciekawe, nazajutrz po ostatnim odcinku cyklu *Hena*, w pięć miesięcy po premierze telewizyjnej, 18 kwietnia 1966 roku, miał swoją kinową premierę *Wyrzwał* Jerzego Antczaka – jeden z klasyków filmu telewizyjnego, rozpowszechniany w kinach (co nie było może praktyką nagminną, ale zdarzało się).

⁴⁰ A. Kossakowski, *Niebezpieczna pasja* [wywiad z Józefem Henem], op. cit.

⁴¹ Zob. A. Gwóźdź, *Nowa Fala w Polsce albo wola (nowoczesnego) stylu w polskim kinie*, w: *W poszukiwaniu polskiej Nowej Fali...*, op. cit., s. 52–58.

raz dosłownie, bo w ping-ponga (jakże blisko stąd do gry w darta w *Nożu w wodzie*), dwa – w wyrafinowanej psychodramie, której stawką jest dobre imię małżeństwa; kiedy indziej metaforycznie – w czeskiego uwodziciela (bo trzeba wydać zarobione uczciwie pieniądze) lub w kobietę poszukującą męża (bo trzeba wesprzeć firmę ojca produkującą stylowe „ludwiki”). Wdzięk i nieklamany humor Henowych nowel świetnie podkreślane są ścieżką muzyczną Krzysztofa Komedy (w *Markizie de Pompadour*, na przykład, dyskretnie pastiszowa, nawiązująca do baroku), zgrabnie puentowanymi dialogami i aurą PRL-owskiego obyczaju. Realistyczna faktura zdjęć Jana Matyjaszkiewicza (wizerunek odchodzącej w przeszłość Warszawy ruin) oraz kronikarski styl montażu Jadwigi Zajiček (dla której głównym miejscem pracy była Polska Kronika Filmowa), czynią z *Perel i dukatów* cenny, trafny i nader wdzięczny relikw filmowej kultury telewizji, która bezpowrotnie odeszła w przeszłość. Jednocześnie, wraz z filmem *Autobusy jak żółwie*, pozostają świadectwem filmowych światów reżysera, które choć zapewne domknięte, wydają się niedokończone.

Bibliografia

- Bossak Jerzy, *Narodziny mitu*, „Miesięcznik Literacki” 1966, nr 4.
- Bryll Ernest, *Hrabiowie wśród chamów*, „Współczesność” 1963, nr 24.
- Czarnecki Stefan, *Film – telewizja – film telewizyjny*, „Kwartalnik Filmowy” 1962, nr 4.
- Fidelis Małgorzata, *Młodość, nowoczesność i świat. Polska młodzież u progu „długich lat sześćdziesiątych”*, w: *W poszukiwaniu polskiej Nowej Fali*, red. A. Gwóźdź, M. Wach, Universitas, Warszawa–Kraków 2017.
- Film i telewizja i film w telewizji*, oprac. L. Bajer, „Kino” 1976, nr 4.
- Gwóźdź Andrzej, *Nowa Fala w Polsce albo wola (nowoczesnego) stylu w polskim kinie*, w: *W poszukiwaniu polskiej Nowej Fali*, red. A. Gwóźdź, M. Wach, Universitas, Warszawa–Kraków 2017.
- Hen Józef, *Bez strachu. Dziennik współczesny*, Wydawnictwo MG, b.m.w. 2020.
- Hen Józef, *Dziennika ciąg dalszy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014.
- Hen Józef, *Nie boję się bezsennych nocy...*, W.A.B., Warszawa 2004.
- Hen Józef, *Nikt nie woła*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013.
- Hen Józef, *Przeżyć w Paryżu*, w: idem, *Bokser i śmierć. Wybór opowiadań*, Czytelnik, Warszawa 1975.
- Jackiewicz Aleksander, *Moja filmoteka. Kino polskie*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1983.
- Kałużyński Zygmunt, *TV to publicystyka*, „Miesięcznik Literacki” 1966, nr 4.

- Kossakowski Andrzej, *Niebezpieczna pasja* [wywiad z Józefem Henem], „Ekran” 1963, nr 43.
- Koźbiel Janina, *Patrzyłem na świat od dołu* [wywiad z Józefem Henem], w: *Wiem, co mówię, czyli dialogi uzdrawiające. Spotkania z Józefem Henem*, wybór i oprac. M. Hen, Iskry, Warszawa 2013.
- Kronika fotograficzna*, w: *Wiem, co mówię, czyli dialogi uzdrawiające. Spotkania z Józefem Henem*, wybór i oprac. M. Hen, Iskry, Warszawa 2013.
- Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego 1895–2014*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Kraków 2015.
- Michałek Bolesław, *Ćwiczenia z anatomii kina*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976.
- Michałek Bolesław, *Film się zmienia*, Warszawa 1967.
- Międzyrzeczki Artur, *Telewizja artystyczna*, „Kwartalnik Filmowy” 1962, nr 4.
- Oleksiewicz Maria, *Lekkomyślne przygody?* [wywiad z Józefem Henem], „Film” 1964, nr 14.
- Pański Jerzy, *Telewizja i muzy*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1964.
- Plaźewski Jerzy, *Julia i Romeo jako przybysze*, „Kultura” 1963, nr 26.
- Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 13.VII.1962 r.*, A-214, poz. 279, Archiwum FINA.
- Stawiński Jerzy Stefan, *Wyzysk w przemyśle filmowym*, „Przegląd Kulturalny” 1960, nr 49.
- Świada-Ziemia Hanna, *Młodość PRL. Portrety pokoleń w kontekście historii*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010.
- Werner Andrzej, *Film fabularny*, w: *Historia filmu polskiego*, t. 5. 1962–1967, red. R. Marszałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985.
- Zajiček Edward, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896–2005*, FilMOTEKA Narodowa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 2009.

Józef Hen, Director – Unfinished Worlds

The article presents peripeteia connected with Józef Hen’s activity as a film director. And while the writer’s relations with cinema are permanent and diverse (ranging from the role of screenwriter, to being an assistant director, to literary leadership of a film group), Hen was a director only twice: once in a film short story *Autobusy jak żółwie* (*Buses like turtles*) in an anthology film *Weekendy* (*Weekends*, 1963), and for the second time – as an author of a three-episode TV series *Perły i dukaty* (*Pearls and Ducats*, 1965, premiere in 1966). The author of the text traces Hen’s artistic output in the context of film activity of writers-film makers (the so-called scriptwriters’ revolt) in the early 1960s, but also relates it to the writer’s cinephile passion. This particularly refers to the film short story, which is here located in

a wide socio-cultural environment associated with the formation of youth culture of the Polish People's Republic in the period of the "minor stabilization". Regarding the series of *Pearls and Ducats*, the author examines the role of television as a medium shaping the poetics and styles of reception of these films. Hen's work as a film director remains an interesting testimony to the 1960s director's film worlds, which – although closed – seem to be unfinished.

Keywords: Polish cinema; scriptwriters' revolt; Film Groups; film short story; TV film; generation of the "minor stabilization"; TV series

Data przesłania tekstu: 30.12.2021

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 21.02.2022

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 30.03.2022

„WRZESIEŃ TRZYDZIESTEGO DZIEWIĄTEGO ROKU ZDARZYŁ MI SIĘ PO RAZ PIERWSZY”. OPÓR ORAZ METAFORY KLĘSKI I OPORU W TWÓRCZOŚCI JÓZEFA HENA

MARCIN WYREMBELSKI

Uniwersytet Florencki
Università degli Studi di Firenze
marcin.wyrembelski@gmail.com
ORCID 0000-0002-6117-3840

NARRACJA ORĘŻOCENTRYCZNA. OPÓR NA TLE INNYCH KSIĄŻEK OPOWIADAJĄCYCH O WRZEŚNIU 1939

W rozmowie przywołanej przez Stanisława Burkota i Mariana Stępnia Wojciech Żukrowski stwierdza, że: „Wrzesień 1939 roku został szerzej opisany niż reszta wojny, w każdym razie literatura obejmująca tylko ten jeden miesiąc jest o wiele bogatsza niż ta dotycząca ostatniego roku wojny, bądź co bądź zwycięskiej końcówki, od lipca 1944 do maja 1945”¹. Przyczyn bogactwa opowieści dotyczącej akurat tej części wojny autor *Lotnej* doszukuje się nie w cechującym nas Polaków zamiłowaniu do samoudręki, skłonności do celebracji porażek i fetyszyzowania klęsk, będących częścią naszego kulturowego DNA, lecz w tym, że jako pierwsi stawiliśmy czoło Hitlerowi i że wrześniowa porażka była największym i do niczego nieporównywalnym w dziejach Polski kataklizmem.

Wymaga to jednak pewnej „głosy” i doprecyzowania w odniesieniu do sposobu ujęcia tematu: charakter tego szerzej opisanego wycinka wojny można by określić mianem narracji orężocentrycznej, Wrzesień opowiadany jest bowiem z perspektywy żołnierza lub oficera: są to opowieści tych, którzy narracyjne tworzywo zaczerpnęli z własnych doświadczeń, transponując na

¹ *Doświadczenia Września. Rozmowa z Wojciechem Żukrowskim (fragmenty)*, w: S. Burkot, M. Stępień, *Współczesna literatura polska. Przewodnik i materiały*, Warszawa 1977, s. 366 [pierwotny druk rozmowy w: „Miesięcznik Literacki” 1969, nr 9].

literacki obraz żołnierskie zmagania oraz beletryzując osobiste dylematy, rozterki, nadzieje, obawy i lęki nawiedzające serca i umysły w tym tragicznym dziejowym momencie.

Zwykle w kontekście historii o Wrześniu, ubranych w szaty powieści, pojawiają się trzy nazwiska: Wojciech Żukrowski, Jerzy Putrament i Jan Józef Szczepański. I odpowiednio cztery ich książki, z których każda – choć inaczej – stawia w centrum uwagi zmagania polskiego oręża: *Dni klęski* (1952) czy niektóre opowiadania z *Kraju milczenia* (1946), uznane przez Kazimierza Wykę – jak przypomina w swoich wspomnieniach Żukrowski – za „najbardziej polską książką o czasie wojny”², *Wrzesień* (1952) i *Polska jesień* (1955). Wrześniowe opowieści Żukrowskiego mają pokrzepiać serca i zawierają patriotyczne morały, Putrament z kolei wytyka błędy i serwuje polityczne wywody, Szczepański natomiast opisuje po prostu klęskę, nie starając się niczego udowodnić³. W kategorii „opowiadania” do tej triady w niektórych wyliczeniach dołączają też Stanisław Zieliński ze zbiorem *Dno miski* (1949) czy Adolf Rudnicki w opowiadaniach zawartych w zbiorze *Blic*⁴. *Drobiazgi żołnierskie. Żołnierze. Po latach* (1967), w kategorii „reportaż” zaś na pierwszy plan wysuwa się Melchior Wańkowicz i jego *Wrzesień żagwiący* (1947). Poza wymienionymi nazwiskami jest też szereg innych opowieści, mniej znanych bądź zupełnie nieznanymi, nawet zachłannym czytelnikom beletryzowanych wrześniowych wspomnień, jak np. *Korniki* (1971) Kazimierza Traciewicza czy *Pasztet z ojczyzny* (1985) Zdzisława Nardellego.

„Czasem niespodziewanie zdarza mi się fantazjować na temat książek, których nikt nie napisał i których sam napisać bym nie potrafił, a które chciałbym, żeby kto inny napisał i wsunął niepostrzeżenie pomiędzy moje biblioteczne zbiory”⁵ – napisał w swoim żartobliwym notatniku *Bluff di parole* włoski pisarz Gesualdo Bufalino. Inny autor z kraju słodkiego si, Corrado Alvaro, w dzienniku odnotował myśl bardzo podobną: „Czasem

² W. Żukrowski, *Zsyp ze śmietnika pamięci*, Warszawa 2002, s. 89.

³ Zob. *Anonimy*, „Teksty” 1973, nr 4, s. 187.

⁴ Opowiadanie *Blic* ukazało się po raz pierwszy w 1941 roku na łamach „Nowych Widnokręgów” pt. *Wrzesień*. Wersja z 1967 roku została wzbogacona o końcowy fragment.

⁵ G. Bufalino, *Bluff di parole*, Milano 2002, s. 73. Tłum. cytatu – M.W.

zdarza mi się szukać książki, która jeszcze nie została napisana”⁶. Takie fantazje snuć może też, rzecz jasna, czytelnik. Snułem je więc i ja. I tak – pozwolę sobie na drobny osobisty akcent – trafiłem na *Opór*, zanim jeszcze poznałem Hena w całej jego prozatorskiej rozciągłości. Nikt, poza Henem, nie napisał ani nie wpadł na pomysł, żeby napisać beletryzowaną opowieść o Wrześniu 1939 roku i oblężeniu Warszawy, przyjmując nie żołnierski i frontowy, ale cywilny i miejski punkt widzenia i, być może, nikt poza nim nie potrafiłby jej napisać. Bo Hen pisze takie książki – jak sam kiedyś wyznał – jakich nikt za niego by nie napisał.

W latach sześćdziesiątych, gdy wielu pisarzy – jak Żukrowski w *Skąpanych w ogniu* (1961) czy Bohdan Czeszko w *Trenie* (1961) – powraca do tematyki wojennej, już nie Września, ale fazy schyłkowej wojny (a powrót ten miał swoje przyczyny – jak zauważa Stanisław Rogala – zwłaszcza w „rehabilitacji patriotyzmu”⁷) Józef Hen publikuje *Opór* (1967), który składa się na dyptyk zatytułowany *Teatr Heroda*. Jego pierwsza część, *Przed wielką pauzą* (1966), opowiada – jak sugeruje tytuł – o czasach tużprzedwojennych, *Opór* natomiast – i to go wyróżnia na tle innych Wrześniowych opowieści – jest zapisem tego, co przeżywała Warszawa podczas oblężenia w 1939 roku, a – ściślej rzecz ujmując – mieszkańcy jednej z kamienic mieszczących się w żydowskiej dzielnicy na Nowolipiu. Powieść Hena odbiega więc od orężocentrycznego schematu, a uwaga autora skupia się na zamieszaniu i spustoszeniu, które rozpoczynająca się wojna wywołuje w mieszkańcach nowolipskiej kamienicy. Beletryzowanych świadectw pisanych z tej „nie-orężocentrycznej” perspektywy – warto to podkreślić – prawie nie było, kiedy Hen ogłosił *Opór* drukiem. Można by je wymienił na palcach jednej ręki i zaliczyć do nich np. *Ucieczkę niedaleko* (1966) Bolesława Faca, gdzie Wrzesień zostaje utrwalony w pamięci ośmiolatka, czy dwie inne powieści, w zamyśle autorów adresowane raczej do młodzieży: *W oblężonej Warszawie. Rok 1939* (1957) Stefanii Zawadzkiej oraz *Ulewa* (1962) Macieja Słomczyńskiego – obie opowiadające o losach dziecięcych bohaterów w czasie pierwszych dni wojennej zawieruchy.

⁶ C. Alvaro, *Ultimo diario*, Milano 1959, s. 74. Tłum. cytatu – M.W.

⁷ S. Rogala, *Echa Września 1939 w polskiej prozie literackiej w latach 1945–1969*, Kraków 1981, s. 44.

HABENT SUA FATA LIBELLI. OPÓR 1967–1982

Zanim powiem o samym *Oporze* i o wymowie powieści, kilka słów o jej genezie i losach. *Habent sua fata libelli* – w przypadku twórczości Józefa Hena sentencja Terencjusza Maurusa ma szczególne zastosowanie, bowiem kilka spośród książek autora, a w tym i ta omawiana, doświadczyło marginalizacji. Spotkał się Hen z tym, co w języku niemieckim określa się mianem *Totschweigen*. O tej taktyce wspomniał w wywiadzie z Leszkiem Konarskim Henryk Markiewicz, który w odniesieniu do pomijanych milczeniem autorów mówił tak: „Wolę jednak niesprawiedliwe i gwałtowne ataki niż taktykę przemilczenia stosowaną wobec niektórych pisarzy”⁸. I dalej wskazywał na oddające tę taktykę występujące w niemieckim słowo: „*Totschweigen*, czyli zamilczeć na śmierć”⁹. We wspomnieniach zatytułowanych *Zsyp ze śmietnika pamięci* Wojciech Żukrowski skarżył się, że kiedy nastał socrealizm, nie opublikował żadnej książki i że „cztery lata to dla młodego pisarza piekielnie długo”¹⁰. Skoro cztery lata to piekielnie długo, to co musiał odczuwać Hen, którego *Nikt nie woła* przeleżała w szufladzie trzydzieści trzy?

„Mogę mieć szczęście i trafić z tym, co piszę, w odpowiedni moment – ani zbyt bliski, kiedy burza jeszcze szaleje, ani zbyt odległy, kiedy już nie ma po niej śladu”¹¹, pisał Eugène Ionesco, słusznie streszczając tymi słowami szanse pisarskiego sukcesu i warunek czytelniczego powodzenia. Zdaje się, że Hen tego szczęścia nie miał. *Nikt nie woła* ukazało się wówczas, gdy światło dzienne ujrzały różne książki opowiadające o gułagach i okrucieństwach w Związku Radzieckim, i to one zwłaszcza znajdowały największy czytelniczy poklask i wzbudzały największe zainteresowanie krytyki.

Inną książką, która nie trafiła w swój czas, jest *Oko Dajana* – trzy opowiadania napisane pod wpływem Marca '68; cykl nie mógł ukazać się w kraju, kiedy powinien, a gdy ukazał się w Polsce lat przełomu, zaginął w natłoku książek, które pojawiły się pod naporem fali literatury uwolnionej spod jarzma cenzury.

⁸ L. Konarski, *Nie wiem więcej niż autor* [rozmowa z Henrykiem Markiewiczem], „Przegląd” 24.01.2010, s. 40.

⁹ Ibidem.

¹⁰ W. Żukrowski, op.cit., s. 101.

¹¹ E. Ionesco, *Teraźniejszy, przeszły, przeszły teraźniejszy*, przeł. A. Dwulit, Warszawa 2018, s. 70–71.

„[...] Sędzią dzieła – mówi Rudnicki w *Niebieskich kartkach* – [...] bywa głód. Przesyt pewnym tematem każe, bez względu na wartość, odrzucić dzieło, głód tematu – przyznawać rangę, na jaką dzieło nie zasługuje”¹². Wymienione tu książki Hena i ich recepcja sytuują się poza tymi dwoma mechanizmami – nie było głodu poruszonych przez pisarza tematów, głodu prowadzącego do przesytu, nie było też – ze względu na niezaspokojony głód – przyznania przesadnej rangi traktowanym przezeń tematom.

Last but non least, swoje losy miał też *Teatr Heroda*, który ledwo opuścił drukarnię, nie zdążył zadomowić się na dobre w księgarniach, a już musiał je opuścić. Z dwudziestotysięcznego nakładu tylko osiem tysięcy trafiło do czytelników, a następnie dystrybucję książki wstrzymano. Bohater *Yokohamy*, pisarz Józef Hen, czyniąc aluzję do *Oporu*, wspomni o napisanej kiedyś książce, „która zalega magazyny”¹³. Nadchodził Marzec, „wiatr wiał – jak pisał w dzienniku Hen – od Moczara”¹⁴. Utwory Hena trafiły na indeks ksiąg zakazanych ówczesnej władzy, sam autor zaś został objęty anatemą Gomułkowskiej ekipy. Dla niektórych – np. Stanisława Wygodzkiego czy Anny Frajlich – Marzec nadszedł przed Marcem. Podobnie dla Hena. Już wcześniej na łamach partyjnej prasy oskarżano pisarza o „stoczenie się na wrogie pozycje” i sprzyjanie syjonizmowi¹⁵. *Teatr Heroda* musiał zaczekać na wznowienie do 1982 roku.

Hen zaczął pisać *Opór* na gorąco, już w pierwszych dniach Września. Jak wspomni w wywiadzie z 2010 roku: „8 września zacząłem pisać książkę, autentyk, i od razu nazwałem ją *Opór*, bo oporem żyłem”¹⁶. Do książki wrócił jakiś czas po wojnie, ale – jak wyznał z kolei w jednej z naszych rozmów – „pisałem ten *Opór* i źle go pisałem. [...] To, co ja wydałem, to był nawrót do

¹² A. Rudnicki, *Niebieskie kartki*, Kraków 1956, s. 43.

¹³ J. Hen, *Yokohama*, Warszawa 1974, s. 34.

¹⁴ J. Hen, *Ja, deprawator*, Katowice 2018, s. 265.

¹⁵ Chodzi o artykuł *Literaci i literatura w opozycji antysocjalistycznej* Marcina Kowalskiego opublikowany w „Trybunie Ludu”. Józef Hen wspomina o tym epizodzie w dzienniku *Nie boję się bezsennych nocy* (Warszawa 2013, s. 279).

¹⁶ E. Chudziński, A. Komorowski, F. Ratkowski, *Wiedziałem, że pisarzem mogę być tylko tutaj* [rozmowa z Józefem Henem], „Zdanie” 2010, nr 3/4, s. 7.

pomysłu z trzydziestego dziewiątego roku [...]. Zaczęłem pisać od nowa, ale tak jak te pierwsze pięć rozdziałów”¹⁷.

Przed publikacją powieści kilka fragmentów ukazało się w prasie literackiej: najpierw jeden, jeszcze w 1944 roku, zatytułowany *Płonie Magnuszewska 8!* („Gazeta Lubelska”, nr 61, s. 3), a następnie, już w 1967 roku, cztery fragmenty: *Nowy komendant* („Kultura”, nr 21, s. 6), *Opór* („Świat”, nr 27, s. 12–14), *Ósmy dzień września* („Współczesność”, nr 5, s. 6–7) i *Przed kapitulacją* („Życie literackie”, nr 17, s. 7).

ECHA PRASOWE I KRYTYCZNO-LITERACKIE *OPORU*

Publikacja powieści odbiła się w prasie pozytywnym echem. Do najprzychylniejszych recenzji można by zaliczyć te autorstwa Macieja Szybista z „Życia Literackiego” (*Arkadia i wiek żelazny*, „Życie Literackie” 1967, nr 46, s. 10) i Andrzeja Drawicza, opublikowaną na łamach „Sztandaru Młodych” (*Dom pod bombami*, „Sztandar Młodych” 1967, nr 227, s. 3). Ten ostatni zwracał m.in. uwagę na „autentyczność w zapisie atmosfery”¹⁸ i doceniał „umiejętność skrótowego portretowania mikrokosmosu kamieniczki”¹⁹, która znalazła się w narracyjnym epicentrum wrześniowej opowieści. W bardzo pochlebnym tonie wypowiedział się o książce również Andrzej Szczypiorski, według którego *Opór* „wypada zaliczyć do najciekawszych osiągnięć pisarskich Hena”²⁰. Podkreślał w recenzji wiarygodność, precyzję i dynamizm literacko odtworzonej atmosfery Września:

Ta książka – pisał autor *Początku* – składa się z mnóstwa potocznych szczegółów, powszednich obserwacji zachowań, czynności, rozmów, gestów. Nieustanne dzianie się, zewnętrznosc losów ludzkich, ruch i opis ruchu, kolor i opis koloru, dźwięk i opis dźwięku – wprowadza czytelnika w świat przedmiotów i faktów, wrażeń i czynności, pozornie banalnych i oczywistych, których nagromadzenie, tak obfite i gorączkowe – tworzy jednak zdumiewającą atmosferę niepokoju, jakiegoś zaszczucia ludzi przez bieg wypadków, wpędzenia ich w zaulek klęski, z którego wyjście możliwe jest

¹⁷ Fragment rozmowy, którą przeprowadziłem z pisarzem 21.08.2018 w kawiarni Czytelnik w Warszawie.

¹⁸ A. Drawicz, *Dom pod bombami*, „Sztandar Młodych” 1967, nr 227, s. 3.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ A. Szczypiorski, *Józefa Hena* „Teatr Heroda”, „Odra” 1973, nr 4, s. 59.

tylko dzięki wewnętrznemu uporowi, dzięki pewnym prostym nakazom moralnym, którym należy sprostać²¹.

Opór jest prawie nieobecny w ogólnych kompendiach i opracowaniach poświęconych XX-wiecznej literaturze polskiej i rozdziałach dotyczących tematyki Września '39. Nie wymieniają *Oporu* – przywołam tu choć cztery nazwiska – Ryszard Matuszewski, Włodzimierz Maciąg²², Stanisław Burkot²³ czy Mieczysław Dąbrowski²⁴. W kontekście literatury Września wszędzie przewijają się ci sami pisarze – Żukrowski²⁵, Putrament²⁶ i Szczepański²⁷. Nie pojawia się żaden fragment w opracowanym przez Włodzimierza Maciąga wyborze *Z wrześniowych dni. Antologia opowiadań o wojnie 1939 roku*²⁸. Być może jednak, zważywszy na datę publikacji – 1969 rok, nie włączono do niej żadnego passusu *Oporu* ze względu na obowiązujący już wówczas zapis na autora, będący konsekwencją marcowego ostracyzmu.

Jeśli z kolei chodzi o bardziej szczegółowe tematyczne opracowania poświęcone literaturze Września, *Opór* pojawia się w publikacji Stanisława Rogali zatytułowanej *Echa września 1939 w polskiej prozie literackiej w latach 1945–1969* (1981), która jest najobszerniejszym kompendium wiedzy o literaturze poświęconej temu wycinkowi wojny. Zalicza Rogala *Opór* do prozy narracyjno-sprawozdawczej, wymieniając tytuł obok całej litanii książek, takich jak: *Dni kłęski* Żukrowskiego, *Polska jesień* Szczepańskiego, *Obrońcy Westerplatte* (1957) Zofii Meisner, *Samotny półwysep* (1957) Włodzimierza Steyera, *ORP „Orzeł” zaginął* (1958) Stanisława Biskupskiego, *Boje Franka Kuriaty* (1958) Władysława Milczarka, *Hubalczyki* i *Westerplatte* (1959, 1947)

²¹ Ibidem.

²² W. Maciąg, *Współczesna literatura polska 1939–1969*, Warszawa 1970.

²³ S. Burkot, *Proza powojenna 1945–1987*, wyd. 2 popr. i uzupełn., Warszawa 1991.

²⁴ M. Dąbrowski, *Literatura polska 1945–1995. Główne zjawiska*, Warszawa 1997.

²⁵ R. Matuszewski, *Ważny obrachunek ideowy*, w: *Szkice krytyczne*, Warszawa 1954, s. 118–124.

²⁶ R. Matuszewski, *Powieść o kłęsce wrześniowej*, w: *Szkice krytyczne*, Warszawa 1954, s. 101–117.

²⁷ Jan Józef Szczepański. *Polska jesień*, w: S. Burkot, *Proza powojenna 1945–1987*, Warszawa 1991, s. 213–225.

²⁸ *Z wrześniowych dni. Antologia opowiadań o wojnie 1939 roku*, oprac., wybór i wstęp W. Maciąg, Poznań 1969.

Melchiora Wańkowicza, *Kawalerowie Virtuti* (1969) Kazimierza Radowicza, *Kamienny bruk* (1966) Wiesława Rogowskiego, *Ptaki ptakom* (1967) Wilhelma Szewczyka, *Droga* (1964) i *Powrót nad rzekę* (1967) Ferdynanda Zamojskiego, *Dzień coraz krótszy... 1939* (1969) Ryszarda Zielińskiego, *Żołnierze znad Bzury* (1969) Lecha Bądkowskiego.

Kilka słów poświęcają *Oporowi* Marek Getter i Adam Tokarz, którzy w poradniku bibliograficznym po literaturze Września piszą o dyptyku *Teatr Heroda* tak:

Tom pierwszy wielkiego cyklu powieściowego przedstawia świat przeżyć szkolnych i domowych gimnazjalisty Bogdana Bergena pokazany na szerszym tle Warszawy w latach 1938–1939 w narastającym poczuciu zagrożenia wojennego. T. 2 – to Wrzesień w Warszawie widziany oczyma bohatera. Zmiana konstrukcji powieści w t. 2, a w szczególności sposobu narracji, utrudnia jej czytelność, w natłoku myśli i przeżyć indywidualnych bohatera zaciera się szerszy obraz walki i cierpień oblężonego miasta²⁹.

Trudno się nie zgodzić, że obie części dyptyku narracyjnie różnią się między sobą, ale jednocześnie trudno nie uznać, że jest to zamierzone ze strony pisarza: po pierwsze spadające na Warszawę bomby celowo uderzają w linearność i potoczystość opowieści, raniąc odłamkami styl i składnię, po drugie zamiarem autora nie było stworzenie panoramy obejmującej całą oblężoną Warszawę, ale namalowanie obrazu mieszczącego się w ramach nowolipskiego mikroświata, który dla młodego bohatera powieści był całym światem.

O powieści *Hena w Agonii i nadziei* wspomina też Piotr Kuncewicz, według którego ma ona w twórczości autora charakter przełomowy pod względem poetyki i sposobu opowiadania historii. Twierdzi Kuncewicz – w twierdzenie swe wplatając podszyty ironią zarzut – że *Hen* odchodzi tą książką od „stylu wydawnictw MON»³⁰. Zarzut porzuconego „piętna» stylu MON»³¹ jest jednak trudno weryfikowalny, ma raczej znamię niewyszukanej

²⁹ M. Getter, A. Tokarz, *Wrzesień 1939 w książce, prasie i filmie. Poradnik bibliograficzny*, Warszawa 1970, s. 49.

³⁰ P. Kuncewicz, *Agonia i nadzieja*, t. 2. *Literatura Polska od 1939*, Warszawa 1994, s. 306.

³¹ *Ibidem*, s. 305.

etykiety, wprowadzającej dość niesprawiedliwe uproszczenie; nikt przecież (przynajmniej wówczas), co zresztą dostrzega sam Kuncewicz, nie przeprowadził analizy takiego stylu i nie wyodrębnił jego wiodących cech. Poza tym wydawnictwo MON nawet w latach większej zależności ideologiczno-politycznej publikowało utwory bardzo różne, tak pod względem stylu, jak i treści. Owszem, wiele z nich było poświęconych mniej lub bardziej beletryzowanym opowieściom o wojnie, jednak trudno byłoby te opowieści *en bloc* podciągnąć pod jeden stylistyczno-estetyczny strychulec. Bo jak tu znaleźć wspólne cechy stylistyczne *Powrotu kapitana Czaplí* (1952) Wandy Melcer, *Archiwum Neptuna* (1957) Jerzego Micińskiego, *Solaris* (1961) Stanisława Lema, *Sezonu w Paryżu* (1962) Andrzeja Kijowskiego czy *Zagłady oliwkowych mundurów* (1964) Jacka Wilczura? Nawet jeśli Kuncewicz miał na myśli MON-owską „Bibliotekę Żółtego Tygrysa”, to i tak zarzut nietrafiony, bo książki Hena wydane w MON-ie ukazały się wszystkie w innych seriach. Można się oczywiście domyślać, że Kuncewiczowi chodziło o to, o co później chodziło Stanisławowi Barańczakowi, który piórem Feliksa Trzymalki i Szczęsnego Dzierżankiewicza pastwił się m.in. nad publikowanymi przez MON książkami³². Tyle że Barańczak skoncentrował żądło swojej satyry na konkretnych utworach, a tylko siedem na czterdzieści zrecenzowanych przezeń w latach 1975–1980 książek było dziećmi ministerialnej oficyny. Można zatem założyć, że Kuncewicz uznał, że publikacja *Oporu* jest pretekstem do odklejenia Henowi łatki, którą sam Kuncewicz mu przylepił. Taka pochwała – bo ostatecznie między wierszami dyptyk *Teatr Heroda* chwali – poprzez krytykę urojonej wady.

Sam autor jest świadomy swojej źródłowej nieobecności, co wypomina z pewnym żalem w dzienniku w kontekście rozmowy o Wrześniu, którą Kazimiera Szczuka przeprowadziła w 2009 roku z Marią Janion³³. Koledzy po piórze, którzy w dorobku mają książki o Wrześniu – jak np. wymieniony już Żukrowski – też o niej nie wspominają; prawdopodobnie z racji własnych, odmiennych doświadczeń koncentrowali się w swoich omówieniach na tych książkach, które przyjmowały wszechobecną „orężocentryczną” perspektywę.

³² S. Barańczak, *Książki najgorsze*, wyd. 3., Kraków 2009, s. 3.

³³ Zob. J. Hen, *Dziennika ciąg dalszy*, Kraków 2014, s. 104.

Po latach, w recenzji poświęconej *Pingpongiście* Józefa Hena (2009), Max Fuzowski wspomni *Opór* i przyda mu rangę powieści wyjątkowej pod względem poruszanej tematyki. „Książka ta – napisze – do dziś pozostaje unikatową opowieścią o mieszkańcach warszawskiej kamienicy, którzy przygotowują się na nadejście niemieckiej armii”³⁴.

OGŁASZAM ALARM DLA MIASTA WARSZAWY PROZĄ I KRONIKA PRZYŚPIESZONEGO DOJRZEWANIA

Powieść łączy w sobie kilka warstw, pierwiastków i cech. *Opór* Józefa Hena to *Ogłaszam alarm dla miasta Warszawy* prozą. *Opór* to świadectwo wrześniego popłochu. *Opór* to kronika przyspieszonego dojrzwania. *Opór* to powieść o świecie odchodzącym raz na zawsze na oczach bohatera, który z jednej strony łudzi się, że powstrzyma czas przyspieszony, z drugiej nie ma złudzeń, że odchodzący świat przepada raz na zawsze. Jest to też taki *cahier intime* o rodzącym się artyście-pisarzu. Bohater Bożek Bergen to baczny i wrażliwy obserwator, który z kronikarską precyzją i pieczołowitością rejestruje i oddaje nastrój napięć oraz rozterki w obliczu wojennego dramatu, operując przy tym stylem reporterskim, ale chwilami podszytym pewnym liryzmem. Jeśli chciałoby się krótko zdefiniować styl wrześnieowej opowieści Hena, można by się posłużyć określeniem, którego użył – choć nie w odniesieniu do Hena – Jan Józef Szczepański – „jest to liryzm powściągany”³⁵. Powściągany sprawozdawczym stylem, którego próbki można odnaleźć w licznych opisach. Dominantą stylu z kolei jest pewien składniowy rwetes, kalkujący popłoch, który cechuje reakcje cywilów na wrześnieową zawieruchę:

Ziemia dostała konwulsji, nie można jej z tego wyleczyć. W powietrzu łoskot i jęk, huragan oklasków, rozpadają się drewniane pudła, grzmot śnieżnej lawiny, huk wodospadów. Słyszę krzyk zbombardowanych, przez chwilę dzwoni w uchu jak po ciosie w szczękę, głuchną, ziemia drży, jęk samolotu, który runął na łeb i szyję, huk, wybuch, rozdarło dom, i bębenki, i czaszkę. Drgawki betonowego klepiska, żyjemy, to nie w nas, nie w nas, nadlatują, odlatują, trafiają, nie trafiają, krzyczą lawiny, ludzie grzęzną w śniegu, bałwany

³⁴ M. Fuzowski, *Pogodzenie*, „Twórczość” 2009, nr 2, s. 110.

³⁵ Określenie Jana Józefa Szczepańskiego użyte przez pisarza w rozmowie z Teresą Krzemień na łamach „Kultury” (18.05.1975, nr 20/622, s. 3).

rozbijają się o przybrzeżne skały, ludzie toną, pożoga za oknem, wiatr nawiewa piołunowy smak pożaru³⁶.

Opowieść wpisuje się także w gatunek w niemieckim literaturoznawstwie określany mianem *Entwicklungsroman*, czyli powieści rozwojowej, w której rzeczywistość opowiadana jest z punktu widzenia bohatera podlegającego wskutek bieżących wydarzeń ciągłym przeobrażeniom, zdobywającego dzięki owym przeobrażeniom coraz większy stopień świadomości siebie, swojej roli i położenia, w którym się znalazł: Bożek Bergen przeobraża się na naszych oczach, jest dzieckiem i dorosłym jednocześnie i naprzemiennie. Raz ucieka od dorosłości (pojawiają się liczne wspomnienia, ucieka w sen na jawie, w świat dziecięcej jeszcze fantazji, trzyma się kurczowo poręczy czasu odchodzącego), innym razem zaś staje się współodpowiedzialnym za losy kamienicy, przejętym swoją rolę zastępcą jej komendanta.

OPÓR-KLĘSKA I ECHA METAFORYCZNE

Bożek Bergen, jak powiedzieliśmy, wkracza w przyspieszoną dorosłość. Ale wkracza w tę dorosłość, choć wbrew woli, stawiając jej czoło siłą woli. W *Rycerzu nieistniejącym* Itala Calvina, rycerz Agilulf, zapytany przez cesarza Karola Wielkiego podczas przeglądu wojsk o to, jak może walczyć, skoro go nie ma, odpowiada niezmiyszany: „Siłą woli!”³⁷. Bożek jest trochę jak Agilulf – siłą woli próbuje zmieniać świat, podporządkować sobie rzeczywistość, wpływać na nią, nadawać jej kształt, projektować swoją siłą w snuty na jawie snach i w wyobrażeniach, transponując walkę z niemieckim agresorem na aktorsko-teatralną i sportową metaforę; wyobraża sobie siebie w roli skrzydłowego, który przeprowadza kontratak lub jako wszechmocnego aktora-demiurga, który zmienia los historii: „Zatrzymamy więc Niemców, myślę, tu na naszym Nowolipiu. Czołg utknie nosem w barykadę, a wtedy my ją podpalimy wraz z czołgiem”³⁸ – fantazjuje w myślach przekonany o sile swojego oporu.

Sugestywna scena otwierająca powieść – palenie „Wiadomości Literackich” przez pana Augusta – ma rangę symbolu pożegnania ze starym światem, jest zapowiedzią nadchodzącej tragedii. Gdyby wojna, jak

³⁶ J. Hen, *Opór*, Warszawa 1967, s. 191–192.

³⁷ I. Calvino, *Rycerz nieistniejący*, przeł. B. Sieroszevska, Warszawa 1963, s. 10.

³⁸ J. Hen, *Opór*, op. cit., s. 80.

wierzono, trwała kilka dni, rozstrzygnęłaby się na froncie i nie byłoby wówczas potrzeby palenia gazet i zacierania śladów ideowo-kulturowej przynależności, której „Wiadomości Literackie” były wyrazem. Pan August jednak nie ma złudzeń: „[...] dopiero się zacznie”³⁹ – mówi. Nie pokłada on – w przeciwieństwie do Bożka – wiary w pomoc sojuszników. Francja to według niego „miękkie kluchy”⁴⁰. „Kiedy mają wojować, jak cały dzień trzeba żreć karczochy i pić beaujolais?”⁴¹ – stwierdza z sarkazmem i ze złością. Silnie z tą postawą kontrastuje młodzieńcza, idealistyczna i pełna wiary w zwycięstwo postawa Bożka Bergena, który w duchu przeklina tchórzostwo pana Augusta, wierząc w siłę sojuszy i odwagę ludzi: „[...] coś się jeszcze musi stać, karta się odwróci, nie przegrywa się wojny w pięć dni, sprzymierzeńcy w ogóle jeszcze nie wystrzelili”⁴². Młodzieńczy zapał Bożka ulega jednak z czasem pod naporem złowrogiej siły. I dalej na zmianę Bergen raz wieszczy klęskę, raz stara się odsunąć zgubną myśl, po cichu dodając sobie otuchy i wierząc, że po chwilowym wycofaniu się przyjdzie kontrofensywa i wybawienie: „[...] Warszawa może zatrzymać na sobie większość sił niemieckich, a potem zza Buga przyjdą nowe dywizje i wojna dopiero się zacznie”⁴³.

Siła woli i wiara ustępują coraz bardziej miejsca zwątpieniu, skutecznie podsycanemu przez pana Augusta, który jako jedyny w powieści jest tak świadomy zagrożenia i konsekwencji: „To ja panu mówię, że te bydlaki nie potrzebują wymyślać pretekstów, żeby łać maczugą. Wszystko dla nich dobre. Ten obrazek też. Wystarczy, że jakiś goebbelsik uchwali, że ta głowa górala jest sprzeczna z duchem aryjskim Wielkich Niemiec. Albo mój sposób wiązania krawata. Albo duży tyłek mojej żony. Jeśli zechcą, to za byle co polecimy głową w dół”⁴⁴. Bardzo realistyczna diagnoza Pana Augusta nie pozostawia złudzeń, Bożek-marzyciel i Bożek-dziecko powoli przeradzają się w dorosłego Bogdana Bergena realistę.

³⁹ Ibidem, s. 6.

⁴⁰ Ibidem, s. 9.

⁴¹ Ibidem, s. 10.

⁴² Ibidem, s. 6.

⁴³ Ibidem, s. 74.

⁴⁴ Ibidem, s. 10.

W pewnym momencie bohater książki mówi z rezygnacją: „Wrzesień trzydziestego dziewiątego roku zdarzył mi się po raz pierwszy”⁴⁵. Otóż Wrzesień w twórczości Józefa Hena powraca echem metafory klęski i oporu, jest metaforycznym kresem dziecięcego świata, który bezpowrotnie przepada w czeluściach historii, jest metaforą skazanej na klęskę dorosłości, w której jednak zawsze będzie miejsce na opór. Bohaterowie późniejszych książek Hena – tych pisanych w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych – przy całej ich gatunkowej różnorodności, będą grać swoje życia na partyturze dwóch tonacji – oporu i klęski.

Można powiedzieć, że klęskę ponoszą bohaterowie opowiadania *Mgiełka* z 1970 roku, obaj są przegrani: Sewer, nieudacznik bez grosza przy duszy, mówiący sam o sobie per „zero”⁴⁶, i Milton – filozof, który stracił pracę na skutek zmian w resorcie w ramach czystek antysemitycznych i który próbuje się uchwycić iluzji szczęścia zwiastowanego przez młodą dziewczynę, Finezyjkę, jednak i na niwie uczuciowej ponosi porażkę. Z kolei w opowiadaniu *Przeżyć w Paryżu*, towarzyszącym *Mgiełce* w zbiorze, polski emigrant-flâneur Tomasz będzie snuł się po ulicach Paryża, wyobcowany i trawiony poczuciem życiowej i twórczej klęski, objijając się o szklaną ścianę, za którą są tylko jego złudzenia⁴⁷.

Bohater *Yokohamy*, powieści rozrywkowo-obyczajowej z 1974 roku, Józef Hen, zrezygnowany pisarz przekonany o braku talentu, odrzucony i zmarginalizowany, zepchnięty na pobocze literackiej aktywności, będzie przeżywał swoją literacką klęskę. Stawi też opór PRL-owskiej rzeczywistości, w której znalazła się Amerykanka Lutèce, wplątana w wir przygód zwariowana pantomimistka zmierzająca przez Warszawę do Yokohamy. Bohater uznaje, że trzeba pomóc szalonej dziewczynie. *Yokohama* jest także o oporze wobec rzucającej kłody pod nogi rzeczywistości; na skrzydełku czeskiego wydania książki znalazła się taka jednozdaniowa czytelnicza zachęta, która dobrze oddaje to, o czym mówimy: „*Yokohama* je o přemáhaní netečnosti k druhému člověku”⁴⁸, czyli „o przełamywaniu niechęci do drugiego

⁴⁵ Ibidem, s. 59.

⁴⁶ J. Hen, *Mgiełka*, w: idem, *Mgiełka*, Warszawa 1970, s. 75.

⁴⁷ Zob. J. Hen, *Przeżyć w Paryżu*, w: idem, *Mgiełka*, op. cit., s. 56–57.

⁴⁸ J. Hen, *Yokohama*, překl. A. Balajková, Praha 1980.

człowieka” – przełamywanie tej niechęci następuje na drodze oporu wobec nieprzychylniej rzeczywistości.

Następnie *Crimen* i główny bohater Tomasz Błudnicki, którego cechuje – cytuję tu spostrzeżenie, którym podzielił się indagowany przeze mnie o Hena Jarosław Klejnocki – „jakiś rodzaj wypalenia, braku złudzeń czy oczekiwań od świata”⁴⁹. Klejnocki właśnie na te cechy zwrócił uwagę, co dodatkowo potwierdza tezę o naznaczeniu klęską Henowych bohaterów stworzonych przez autora po napisaniu i publikacji *Oporu*. Ale Błudnicki jednocześnie stawia też opór wrogiej zbiorowości, trzymając się niezłomie i twardo swoich zasad i przekonań.

Z kolei bohater *Milczące między nami* – książki, którą określiłbym bolesną wiwisekcją klęski – Jerzy Wilkot ponosi porażkę na każdym polu codzienności, zarówno w sferze zawodowej, jak i osobisto-uczuciowej. Jak sam z goryczą i rezygnacją wyznaje: „Życie wydaje mi się nagle zmarnowane: niczego nie osiągnąłem, niczego nie stworzyłem [...]. Między mną a sukcesem zawsze wyrasta mur – czasem w ostatniej chwili i to tam, gdzie zdawało się, że muru być nie może. Tak było zawsze”⁵⁰. Ponosi klęskę w postaci marginalizacji, ostracyzmu, również w sferze uczuć – najpierw żona Wilkota wyjeżdża do Paryża z innym mężczyzną, a następnie on sam wplątuje się w miłosną relację z młodą mężatką. Dodatkowo – parafrazując Gustawa ze *Spisu cudzołożnic* Jerzego Pilcha – „zażegnuje fenomen nieprzychylności świata” z kochanką-sybarytką Tońką. Ale to młoda mężatka zaprzęta wszystkie jego zmysły – im bardziej kocha nową wybraną, im bardziej jest świadomy braku szans na powodzenie tej relacji, tym bardziej pograża się we własnej klęsce, targany huraganem uczucia i poniewierany przez jego nieodwzajemnienie. Coraz silniejsze wiry rzeki osamotnienia porywają Wilkota z sobą, a on sam – w dodatku z masochistycznym upodobaniem – pcha się w otchłań niespełnienia i klęski; jego postawa jest pełnokrwistą egzemplifikacją Lukrecjańskiej zasady *amantes amentes*, miłości prowadzącej do szaleństwa. Stefan Melkowski, analizując dorobek prozatorski Romana Bratnego, zauważa, że gdy Bratny w opowiadaniu *Tożsamość bez wzajemności* „chce opowiedzieć o kłopotach duchowych nieprzystosowanego, to

⁴⁹ Korespondencja prywatna, e-mail z 17.08.2018.

⁵⁰ J. Hen, *Milczące między nami*, Warszawa 1985, s. 181.

relacjonuje jego przygody erotyczne⁵¹. Podobnie czyni Hen, opisując perypetie Jerzego z powieści *Milczące między nami* – wzniecana iskra erotyczna ma uruchomić rozrusznik narracyjnego wehikułu, który zabiera nas w podróż w głąb bohatera i historię jego niespełnienia, odrzucenia, zmarginalizowania, a w ostateczności kłęski. „Zanadto jesteś przegrany”⁵² – mówi mu kochanka Tońka.

Jerzy Wilkot jednocześnie stawia opór już poza uczuciową sferą życia – odmawia złożonej mu przez Tońkę propozycji wejścia w układy, rezygnuje z szansy na profity, które mogłyby popłynąć z podporządkowania się nowej rzeczywistości kosztem coraz bardziej pogarszającej się sytuacji materialnej i coraz większego zmarginalizowania. „Taki człowiek, jak pan, bardzo by nam się przydał”⁵³ – mówi mu z kolei, proponując posadę, redaktor naczelny „odrodzonego” czasopisma, w którym mają pracować tylko „właściwi ludzie”, lojalni wobec władzy; ale Wilkot, wierny swoim zasadom, chcąc zachować postawę wyprostowaną, propozycję współpracy odrzuca. Stawia opór, choć ma w głębi ducha świadomość, że kłęska jest nieunikniona: „Co będziesz miał z tej swojej »walki«? Dziurawe portki. I komu ona potrzebna, ta twoja »walka«? Wykończą cię na mokrą plamę – i nikt nawet nie pożałuje”⁵⁴ – gorzko stwierdza Tońka.

NOWOLIPIE JAKO (JEDYNE) ŹRÓDŁO SZCZĘŚCIA. KONKLUZJA

„Nigdy już nie będę mógł się otrząsnąć z mojego niepowtarzalnego dzieciństwa”⁵⁵ – miał powiedzieć Jean-Paul Sartre do francuskiego filozofa Maurice’a Merleau Ponty’ego. Niepowtarzalne i szczęśliwe dzieciństwo – zniweczone ostatecznie przez Wrzesień – pozostanie najżywszym i najdotkliwszym wspomnieniem Bożka-Hena, otwartą raną dorosłości. Nowolipskie dzieciństwo to przecież taki schówek na szczęście, wolny od konieczności oporu i wolny od kłęski. Główni bohaterowie pisanych przez Hena w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych książek na swój sposób stawiają opór

⁵¹ S. Melkowski, *Powód czytania*, Warszawa 1982, s. 26.

⁵² J. Hen, *Milczące między nami*, op. cit., s. 42.

⁵³ Ibidem, s. 33.

⁵⁴ Ibidem, s. 41.

⁵⁵ Słowa te miał Sartre wypowiedzieć w redakcji „Les Temps Modernes”.

wobec nieprzychylniej czy wręcz wrogiej rzeczywistości. Nic jednak nie powstrzyma ich porażki, każdy z nich w mniejszym lub większym stopniu będzie się czuł przegrany, odrzucony, zmarginalizowany, wypalony, spustoszony. Wrzesień jako metafora klęski i utraconego edenu dzieciństwa trwa i bolesnym echem odbija się w teraźniejszości.

Bibliografia

- Alvaro Corrado, *Ultimo diario*, Bompiani, Milano 1959.
- Anonimy, „Teksty” 1973, nr 4.
- Chudziński Edward, Komorowski Adam, Ratkowski Filip, *Wiedziałem, że pisarzem mogę być tylko tutaj* [rozmowa z Józefem Henem], „Zdanie” 2010, nr 3/4.
- Barańczak Stanisław, *Książki najgorsze*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009.
- Buflino Gesualdo, *Bluff di parole*, Bompiani, Milano 2002.
- Burkot Stanisław, *Proza powojenna 1945–1987*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1991.
- Burkot Stanisław, Marian Stępień, *Współczesna literatura polska. Przewodnik i materiały*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1977.
- Calvino Italo, *Rycerz nieistniejący*, przeł. B. Sieroszevska, Czytelnik, Warszawa 1963.
- Dąbrowski Mieczysław, *Literatura polska 1945–1995*, Wydawnictwo Trio / Wyższa Szkoła Humanistyczna w Pułtusku, Warszawa 1997.
- Drawicz Andrzej, *Dom pod bombami*, „Sztandar Młodych” 1967, nr 227.
- Fuzowski Max, *Pogodzenie*, „Twórczość” 2009, nr 2.
- Getter Marek, Adam Tokarz, *Wrzesień 1939 w książce, prasie i filmie. Poradnik bibliograficzny*, Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 1970.
- Hen Józef, *Dziennika ciąg dalszy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014.
- Hen Józef, *Ja, deprawator*, Sonia Draga, Katowice 2018.
- Hen Józef, *Mgielka*, PIW, Warszawa 1970.
- Hen Józef, *Milczące między nami*, PIW, Warszawa 1985.
- Hen Józef, *Opór*, Czytelnik, Warszawa 1967.
- Hen Józef, *Yokohama*, PIW, Warszawa 1974.
- Hen Józef, *Yokohama*, překl. A. Balajková, Lidové nakladatelství, Praha 1980.
- Ionesco Eugène, *Teraźniejszy, przeszły, przeszły teraźniejszy*, przeł. A. Dwulit, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2018.
- Konarski Leszek, *Nie wiem więcej niż autor* [rozmowa z Henrykiem Markiewiczem], „Przegląd” 24.01.2010.
- Krzemiń Teresa, *Myślano powoli* [rozmowa z Janem Józefem Szczepańskim], „Kultura” 18.05.1975, nr 20/622.
- Kuncewicz Piotr, *Agonia i nadzieja*, t. 2. *Literatura Polska od 1939*, Graf-Punkt, Polska Oficyna Wydawnicza „BGW”, Warszawa 1994.

- Maciąg Włodzimierz, *Współczesna literatura polska 1939–1969*, PZWS, Warszawa 1970.
- Maciąg Włodzimierz (oprac.), *Z wrześniowych dni. Antologia opowiadań o wojnie 1939 roku*, wybór i wstęp W. Maciąg, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1969.
- Matuszewski Ryszard, *Szkice krytyczne*, Czytelnik, Warszawa 1954.
- Melkowski Stefan, *Powód czytania*, PIW, Warszawa 1982.
- Rogała Stanisław, *Echa Września 1939 w polskiej prozie literackiej w latach 1945–1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981.
- Rudnicki Adolf, *Niebieskie kartki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1956.
- Szczypiorski Andrzej, *Józefa Hena „Teatr Heroda”, „Odra” 1973, nr 4.*
- Żukrowski Wojciech, *Zsyp ze śmietnika pamięci*, Wydawnictwo Bellona, Warszawa 2002.

“September of the ‘39 Happened to me for the First Time”. Resistance and Metaphors of Defeat and Resistance in the Works of Józef Hen

This article is devoted to Józef Hen’s novel entitled *Resistance*, part of the diptych *Herod’s Theater*, and to the metaphors of defeat and resistance in Józef Hen’s work. Polish prose narrating the 1939 September is dominated by a military perspective, which I refer to as a military-centric narrative. Hen’s novel, on the other hand, takes a different, civilian perspective – it tells the story of the fate and resistance of the civilians of one of Warsaw’s tenements in the Jewish district of Nowolipie against the German invaders during the siege. In the article, I discuss *Resistance* against the background of other books dealing with the tragedy and defeat of September ‘39, and reconstruct the fate of the novel, also mentioning its press and critical-literary echoes. In the following part, however, I focus my attention on the novel’s metaphorical echoes, for it is noticeable in Hen’s work that resistance and defeat – or, more precisely, the attempt to resist and the sense of life defeat – are mutually intertwined and constitute the attitude and determine the lives of the protagonists of his several other novels from the 1970s and 1980s, later than *Resistance*.

Keywords: *Resistance*; September 1939; military-centric narrative; non-military-centric perspective; Nowolipie; press echoes; metaphorical echoes; resistance; defeat; *Mist*; *Surviving in Paris*; *Yokohama*; *Crimen*; *Silent Among Us*

Data przesłania tekstu: 16.02.2022

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 12.03.2022

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 14.03.2022

DWAJ ZAWODNICY, RING, KREMATORIUM – SPRAWA NIE JEST PROSTA, CZYLI O PRAWDZIE I FIKCJI W SPORTOWYCH NARRACJACH O ZAGŁADZIE (NA PRZYKŁADZIE OPOWIADANIA *BOKSER I ŚMIERĆ*)

PAWEŁ WOLSKI

Uniwersytet Szczeciński
University of Szczecin
pawel.wolski@usz.edu.pl
ORCID 0000-0003-3964-7701

HEN: ŻYCIE I SPORT

„Najłatwiej opisać walkę bokserską. Dwaj zawodnicy, ring – sprawa jest prosta”¹ – mówił w wywiadzie dla „Rzeczypospolitej” Józef Hen. A skoro tak mówi właśnie on, to musi to być prawda. Bo kto jak kto, ale Hen się na sporcie zna doskonale. A przy tym od dawna – o ile zaufać jego narracjom intymnym. Na przykład bohater *Nowolipia* już na pierwszych stronach zamienia dziecięce zabawy i gry (w nogę, w berka czy w palanta) na wielką literą pisaną Rozgrywkę (futbolową, bejsbolową, bokserską) – czyli na sport „dorosły”. Autobiograficzną opowieść Hena można by wręcz uznać za specyficzną odmianę gatunku *Bildungsroman* – historię o dorastaniu do sportu. Nader wyraźnie pełni on tam bowiem funkcję narracyjnego sygnalizatora zwrotnych, ważnych, transgresywnych czy formatywnych – jednym słowem: doniosłych chwil w życiu bohatera. Taka lektura *Nowolipia* czyni ze sportu nieodzowny kontekst interpretacyjny i sprawia, że pewne – zdałoby się – mniej ważne passusy tej opowieści uznać by trzeba za konieczne elementy jej narracyjnej struktury. Jak choćby anegdotalny wtętu o dojrzewającym

¹ S. Szczeplęk, M. Żukowski, *Grałem w drużynie Armii Czerwonej* [rozmowa z Józefem Henem], „Rzeczpospolita” 2015, nr 300/52, s. 30.

protagoniście, którego nuda przedłużającej się rekonwalescencji skłania do mozolnego studiowania archiwalnych roczników „Przeglądu Sportowego”. A jest to przecież uświęcona długą tradycją gatunkową opowieść o rycie przejścia w (kibicowską) dorosłość, rzutującego na całe późniejsze życie bohatera, który – co w narracji wyraźnie zaznaczone – zawsze już będzie mógł (lub musiał?) sypać z pamięci statystykami, składami drużyn i wynikami meczów².

Ale choć dorosły atletyzm Hena wziął się nie z doświadczeń zmysłowych, ale, można by rzec, tekstowych, a przy tym raczej kibicowskich niż zawodniczych, to wcale na tym etapie się nie zamknął. Innymi słowy: mimo tej bardzo specyficznej inicjacji w świat Rozgrywki, Hen nie stał się typem kibica kanapowego, kibica-archiwisty albo kibica-teoretyka. Hen to bowiem także – może przede wszystkim – kibic uczestniczący. I to zgoła nie okazjonalnie, na pokaz, „dla poży” czy w ogóle „po coś” albo „dla czegoś”. Hen bowiem kibicuje dlatego, że chce; a przy tym również jak chce oraz gdzie chce. Czyli właściwie wszędzie: od triumfalnych dla Polski bokserskich Mistrzostw Europy w Warszawie roku 1958 po XX Igrzyska Olimpijskie w Monachium z roku 1972.

Hen to wreszcie nie tylko pisarz aktywnie kibicujący, ale też piszący (aktywnie) sportowiec. Co prawda nie zawodowiec czy – jak mawiano kiedyś – wyczynowiec, ale i nie amator – ani w sensie formalnym, tj. sankcjonowanym przez Polski Komitet Olimpijski czy inną instytucję, ani w potocznym znaczeniu sportowca przygodnego. Model atletyzmu w jego wydaniu można by jeszcze ostatecznie nazwać „rekreacyjnym”, gdyby nie pobrzmiwające w tym określeniu ryzykowne i nieadekwatne tony pobłażania. Nie jest Hen w każdym razie sportowcem „niedzielnym”, ćwiczącym dla „zdrowia” czy nawet dla rzeczowej „rekreacji”. Hen sport uprawia bowiem z rozmachem

² „– Przeczytaliśmy w którejś z pańskich książek, że pamięta pan wciąż skład Legii z 1933 roku, chociaż nie wie pan dlaczego i po co.

– Bo ja wtedy czytałem składy w gazetach i rzeczywiście pamiętam. W bramce Głowacki, w obronie Martyna i Ziemiański, dalej Szaller, Cebulak, Kubera, Łysakowski, Wypijewski, Rajdek, Nawrot... [...] Kiedy miałem dziesięć lat i zachorowałem, absztyfikant mojej siostry, chcąc mnie podnieść na duchu, a przy okazji się podlizać, przyniósł mi rocznik »Przeglądu Sportowego« z roku 1930. Leżałem w łóżku, czytałem go na okrągło, aż stałem się ekspertem w dziedzinie: sport polski 1930” (ibidem, s. 31).

godnym oświeceniowego humanisty: poznał więcej niż jedną, dwie albo trzy dyscypliny, nadto uprawiał je pod pieczę trenerów lub w towarzystwie sportowców reprezentujących co najmniej kilka rozsianych po Europie (głównie Wschodniej) szkół, jak i kilka narodów i stylów. Co więcej, czas jego sportowej aktywności przypadł na okres tak dynamicznych przekształceń w obowiązujących poglądach na istotę, sens, cel i funkcję zjawiska nazywanego z czasem „kulturą fizyczną”, że można by uznać go wręcz za (koronnego) świadka najnowszej historii sportu. Hen nie tylko boksował, ale boksował nieomal ramię w ramię z Rotholcem³ i nie tyle też grał w ping-ponga, ile z pasją ogrywał słowackich komunistów (z zemsty za ich przewencyjną cenzurę, która podobno o całe trzy lata opóźniła ekranizację jego *Boksera i śmierci*⁴); a wreszcie Hen, którego życie to zarazem wzajemna biografia człowieka urodzonego w przeddzień totalnej rekonfiguracji wartości i zaniku etycznych oraz moralnych pewników, ale i biografia niezwykle w tym aspekcie bogata (tak w zdarzenia egzystencjalne – niejedno z nich graniczne – jak sportowe), także w piłkę nożną grał nie byle gdzie, bo „w drużynie Armii Czerwonej”⁵. Opowiadając historię życia sportowego Hena – tak kibica, jak atlety – opowiada się zatem jednocześnie o burzliwych przemianach historii drugiej połowy XX wieku, o jej politycznych zwrotach i ideologicznych prądach; krótko mówiąc: o wielkich wydarzeniach dziejowych epoki, której Hen był uważnym świadkiem i uczestnikiem. Charakterystyczny jest w tym kontekście przykład gimnastyki. Hen uczęszczał do „żydowskiej szkoły”⁶, gdzie zajęcia gimnastyczne prowadził wuefista, który – jak można by to opowiedzieć, scalając wątki rozsiane po

³ „Ćwiczyłem kilka razy w klubie Gwiazda na Lesznie, którego zawodnikiem był też Szapsel Rotholc [...]” (ibidem, s. 32).

⁴ Tak w każdym razie o swoim udziale w tych nieoficjalnych polsko-słowackich rozgrywkach tenisa stołowego opowiada sam Hen w cytowanej już rozmowie ze Szczepłkiem i Żukowskim, do anegdoty o sportowej zemście (Hen właśnie tak to w tym wątku nazywa) dodaje zaraz jednak takie oto intrygujące stwierdzenie: „Moja książka *Pingpongista* nie wzięła się tylko z wyobraźni” (ibidem, s. 31).

⁵ Ibidem.

⁶ J. Hen, *Nowolipie: Najpiękniejsze lata*, Katowice 2019, brak numeracji stron (e-book).

różnych miejscach *Nowolipia*⁷ – najpierw z zapałem opowiadał samemu Januszowi Kusocińskiemu o tym, jak wielkie zdolności i talent drzemią w żydowskich ciałach jego podopiecznych⁸, potem zaś, zachwyciwszy się odwiedzionym w roku 1936 Berlinem – jego czystością, praworządnością, przekonaniem i, nade wszystko, ideą sportowej dyscypliny – postanowił do takich właśnie wartości dopasować zarówno drzemiące w żydowskich ciałach gimnastyczne talenty, jak i same ciała⁹.

Te przygodnie dobrane fakty to oczywiście dalece niepełna lista tego, co składa się na sportową sylwetkę pisarza – w jej obu przed chwilą omówionych wcieleniach: sportsmena oraz kibica. W życiu autora *Kijowa–Taszkientu–Berlina* zdarzeń tego typu było zbyt wiele, by można było je tu zmieścić, nie uchybiając przy tym integralności jego sportowego „ja”. Jest to zadanie osobne, które na pewno doczeka się kiedyś realizacji. Tym bardziej, że pośród jego wypowiedzi nie brak materiału, z którego można by skonstruować rzetelnie opowiedzianą biografię¹⁰. I to nie tylko w klasycznym układzie „życie i twórczość”, ale również w patronującej niniejszemu tekstowi formule „życie i sport” (względnie „życie, twórczość i sport”) – co zresztą mogłoby się stać gestem zapoczątkowującym nieznaną dotąd odmianę intymistyki literackiej. Wystarczy bowiem sięgnąć po którąś z wypowiedzi publicznych pisarza – po przeprowadzony z nim wywiad, literacką dyskusję czy dłuższą rozmowę – by odnaleźć jakiś nowy albo dobrze już znany, ale za każdym razem zajmująco opowiedziany fakt z jego sportowej biografii.

Te zawsze barwne i fascynujące historie, którymi pisarz obdarza swą publikę równie chętnie, co hojnie, są jedną z przyczyn, dla których w polskiej

⁷ Ale nie tylko. Np. z opublikowanego w roku 2004 na łamach „Rzeczypospolitej” wywiadu *Po skoku wyprost!*, którego pisarz udzielił Krzysztofowi Masłoniowi, poznamy imię i nazwisko szkolnego nauczyciela gimnastyki, Kazimierza Markiewicza (J. Hen, *Wiem, co mówię, czyli dialogi uzdrawiające. Spotkania z Józefem Henem*, red. M. Hen, Warszawa 2020, s. 260)

⁸ J. Hen, *Nowolipie...*, op. cit.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Skądinąd wiadomo, że Marcin Wyrembelski (Università degli Studi di Firenze), autor m.in. słowa wstępnego do najnowszego wydania opowiadań zebranych Hena (J. Hen, *Bokser i śmierć: opowiadania zebrane*, Kraków 2020), jest w trakcie prac nad pierwszą pełną biografią literacką pisarza.

debacie publicznej Hen i sport stanowią zestawienie stałe czy – jak kto woli – topos polskiej publicystyki kulturalnej. Przy czym nie sposób byłoby podejrzewać Hena o to, że zarówno chęć, jak i regularność, z jaką rozprawia tak o sporcie w ogóle, jak i o własnych z nim związkach (których spektrum rozciąga się między znajomościami z najważniejszymi postaciami sportowej historii najnowszej¹¹ a przygodami spod znaku „ulicy, baru i ringu”¹²) to wykalkulowane autokreacyjne gesty (skądinąd rzeczywiście przydarzające się niektórym przedstawicielom i twórcom kultury, pragnącym czasem przydać sobie nieco tzw. „autentyzmu” – na historycznie zmienne sposoby: czy to bratając się z chłopem, czy pijąc i bijąc się z ulicznikiem). Przeciwnie: gdy Hen mówi o sporcie – nieważne, z jakiej okazji, na jakim forum i w czyjej obecności – to są to historie niejako z definicji i genezy „autentyczne”. Sportowe anegdoty, diagnozy, wspomnienia i opinie, a nawet sportowe porównania i metafory, którymi Hen dzieli się ze swymi rozmówcami, czytelnikami i słuchaczami, nie są więc z całą pewnością elementami pisarskiej autokreacji lub wizerunkowej strategii, ale jego idiolektem. Innymi słowy: dla Hena sport jest w tych wypowiedziach nie tyle tematem, punktem odniesienia, problemem do omówienia itp., ile stylem czy sposobem wyrażania rzeczywistości – którą już od wczesnych, formatywnych lat jego życia tworzyły właśnie doświadczenia sportowe.

Najkrótszym podsumowaniem dotychczasowych rozważań byłoby więc stwierdzenie, że dla Hena-kibica i dla Hena-atlety sport stanowi po prostu poręczną formę komunikacji. Co powiedziawszy, nie można już dłużej zwlekać z zadaniem oczywistego i fundamentalnego pytania: a jak ma się do tego Hen-pisarz?! Spośród rozmnożonych na potrzeby tego wywodu trzech Henów to przecież właśnie Hen literacki powinien zajmować pierwszą pozycję; choćby tylko ze względu na to, że w przestrzeni publicznej o Henie-kibicu i sportowcu wiemy tyle, ile opowiedział nam o tym właśnie Hen-pisarz.

¹¹ Szczególny – *nomen omen* – smak ma anegdota o kiełbasie, którą Hen sprezentował Emilowi Zatopkowi (J. Hen, *Wiem, co mówię...*, op. cit., s. 254).

¹² Tak jeszcze do niedawna postrzegana była, jak dowodzi Wojciech Lipoński, literatura bokserska czy też – jak nazywa ją historyk – „ringowa”. Zob. W. Lipoński, *Humanistyczna encyklopedia sportu*, Warszawa 1987, s. 175.

HEN: SPORT I TWÓRCZOŚĆ

Jak więc do sportu ma się ów „*tertius inter pares*”, czyli Hen literacki? Otóż ma się... No właśnie trudno powiedzieć jak. Autor *Pingpongisty* bywa wprawdzie uznawany za „pisarza sportowego”, głównie jednak przez popularyzatorów kultury, publicystów albo krytyków literackich, którzy najwyczejajniej wychodzą z założenia, że przynależność Hena do dość jednak wąskiego grona twórców literatury tego wcale zresztą nieoczywistego gatunku jest kulturalnym pewnikiem, elementem powszechnie panującej i jako takiej niewymagającej dopowiedzeń wiedzy powszechnej. I mają do tego pełne prawo, bo analizy genologiczne literackiego tekstu czy badanie intencji i kompetencji autora narracji fikcjonalnej w odniesieniu do jej rzeczywistego referenta (tak w skrócie można by bowiem nazwać zasadnicze kwestie badawcze literatury sportowej) nie należą wszak do obowiązków publicysty, który powinien takich gestów wręcz unikać. Trudno jednakże nie zauważyć, że takie unieruchomienie między dwoma przeciwstawnymi powinnościami popularyzatora kultury, zobowiązanego do łączenia skrupulatności i rzetelności z komunikatywnością i uproszczeniami, nie tylko umacnia, ale i czasem wręcz absolutyzuje owe milczące założenia i przekonania na temat pisarzy oraz ich twórczości, co z kolei prowadzić może czasem do nieoczekiwanych *qui pro quo*. W przypadku Hena zjawisko to dobrze ilustruje przykład skądinąd świetnego artykułu Justyny Sobolewskiej o pisarzach boksujących i zarazem o boksie piszących¹³: od anglojęzycznych klasyków pokroju Jacka Londona i Ernesta Hemingwaya po autorów literatury polskiej, takich jak Aleksander Reksza (choć on akurat raczej boks opisywał, niż uprawiał), Szczepan Twardoch, Grażyna Plebanek – i Hen. Wzorcem i punktem odniesienia są w treści artykułu Sobolewskiej, rzecz jasna, Anglicy, którzy poniekąd stworzyli sam gatunek, a w każdym razie dopracowali go i uświetnili. Innymi słowy: implikowaną miarą „sportowości” narracji Twardocha, Hena, Plebanek i innych, występujących w artykule twórców literatury współczesnej, są klasycy pokroju Londona i Hemingwaya. A mimo to, za pomocą pewnego, zdawałoby się, nieznaczającego gestu, artykuł ten symbolicznie namaszcza Hena na klasyka jeśli nie pisarstwa sportowego i bokserskiego w ogóle, to przynajmniej jego polskiej wersji. Gest

¹³ J. Sobolewska, *Pióro i pięść*, „Polityka” 2017, nr 15.

ten mieści się mianowicie w tytule tekstu Sobolewskiej: *Pióro i pięść*, który stanowi oczywiste nawiązanie do *Prawa i pięści* Jerzego Hoffmana, czyli ekranizacji *Toastu* Hena. Drobny ów zabieg nie tylko ugruntowuje status Hena jako pisarza *naturaliter* sportowego, ale i wynosi go w tej roli nad klasyków światowej literatury.

Literaturoznawcy, filmoznawcy i – ogólnie – akademicy badacze zachowują dużo dalej posuniętą ostrożność w definiowaniu literatury sportowej i afiliowaniu przy niej określonych twórców. Co jednak zarówno literaturze, jak jej twórcom – w tym Henowi – wychodzi ostatecznie na jedno. Debata akademicka też bowiem nie rozstrzyga jednoznacznie nie tylko tego, kogo i w oparciu o jakie argumenty wolno mienić pisarzem sportowym, ale i tego, czym ma się konkretnie takie pisarstwo wyróżniać¹⁴. Tytułem tym szafuje się więc czasem z podobną dezynwolturą, co w dyskursie popularnym – pomimo dostępności precyzyjniejszej aparatury. Trafnie i z godną podziwu szczerością, nadto powołując się właśnie na Hena, zjawisko to uchwyciła Paulina Korzeniewska-Nowakowska, która nie poprzestaje ani na ubolewaniu nad faktem, że: „W polskiej literaturze najnowszej właściwie nie ma sportu”, ani nad nieuchronnie wynikającą z niego sytuacją polskiej literatury, w której „nie ma na dobrą sprawę renomowanych sportowych pisarzy”. Stwierdziwszy ów tyleż smutny, co prawdziwy stan rzeczy, daje też bowiem receptę na to, jak należałoby go poprawić: skoro w literaturze rodzimej pisarzy sportowych nie mamy, to, w takim razie, „czemuż nie mielibyśmy sami ich sobie wynaleźć?”¹⁵.

Dla publicystów i popularyzatorów literackiej twórczości ów zachwycający prostotą pomysł na uzupełnienie sportowej luki w literaturze to żadna

¹⁴ Definicję Wojciecha Lipońskiego, pełniącą wyraźnie funkcję wprowadzenia raczej do historii niż poetyki gatunku, należy uznać za zbyt ogólną („odmiana literatury, w której dziełach sport określa ich funkcje artystyczne bądź społ., najczęściej obie razem”; W. Lipoński, *Encyklopedia...*, op. cit., s. 147).

¹⁵ „In the twentyfirst-century Polish literature, sport is practically nonexistent. If there are no established Polish sports writers, then why not look for some? One of the authors who made his characters athletes and his settings – athletic arenas, is Józef Hen”. P. Korzeniewska-Nowakowska, *Literary Representation of Sport in Historical Turmoil: On Józef Hen's „The Boxer and The Death”*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Literatura i Kultura Popularna Wrocław” 2021, t. XXVII, nr 4055, s. 292. Tłum. cytatu – P.W.

nowość. W pewnym sensie jest to jednak ze strony badaczki gest wyjątkowy. Wykonując go, *ex cathedra* nadaje w ten sposób akademickie imprimatur na praktykę, którą, jak wspominałem, w dyskursie powszechnym czy publicznym stosuje się już od dawna. Nie każdy badacz byłby gotów z równym nieskrępowaniem zatwierdzać zasadę tworzenia literackich (i literaturoznawczych) faktów z rozproszonych i arbitralnie wybranych elementów twórczości z równą dowolnością dobieranych autorów. Jednak warto zastrzymać się na chwilę nad tak sformułowanym przepisem na skonstruowanie pisarza sportowego (który być może pomyślany został jako ironiczny komentarz czy też autokomentarz, czego doszukać się w słowach badaczki nie byłoby jednak łatwo). Tym bardziej, że choć w kategoriach naukowych jest to propozycja dwuznaczna, to akurat w przypadku pisarza, o którym dalej w artykule Korzeniewskiej-Nowakowskiej będzie mowa, ryzyko popełnienia fundamentalnego błędu badawczego jest niewielkie. Jej rozważania są bowiem skoncentrowane właśnie na Henie, którego autorka wymienia zresztą w zdaniu następującym zaraz po tym, w którym pada jej propozycja zaradzenia sportowym brakom w pisarstwie polskim: „Jednym z autorów, którzy za bohaterów obierają sobie sportowców, a za miejsce akcji sportowe areny, jest Józef Hen – powieściopisarz i scenarzysta żydowskiego pochodzenia”¹⁶. A już następne zdanie mówi o *Bokserze i śmierci* – opowiadaniu, które stanowi zasadniczy temat tego artykułu, a zarazem reprezentującego interesującą mnie tutaj odmianę sportowych narracji pisarza.

Spróbujmy zatem, zgodnie z tą inspiracją, stworzyć figurę Hena jako pisarza sportowego poprzez wydobycie z jego tekstów elementów pasujących do takiej konstrukcji. Nie jest to przedsięwzięcie nazbyt trudne, bo przecież w świecie przedstawionym jego narracji sport pojawia się dość często. Jakiś wątek sportowy – najczęściej ten, który w opinii pisarza jest „najłatwiejszy”, czyli boks, do którego ja również, acz nie z tego samego powodu, ograniczę dalsze snute tu rozważania – co pewien czas u Hena zaistnieć po prostu

¹⁶ Ibidem. Należałoby zauważyć na marginesie, że literaturę sportową Hen uprawia raczej jako autor opowiadań niż powieściopisarz; nie jest też zupełnie jasna jego rola jako scenarzysty przy słowackiej adaptacji filmowej *Boksera i śmierci* (zob. T. Hučko, „*Bokser i śmierć*” – udana słowacko-polska koprodukcja filmowa, do której nie doszło, w: *Polsko-czeskie i polsko-słowackie kontakty filmowe*, red. E. Ciszewska, M. Góralik, Łódź 2018, s. 125–142).

musi: a to zwycięski w konkurach o kochankę rywal głównego bohatera *Odejścia Afrodyty* okazuje się „poetą-bokserem”¹⁷, a to dość istotny dla narracji *Yokohamy* rekwizyt, jakim jest telewizor, nadaje niemal wyłącznie mecze bokserskie, a to w tym czy innym niesportowym opowiadaniu któraś z równie niesportowych postaci nieustannie „poci się jak bokser” itd.

Z tak przepastnego magazynu bokserskich wątków, charakterów, metafor i wszelkiego rodzaju innych składników można by zbudować co najmniej kilka bokserskich opowiadań, a nawet – więcej niż jedną bokserską powieść. Hen jednak nadzwyczaj rzadko po nie w tym celu sięga¹⁸ – co zresztą już wcześniej pisarzowi wytykano. Nie omieszkali wypomnieć mu tego faktu np. redaktorzy sportowi „Rzeczypospolitej” Stefan Szczepłek i Mirosław Żukowski (zresztą w tej samej rozmowie, w której pada cytowane na wstępie zdanie o podatności boksu na literackie próby). I zrobili to na dodatek z bezpośredniością właściwą dyskursowi kibicowskiemu, w którym identyfikację klasową albo społeczną zastępuje zrównująca wszelkie inne hierarchie przynależność klubowa. Otóż w pewnym, skądinąd dość nieoczekiwanym, miejscu tej rozmowy¹⁹ prowadzący ją dziennikarze zadają nestorowi spor-

¹⁷ (Domniemane) bokserskie *emploi* tego (jakoby) poety – postaci zdecydowanie negatywnej – ma zresztą w tej powieści dość zaskakujący jak na narrację Hena status. Sygnalizuje bowiem prymitywizm antagonisty jej bohatera – wyrafinowanego intelektualisty (w PRL-owskiej odmianie tej figury), co dziwi u tak wytrawnego konesera rozgrywek toczonych na deskach kwadratowego koła, ceniącego boks nie tylko w kategoriach widowiskowych, ale przede wszystkim filozoficznych, społecznych i kulturotwórczych jako narzędzie poznania świata (zob. np. T. Olszański, *Stanisław Dygat, Józef Hen i Tadeusz Konwicki o boksie: szkoła życia*, „Boks” 1974, nr 200).

¹⁸ Diagnoza ta wyglądałaby podobnie, nawet gdyby do tego zestawu tekstów dołączyć jeszcze krótką piłkarską powieść dla młodzieży *Bitwa o Kozi Dwór* (Nasza Księgarnia, Warszawa 1955). Książka ta z trudem zmieściłaby się w tej samej grupie, co wymienione trzy opowiadania; sport jest tu nie tyle tematem, ile, zgodnie z regułami gatunku, pretekstowym punktem wyjścia dla narracji, której istotę stanowią cele wychowawcze.

¹⁹ Obracającej się dotąd wokół zagadnień należących raczej do historii sportu, spraw technicznych lub ocen sportowców i sportowych zdarzeń, dokonywanych przez obie strony dyskusji w roli kibiców-ekspertów. Nagłe skierowanie rozmowy na relacje sportu z literaturą stanowiło, w toku tak prowadzonej dotychczas dyskusji, zwrot nagły i nieoczekiwany.

towych dziejów tak oto sformułowane pytanie: „Dlaczego literatura tak rzadko zajmuje się sportem? Nawet pisarze, którzy są kibicami, unikają tego tematu. Pan również”²⁰.

Bezpośredniość pytania, a wręcz zarzutu, jaki Szczepłek i Żukowski bez pardonu (i bez ostrzeżenia – być może zgodnie z wcześniej zaplanowaną strategią tej werbalnej rozgrywki) czynią w tym miejscu Henowi, uzasadnia jednak więcej niż tylko egalitarność kibicowskiego protokołu. Za ich pytaniem stoją bowiem twarde fakty bibliograficzne, potwierdzające to, że w dorobku literackim Hena znaleźć można zaledwie trzy (nie najdłuższe zresztą) teksty, w których sport nie jest pretekstem dla opowieści osobnej i zupełnie ze sportem niezwiązanej, nie stanowi pojedynczego, w najlepszym razie pomocniczego wątku i nie ma natury przygodnego, „idiolektalnego” zabiegu stylistycznego, ale stanowi ich zasadniczą oś fabularną i nieusuwalny (bez szkody dla sensu dzieła) nośnik znaczeń. Są to dwa opowiadania zamieszczone w wydanym w 1956 roku zbiorze *Cud z chlebem*²¹, czyli *Bokser i śmierć* oraz *Wielki bieg Deptały*, a także *Bicie po twarzy*²², które ukazało się w roku 1959 w tomie pod tym samym tytułem²³.

Z tej perspektywy Szczepłek i Żukowski mają zatem prawo zarzucać Henowi, że jako pisarz zaniedbuje tematykę sportową, a jako kibic i sportowiec wręcz marnuje potencjał, który mógłby mu posłużyć za materiał do stworzenia tak brakujących polskiemu czytelnikowi narracji sportowych. Ale można by też to ich prawo – przynajmniej w części – kontestować. Na obronę Hena (świadczoną tu tylko w myśl zasady *nemo iudex in causa sua*, bo poza tym pisarz świetnie broni się sam) należałoby wszak zauważyć, że w kontekście polskiej literatury, w której, mówiąc słowami cytowanej niedawno badaczki, „właściwie nie ma sportu”, Hen jako autor trzech sportowych opowiadań nie wypada wcale źle. A kiedy dodać jeszcze i to, że aż dwa

²⁰ S. Szczepłek, M. Żukowski, *Grałem w drużynie Armii Czerwonej* [rozmowa z Józefem Henem], op. cit., s. 30–32.

²¹ J. Hen, *Cud z chlebem*, Warszawa 1956. Niejedno z zawartych w tym zbiorze opowiadań – w tym np. publikowany na łamach „Świata” *Bokser i śmierć* – ukazywało się wcześniej w odcinkach prasowych.

²² J. Hen, *Bicie po twarzy i inne opowiadania*, Warszawa 1959.

²³ W tym przypadku tytuł jest zresztą nieco mylący: poza tytułowym, żadne z pozostałych skądinąd świetnych opowiadań nie ma tam większego związku ze sportem.

z nich to opowiadania bokserskie, wówczas można by wręcz powiedzieć, że Hen wypada całkiem dobrze. Jeśli bowiem polskie piarstwo sportowe jako całość (tj. niezróznicowane wedle dyscyplin, które w danej epoce i kulturze stanowią dominującą tematykę literatury tego typu) jest w stosunku do światowego spóźnione o lata, to w przypadku bokserskiej odmiany tego gatunku dystans ten liczyć by trzeba co najmniej w dekadach. W polskiej literaturze sportowej boks pojawił się bowiem dopiero gdzieś u schyłku międzywojnia, a więc długo po innych dyscyplinach, które w tym czasie stanowiły już kanwę nader licznych opowiadań, publikowanych w odcinkach powieści, a także niejednego wiersza i co najmniej kilku poetyckich zbiorów. Wedle obliczeń Wojciecha Lipońskiego w prasie lat 1926–1939 (nie tylko zresztą fachowej: obok „Przeglądu Sportowego” znakomity znawca historii sportu wymienia jeszcze „Ilustrację Polską”, „Naokoło Świata” i „Tęczę”) boks plasował się dopiero na ósmym miejscu (po narciarstwie, lotnictwie, tenisie, lekkoatletyce, sportach wodnych, motorowych i futbolu²⁴). Co nie dziwi, zważywszy, jak sport ów był w tym czasie postrzegany. Tak oto w roku 1923 (czyli – notabene – roku narodzin Hena) pisał o tej sprawie prekursor polskiego pięściarstwa Wiktor Junosza:

Przy swem pojawieniu się u nas, boks [...] spotkał się z przyjęciem i raczej chłodnym i nieufnym. Mało znalazło się ludzi, którzyby zwrócili uwagę na jego zalety, na krytykach natomiast nie zbywało. Rozpisywano się obszernie o rzekomej brutalności tego sportu, porównując go z walkami byków, gladiatorów rzymskich i t.d. Nie ukrywano zdziwienia, że kulturalny napózór Zachód w tak wstrętnym widowisku gustować może; z uczuciem wyższości moralnej twierdzono, że u nas „tego” nie będzie²⁵.

„Problem boksu zawodowego był [w tym okresie – przyp. P.W.] w Polsce niemal nieznanym” – wyjaśnia autor *Humanistycznej historii sportu*, piarstwo bokserskie zaś otaczało odium „literackiego odłamu tzw. »sztuki ulicy, baru i ringu«”²⁶. Nic więc dziwnego, że czas ów nie obfitował w polskie narracje o boksie. Powieści czy w ogóle ksiązek bokserskich nie ma wtedy prawie wcale; w literaturze przedmiotu wymienia się je właściwie tylko

²⁴ W. Lipoński, *Sport, literatura, sztuka*, Warszawa 1974, s. 169–170.

²⁵ W. Junosza, *Watość boks*, „Stadion” 1923, nr 5(9), s. 8–9.

²⁶ W. Lipoński, *Humanistyczna encyklopedia sportu*, Warszawa 1987.

trzy: *Ring wolny* Luciana Cary'ego²⁷ (prawdopodobnie fingowany przekład z języka angielskiego), *Mało serca* Eryka Wilka i *Wagę kogucią* Zygmunta Nowakowskiego. Powieść bokserska ukazywała się za to czasem na łamach prasy: „W latach 1935–1939 »Przegląd Sportowy« wydał następujące powieści: w roku 1935 J. Ball *Pięścią zdobędę świat*, [...] w 1936 roku G.K. Allen *Yankee Yahoo*, 1936–1937 W. Junosza-Dąbrowski *Słowo honoru* [...]”²⁸.

Sytuacja ta poczęła ulegać zmianie dopiero po wojnie, gdy wraz z tzw. polską szkołą boks powstawać zaczyna polska szkoła bokserskiej literatury. O czymś na kształt „polskiej szkoły literackiego boks” zdaje się pisać właśnie Józef Hen w przedmowie do *Słynnych pojedynków* Aleksandra Rekszy, niedwuznacznie sugerując, że tym, kim był Feliks Stamm dla polskiego pięściarstwa ringowego, tym dla polskiego pisarstwa pięściarskiego był Reksza (który podobnie zresztą jak Stamm zajmował się tą dyscypliną, jeszcze zanim stała się popularna – wymieniany przez Annę Ast Jan Ball, autor *Pięścią zdobędę świat*, to pseudonim Rekszy). A i w jego własnej edukacji sportowej odegrał ów „Stamm bokserskiego pióra” niepoślednią rolę: „Aleksander Reksza był autorem moich lat chłopięcych. Z zapartym tchem czytałem jego opowieści o mistrzach pięści”²⁹. Ale nawet w zestawieniu z dorobkiem Rekszy dwa bokserskie opowiadania Hena to jednak wciąż całkiem dobry bilans, zważywszy że klasyk rodzimej literatury bokserskiej występował częściej w roli historyka boks (*Słynne pojedynki*), biografą bokserów (*Mocarze ringu*³⁰, *Ludzie, zwycięstwa, klęski*³¹), względnie autora sportowych felietonów, wśród których wiele dotyczyło boks (część z nich zawiera zbiór zatytułowany *Prawdziwy sport*³²), dużo rzadziej natomiast jako twórca fikcyjnych opowiadań, których tematem i zarazem źródłem interpretacyjnych sygnałów byłby boks. W tej kategorii Hen mógłby właściwie nawet Rekszę pokonać – gdyby nie uznać temu ostatniemu jednej z dwóch

²⁷ L. Cary, A. Kawczyński, *Ring wolny: powieść*, Poznań 1937.

²⁸ A. Ast, *Wartości społeczne i kulturowe obecne w »Przeglądzie Sportowym« w latach 1935–1945*, „Prace Aksjologiczne. Język – Literatura – Kultura” 2018, t. 1, s. 12–17. W cytacie pominąłem wymieniane przez autorkę przykłady prozy piłkarskiej.

²⁹ J. Hen, *Przedmowa*, w: A. Reksza, *Słynne pojedynki*, Warszawa 1980.

³⁰ A. Reksza, *Mocarze ringu*, Wrocław 1948.

³¹ A. Reksza, *Ludzie, zwycięstwa, klęski*, Warszawa 1957.

³² A. Reksza, *Prawdziwy sport*, Warszawa 1948.

napisanych przezeń książek, a mianowicie powieści *Pięścią zdobędę świat*, której autor skrywa się – o czym wspominałem – pod pseudonimem Jan Ball.

Rozczarowującą konkluzją tych rozważań musi być zatem stwierdzenie impasu, do którego doprowadziły nas pytania o istotę sportowego pisarstwa Hena, a przede wszystkim o to, co pisarzem sportowym czynić ma samego autora. Nie można wszak poprzestać – o ile nie jest się publicystą lub prowadzącym wywiad dziennikarzem – na hipotezie z porządku psychologiczno-biograficznego, wedle której sport stanowi w życiu pisarza doświadczenie zarówno formatywne, jak intensywne, a więc niejako predestynujące go do roli autora narracji na ten właśnie temat. Skądinąd okoliczność ta nie jest bez znaczenia tak dla zadanego przed chwilą pytania, jak dla dalszych moich rozważań; ma jednak tę wadę, że wedle jej logiki oraz zgodnie z tym, co wiemy o ważnej roli tego zjawiska w jego życiu, Hen powinien pisać nawet nie przede wszystkim o sporcie, ale wyłącznie o nim. Sportowe *emploi* pisarza trudno byłoby też oszacować w oparciu o liczbę stworzonych przezeń narracji w pełni poświęconych sportowi i na sporcie opierających swoją konstrukcję fabularną, elementy świata przedstawionego oraz postaci świat ten zamieszkujące. Jest to bowiem wysoce nieprecyzyjna miara, której względność łatwo obnażyć, zestawiając trzy sportowe lub dwa bokserskie opowiadania, których doliczyć się można w literackim dorobku Hena, z dwoma bokserskimi Rekszy albo umieszczając je w szerszym kontekście polskiej literatury, dla której pozornie niewielka liczba dwóch opowiadań o boksie to wcale nie tak mały odsetek wszystkich należących do niej tekstów o tematyce pięściarskiej.

BOKSERSKIE ŚWIADECTWO ZAGŁADY

Postawiony tu problem nie znajdzie więc najwyraźniej rozwiązania, jeśli rozpatrywać go w makroskali, tj. analizując bieg długiego i bogatego w doświadczenia życia autora *Nowolipia*, licząc pojawiające się w jego książkach sportowe wątki czy skrupulatnie punktując jego w pełni sportowe fabuły. Tym ostatnim przyjrzeć się jednak warto nie jako bibliograficznym liczmanom, ale właśnie jako literackim opowieściom. Być może wówczas dopiero uda się uchwycić istotę i charakter sportowego pisarstwa Hena (ze szczególnym uwzględnieniem jego narracji bokserskich), a także miejsce, jakie na mapie tego rodzaju twórczości zajmuje zarówno sam pisarz, jak i jego dzieła.

Istotę opowiadania zatytułowanego *Bicie po twarzy*, chronologicznie późniejszego spośród dwóch wymienionych już bokserskich fabuł Hena, sam autor objaśniał następująco:

Napisałem takie opowiadanie *Bicie po twarzy*, podtytuł *Opowiadanie sekundanta*. O bokserze, który się dowiedział, że jego przeciwnik kilka godzin przed walką otrzymał wiadomość o śmierci swojego dziecka. Jego rywal powiedział: nie mogę bić faceta, któremu właśnie umarł dzieciak. To byłoby nieludzkie. Sekundant starał się go przekonać, że przecież nie chodzi o bicie, tylko o walkę, w której obowiązują sportowe zasady, i może temu nieszczęśliwemu przeciwnikowi jest potrzebna taka walka³³.

Natomiast opublikowany wcześniej *Bokser i śmierć* to historia jednego z grupy więźniów schwytanych podczas próby ucieczki z lagru. Od bezwzględnej w takich wypadkach kary śmierci bohatera opowiadania ratuje to, że komendant obozu, dokonując rytualnej przedegzekucyjnej inspekcji uciekinierów (robi to zresztą tylko pod wpływem swojego zastępcy, nie kryjąc przy tym nudy pomieszanej z niechęcią do służbowego obowiązku obcowania z tymi, jak ich nazywa, cherlakami), rozpoznaje w nim boksera. Komendantem obozu okazuje się być bowiem Walter Kraft, przed wojną bokserki „[d]ługoletni kandydat do tytułu mistrza świata”³⁴, który już jako żołnierz „brał udział w desancie na Krym”, gdzie został ranny, co „[p]odobno rozzłościło go tak, że wyraził się w słowach niezbyt parlamentarnych o polityce Hitlera”. Za karę ten ostatni (osobiście!) „Wymyślił dla niego coś w rodzaju pokuty: mianował go naczelnikiem obozu koncentracyjnego, i to nie jakiegoś obozu nr 1: Oświęcimia czy Mauthausen, nie, trzeciorzędowego obozu w okolicach Kluczborka”. Na zesłaniu Kraft więc nudzi się okropnie, a przede wszystkim martwi się o swoją kondycję. Po wojnie ma zamiar bowiem wrócić do boksu, w czym pomoc ma mu właśnie Janusz Kominek, któremu w tym celu Kraft daruje życie.

W swym znakomitym przeglądzie historii związków sztuki ze sportem, zatytułowanym *Sport, literatura, sztuka*, Józef Lipoński poświęca temu opowiadaniu szczególną uwagę. *Bokser i śmierć*, w zestawieniu z *Faułem* Stanisława Dygata, to fundamentalny punkt odniesienia dla tych fragmentów

³³ S. Szczepłek, M. Żukowski, op. cit., s. 30.

³⁴ J. Hen, *Bokser i śmierć. Opowiadania zebrane*, Kraków 2020.

rozprawy Lipońskiego, w których mowa o pozagładowej kompromitacji i zaniku tematyki sportowej, ujmowanej dotąd w kategoriach „bezkrwawych agonów przeciwstawionych wojnie”³⁵, oraz o pojawieniu się osobnego nurtu pisarstwa o sporcie uprawianego przez więźniów niemieckich obozów koncentracyjnych. Autorską analizę tego tekstu poprzedza jednak Lipoński takim oto, dość obszernym (względem zaledwie trzystronicowej objętości tego rozdziału książki) wprowadzeniem:

Komendantury poszczególnych obozów traktowały sport różnie. W Oświęcimiu uprawiano go głównie na pokaz, by ewentualna inspekcja Czerwonego Krzyża mogła się przekonać o „normalności” obozowego życia, częściowo dla satysfakcji dozorców, którzy organizowali formalne mecze, często z udziałem więźniów a zarazem rzeczywistych sław sportowych. Znany pięściarz przedwojenny, Zygmunt Małecki, w swych wspomnieniach opublikowanych zaraz po wojnie podał, że równoległe z nim przebywali w Oświęcimiu: mistrz polski Czortek³⁶, zawodowy mistrz Europy Włoch Euftratti, mistrz III Rzeszy Walter, który naraził się reżimowi, mistrz Holandii Sanders i kilku innych głośnych zawodników. Aranżowane między nimi walki miały więc posmak autentycznej, choć w konkretnych warunkach, jakże specyficznej sensacji. „Biliśmy się naprawdę, ostro i bez udawania – pisze Małecki – [...]. Na mięką i pokazową walkę Niemcy nie pozwalali. Sam widziałem wypadki szczucia psami niektórych zawodników [...] nie bijących się na serio [...], odmowa groziła gazem”³⁷.

³⁵ W. Lipoński, *Sport, literatura...*, op. cit., s. 283.

³⁶ Lipoński cytuje dalej niedokładnie. Opublikowana na łamach „Kuriera Sportowego” jednoszpaltowa wypowiedź Małeckiego (nie zaś, jak sugeruje badacz, jakiś jego większy tekst wspomnieniowy, którego Małecki zresztą albo nigdy nie napisał, albo nie upublicznił) od tego miejsca brzmi w oryginale następująco: „[...] zawodowy mistrz Europy, Włoch Leo Efratti, słynny ze swej pięknej walki w Ameryce w 1939 r. z mistrzem świata murzynem [sic!] Armstrongiem. Był również Walter, zawodowy mistrz Rzeszy w wadze średniej, Sanders, mistrz Holandii w wadze półśredniej, Przybylski z Poznania, Wasiak i »Teddy« z Legii warszawskiej, Sowiński z Polonii warszawskiej, Baran z Kielc i cały szereg innych bokserów różnych narodowości” (Z. Małecki, *Sport w Oświęcimiu*, „Kurier Sportowy”, 16.08.1945, s. 5).

³⁷ W. Lipoński, *Sport, literatura...*, op. cit., s. 283–284. Małecki – o czym Lipoński nie informuje – odwołuje się tu do konkretnego przykładu swoich potyczek z Czortkiem. Przed słowami „Biliśmy się naprawdę [tak w oryg. – przyp. P.W.]...” jest w tekście

Dopiero po takich ustaleniach, poczynionych z wyraźną intencją podkreślenia faktograficznej precyzji wywodu, znakomity historyk przejść może do analizy opowiadania *Bokser i śmierć*.

Jego egzegeza ma charakter podobny do przytoczonego przed chwilą wprowadzenia do tematu. Lipoński koncentruje się w niej bowiem na śledzeniu historycznej adekwatności, wiarygodności lub, ostatecznie, prawdopodobieństwa narracji Hena. Zaczyna od przyjrzenia się referencjom głównych bohaterów opowiadania:

Polak Kominek – jest przedwojennym mistrzem kraju. Niemiec Kraft – byłym mistrzem świata. Nazwiska są fikcyjne, ale typy postaci – wiarygodne. Cytowane wyżej wspomnienia Małeckiego każą się dopatrywać pierwowzoru Kominka wśród pięściarzy, którzy przewinęli się przez obóz oświęcimski, być może w Czortku. Dla czytelnika interesującego się nie tylko literaturą, ale i sportem, postać tego pięściarza była niezwykle komunikatywna i bliska, zwłaszcza w świetle rozgłosu, jak prasa sportowa nadawała martyrologii wybitniejszych zawodników w pierwszych latach po okupacji.

Prototypem Krafta jest być może mistrz świata z lat trzydziestych – Max Schmelling. To skojarzenie nasuwa przede wszystkim fakt, że w latach 1919–1939 był to jedyny Niemiec, który zdobył ten tytuł, o czym Hen, obdarzając nim swojego bohatera, musiał wiedzieć. Podobieństwa idą zresztą dalej. Tak Schmelling, jak i literacki Kraft obrazili słownie Hitlera, pierwszy został ukarany zesłaniem do karnej kompanii komandosów, drugi – w utworze – na stanowisko komendanta podrzędnego obozu koncentracyjnego³⁸.

Badacz trafnie identyfikuje drugiego z bohaterów. Pierwowzorem Krafta był rzeczywiście Schmeling, do czego znawca sportowej historii w tym czasie doszedł, opierając się jedynie na własnej, skądinąd imponującej wiedzy oraz intuicji właściwej wnikliwemu czytelnikowi tego typu narracji. My zaś do wiadujemy się tego wprost u źródła. Tak oto bowiem o swoich inspiracjach podczas tworzenia *Boksera i śmierci* opowiada sam autor:

Małeckiego jeszcze następujące zdanie wprowadzające: „Największym jednak powodzeniem cieszyły się walki bokserskie Czortka z Małeckim” (Z. Małecki, *Sport w...*, op. cit., s. 5).

³⁸ W. Lipoński, *Sport, literatura, sztuka*, Warszawa 1974.

Niemcy wydali kiedyś antologię utworów literackich poświęconych boksowi. Znalazło się tam moje opowiadanie *Bokser i śmierć*, ale i pamiętniki Maxa Schmellinga, który pokonał przed wojną Joe Louisa. Wcielono go do wojska, jako spadochroniarz brał udział w ataku na Kretę i to do niego przyłgnęło. Pisząc, myślałem o nim, ale dałem mu inne nazwisko, a z Krety zrobiłem Krym. Niemcom na tym zależało, bo Schmelling był przyzwoitym facetem³⁹.

Natomiast, co do drugiego z bohaterów *Boksera i śmierci*, Lipoński się myli – a w każdym razie mylnie identyfikuje rzeczywistą postać, która służyła Henowi za wzorzec dla głównego bohatera opowiadania. Wzorcem tym nie był ani Czortek, ani Małecki – choć biografie obu pisarzy mogłyby z równym powodzeniem złożyć się na postać do Kominka bardzo zbliżoną. Obaj istotnie byli zmuszani do występów na obozowych (często prowizorycznych) ringach, i obaj schodzili z nich zwykle jako zwycięzcy. Kandydaturę Czortka do roli protagonisty *Boksera i śmierci* uprawdopodobniają ponadto fragmenty dzienników Hena, w których pojawiają się wyrazy uznania zarówno dla przedwojennej kariery pięściarza, jak i jej powojennej kontynuacji pomimo obozowych przeżyć⁴⁰. Lipoński ma także rację co do tego, że obaj wymieniani przez niego bokserzy niemal natychmiast po zakończeniu wojny stali się dla upokarzanych przez lata okupacji Polaków niezwykle popularni jako ucieleśnienie niezłomności i dowód na zgoła niebierną postawę wobec okupanta. Było to możliwe dlatego, że w odróżnieniu od rzeczywistego wzorca głównego bohatera opowieści Hena Czortek i Małecki wrócili do Polski niemal od razu po wyzwoleniu z obozów. „Przegląd Sportowy” już w lipcu 1945 roku informował kibiców, że „Czortek przebywał w Oświęcimiu, a następnie w obozie karnym w Buchenwald”, ale „[z]dołał na szczęście wrócić do kraju i przypuszczalnie osiedli się w Katowicach”, i że „Małecki przebywał w Oświęcimiu i wrócił już do Warszawy”⁴¹. Natomiast losy boksera, który rzeczywiście zainspirował Hena, w tym czasie nie były jeszcze znane; redakcja „Przeglądu...” była w stanie powiedzieć o nim tylko tyle, że „niemal przez cały czas okupacji przebywał w Oświęcimiu”, co skonkludowała niedającym większej nadziei

³⁹ S. Szczepłek, M. Żukowski, op. cit., s. 30–32.

⁴⁰ W *Bez strachu* znaleźć można parafrazę krótkiej rozmowy pisarza z wnuczką Antoniego Czortka (J. Hen, *Bez strachu: dziennik współczesny*, Warszawa 2020).

⁴¹ ba., *Gdzie są polscy sportowcy*, „Kurier Sportowy” 16 sierpnia 1945, nr 1, s. 2.

dopiskiem: „czy stamtąd powrócił, nie wiadomo”⁴². Ta informacja – czy raczej smutne oświadczenie o jej braku – dotyczy mianowicie Tadeusza Pietrzykowskiego, który do raję powrócił nieco później niż tamci dwaj, a więc i dużo później stać mógł się podobnym jak oni bohaterem zbiorowej wyobraźni Polaków. Jego gwiazda stopniowo jednak jaśniała⁴³, aż do momentu, gdy Pietrzykowskiego zaczęto wymieniać długo przed nazwiskami Małeckiego oraz Czortka, wciąż wprawdzie wielbionych i nadal ucieleśniających zbiorowe pragnienie odwetu na Niemcach. W efekcie dziś na pytanie o pierwowzór bohatera *Boksera i śmierci* zdecydowana większość czytelników bez wahania trafnie wskazałaby na Pietrzykowskiego. Tym bardziej, że nie mają co do tego wątpliwości autorzy obu biografii Teddy’ego – utrzymane w rejestrze badawczym książki Joanny Cieślak i Antoniego Molendy⁴⁴ i bliższej dyskursowi popularnonaukowemu rozprawki autorstwa Marty Bogackiej⁴⁵. Co więcej, Pietrzykowski tak mocno zawładnął zbiorową wyobraźnią Polaków, a jednocześnie tak ściśle splótł się z Henowskim Kominkiem, że obie postaci, wzięte z tak różnych porządków ontologicznych, bywają ze sobą nieomal utożsamiane. Na przykład: zarówno reżyser quasi-biograficznego filmu *Mistrz*, luźno opartego na, w większości dotąd niepublikowanych, tekstach Pietrzykowskiego, jak i odtwórca głównej roli, zdają się traktować fikcyjną opowieść o Kominku na równi ze wspomnieniowymi tekstami Pietrzykowskiego⁴⁶.

⁴² Ibidem.

⁴³ Notabene, Pietrzykowski był świetnym kandydatem na symbol zemsty na okupancie nie tylko z uwagi na jego ringowe przewagi w obozie. Stanisław Jagielski, opowiedziawszy szczegółowo starcie Teddy’ego z Schallym Hottenbachem z roku 1943, dopisuje na koniec taki oto intrygujący, rzadko spotykany fakt z tużpowojennego życia boksera: „Mała uwaga dla tych, którzy w czasie okupacji niemieckiej nie byli godni nazywać się Polakami: *Teddy Pietrzykowski*, pogromca *Schallego Hottenbacha*, niemieckiego mistrza boks, postanowił po wojnie założyć polski »zakon mścicieli« do nieubłaganej walki z »domowymi hienami«” (S. Jagielski, *Sclavus saltans. Wspomnienia lekarza obozowego*, Warszawa, 1946, s. 55).

⁴⁴ J. Cieślak, A. Molenda, *Tadeusz Pietrzykowski „Teddy”: 1917–1991*, Katowice 1995.

⁴⁵ M. Bogacka, *Bokser z Auschwitz: losy Tadeusza Pietrzykowskiego*, Warszawa 2012.

⁴⁶ Zob. np. wywiad z Piotrem Głowackim, odtwórcą głównej roli w filmie *Mistrz*; J. Wróblewski, *Szybszy od pięści*, „Polityka” 2021, nr 36, s. 76.

BOKSER I FAKT

Ów trudny do objaśnienia paradoks wymaga zrewidowania tego, co i skąd wiemy o faktach, które złożyły się na znakomitą opowieść Hena o „boksersze i śmierci”. Otóż wiemy na pewno to, co Lipoński mógł tylko przypuszczać (i co do czego się nie pomylił), a mianowicie: że fikcyjny Kraft jest uogólnioną literacko wersją rzeczywistego Schmellinga. Wiemy też to, czego Lipoński nie wiedział: że Hen, tworząc fikcyjną sylwetkę Kominka, oparł się na znanych mu faktach z życia Tadeusza Pietrzykowskiego. Pierwszą z tych okoliczności wyjawiał sam autor opowiadania. Skąd jednak wiemy o drugiej z nich?

Jedyna w pełni rzetelna odpowiedź na tak zadane pytanie brzmi następująco: choć z całą pewnością wiemy, że Kominek to Pietrzykowski, to zupełnie nie wiemy ani skąd wzięła się ta wiedza, ani skąd mamy co do niej tak niewzruszoną pewność. Wiemy za to, skąd jej nie mamy. Niełatwo byłoby bowiem znaleźć jakąkolwiek na ten temat informację – jeżeli taka w ogóle istnieje – wśród wypowiedzi samego autora opowiadania. Hen, jak widać to choćby w jego cytowanym przed chwilą komentarzu, nie szczędzi wyjaśnień w sprawie pierwowzoru Krafta, nie tylko podstawowych, odsyłających do Schmellinga, o którym, jak to znacząco ujmuje, podczas pisania *Boksera...* „myślał”, ale i peryferyjnych szczegółów takich jak modyfikacje wprowadzone do jego fikcyjnej sylwetki na użytek niemieckiej publikacji. Nic dziwnego, że tak wytrawny koneser literatury sportowej, jakim jest niewątpliwie Wojciech Lipoński, wzorca dla fikcyjnego Kominka upatrywał w Małeckim lub w Czortku, nawet przez chwilę nie zatrzymując się przy potencjalnej kandydaturze Pietrzykowskiego.

A jednak, mimo że, jak już pisałem, biografie dwóch wymienianych przez Lipońskiego pięściarzy mogłyby stanowić równie prawdopodobne źródło fikcyjnych doświadczeń głównego bohatera *Boksera i śmierci*, jak fakty z życia Pietrzykowskiego, i mimo że sam autor opowiadania szczędzi informacji w tej sprawie lub wręcz, o ile wiem, nie wypowiada się o niej wcale, to wbrew wszelkim tym okolicznościom możemy raz jeszcze z przekonaniem oświadczyć, że tak czy inaczej wiemy, że Kominek to z całą pewnością Teddy. Trudno by nam wprawdzie było powołać się na jakikolwiek konkret potwierdzający źródło, z którego bierze się nasza co do tego pewność, dysponujemy za to potwierdzeniem, by tak to ująć, odwrotności takiego stanu

rzeczy. Innymi słowy: istnieje coś, co pozwala nam z przekonaniem orzec, że wiedzy tej nie przekazał nam Hen.

Wspomniana przed chwilą książka *Mistrz* to, jako się rzekło, inedita oraz kilka publikowanych wcześniej (m.in. jako aneks do również tu wymienianej biografii autorstwa Marty Bogackiej) autobiograficznych i quasi-autobiograficznych tekstów Pietrzykowskiego, zebranych i zredagowanych przez jego córkę Eleonorę Szafran, która każdy z tekstów ojca opatrzyła nadto własnym, często intymnym, komentarzem. W jednym z nich córka pięściarza i redaktorka jego manuskryptów pisze:

Ojciec w rozmowach z przyjaciółmi często żałował, że kiedyś ze szczegółami opowiedział o sobie Henowi, który potem ani słowem się nie zająknął, że w swojej książce [tj. w *Cudzie z chlebem* zawierającym opowiadania *Bokser i śmierć* – przyp. P.W.] opisywał m.in. walkę „Teddy’ego z 1943 roku z Schallym Hottenbachem”⁴⁷.

Komentarz Szafran stanowi wprowadzenie do pierwszoosobowej, w pełni autobiograficznej narracji zatytułowanej *Druga walka o życie* – krótkiej opowieści o zwycięskiej potyczce Teddy’ego z przeciwnikiem, którego siłę utrwalił przydomek, Hammerschlagiem. „Taki pseudonim – jak dowiadujemy się już bezpośrednio z narracji Pietrzykowskiego – nosił Schally Hottenbach, amerykański marynarz niemieckiego pochodzenia internowany w Hamburgu. Trafił do obozu za nadużycia na szkodę Rzeszy i rychło zaczęło być o nim głośno. Mówiono o nim Hammerschlag, bo jego ciosy rzeczywiście przypominały uderzenia młota”⁴⁸.

Jeżeli przyjąć, że Szafran nie myli się co do związku tej narracji z *Bokserem i śmiercią*, wówczas trzeba byłoby zgłosić wątpliwości już nie tylko co do domniemanego wzorca dla postaci Kominka, ale i uważniej przyjrzeć się deklarowanemu pierwowzorowi Krafta. Jak wynika bowiem z przytoczonego przed chwilą cytatu, centralnym zdarzeniem opowieści, którą Pietrzykowski miał według Szafran zrelacjonować Henowi, jest rzeczywiste zdarzenie z sierpnia 1943 roku, tj. potwierdzone w wielu świadectwach⁴⁹

⁴⁷ E. Szafran, *Mistrz. Tadeusz „Teddy” Pietrzykowski*, Warszawa 2021, s. 179.

⁴⁸ Ibidem, s. 179–180.

⁴⁹ M.in.: Archiwum Państwowego Muzeum w Oświęcimiu, Zespół „Oświadczenia”, relacja Adama Jurkiewicza, t. 76, s. 74–75 [cyt. za: M. Bogacka, *Obozowe lata*

starcie Teddy’ego (w tym czasie heftlinga KL Neungamme) z Schallym Hottenbachem. Historyczne fakty dotyczącego tego drugiego niemal we wszystkim zgadzają się z tym, co o rywalu Kominka powiedzieć można zarówno na podstawie samego tekstu opowiadania, jak dzięki komentarzom jego autora. Podobnie jak fikcyjny Walter Kraft Schally Hottenbach był Niemcem, byłym bokserem zawodowym o międzynarodowej sławie, walczącym w kategorii półciężkiej. Hottenbacha różni od Krafta jedynie dwie okoliczności: po pierwsze, Hottenbach nie był Schmellingiem, a, po drugie, „nie był esesmanem, ale więźniem obozu Neuengamme, co jest istotną różnicą”⁵⁰.

Ostatni cytat pochodzi wprawdzie z artykułu Wandy Witek-Malickiej, w którym badaczka szczegółowo i systematycznie rozprawia się z licznymi i fundamentalnymi nieścisłościami historycznymi, które odnaleźć można w wymienionej tu już filmowej biografii Pietrzykowskiego, tj. w *Mistrzu* Macieja Barczewskiego. Komentarz Szafrąńskiej, który dał asumpt do zestawienia fikcji Hena z inspirującymi go do jej stworzenia faktami, pozwala jednak odnieść niejedną z nich do opowiadania *Bokser i śmierć*. Zresztą wystarczy tej jednej, u Hena nawet spotęgowanej (Kraft to wszak nie szeregowy esesman, ale komendant całego – cóż że „trzeciorzędno” – obozu!), by powątpiewać nie tyle w prawdziwość jego narracji, która w ogóle nie jest tu odpowiednią kategorią, ale w jej prawdopodobieństwo, które stanowi jednak zasadniczy wyznacznik, a często także miarę wartości każdego, w tym fikcjonalnego tekstu, którego tematem lub choćby i pojedynczym wątkiem jest doświadczenie obozowe. Próżno bowiem szukać w sportowej historii kacetów doniesień o oficjalnie organizowanych potyczkach więźniów z członkami lagrowej załogi⁵¹. W kacetach bili się co najwyżej więźniowie

Tadeusza Pietrzykowskiego – boksera, który pięściami wywalczył sobie życie, „Pamięć i Sprawiedliwość” 2020, nr 11/2(20), s. 161]; S. Jagielski, *Sclavus saltans*, op. cit., s. 52–55.

⁵⁰ W. Witek-Malicka, *Film „Mistrz” o losach Tadeusza Pietrzykowskiego. Recenzja Historyczna*, „Memoria. Pamięć – Historia – Edukacja” 2021, t. 8, nr 47, brak numeracji stron.

⁵¹ Pietrzykowskiemu zdarzyło się wprawdzie znokautować strażnika, zrobił to jednak w afekcie, nie w walce. Konsekwencji uniknął tylko dzięki temu, że był wówczas u szczytu bokserskiej sławy w Auschwitz, mierzonej stawkami zakładów, które na jego zwycięstwa stawiali zarówno więźniowie, jak i ich oprawcy.

funkcyjni, głównie kapo i zwykli lagrowcy. Ringowe starcie więźnia z niemieckim oficerem to w tym kontekście scena co najmniej niewiarygodna; a jeśli oficerem tym miałyby być komendant obozu o jakimkolwiek znaczeniu, wielkości czy funkcji – to scena ta należeć może jedynie do gatunku literackiej fantastyki.

BOKSER W REPREZENTACJI (LITERACKIEJ)

Bilans powyższych rozważań zawiera się w takich oto spostrzeżeniach: *Bokser i śmierć* to opowieść oparta na faktach z obozowego życia Tadeusza Pietrzykowskiego, z których większość ma odniesienia do znanej nam rzeczywistości, które jednak jako całość nijak nie mogą się z tą z rzeczywistością zgodzić. Bo, owszem, ktoś podobny do Pietrzykowskiego walczył w obozowych ringach, a poza tym my i tak wiemy, że jest to opowiadanie właśnie o Teddym – ale ni w tekście, ni poza nim nie ma niczego, co pomogłoby nam tę wiedzę poprzeć. Wiadomo również, że Pietrzykowski dwukrotnie walczył w obozie z cięższym od siebie zawodowym bokserem, który znalazł się tam za przewiny wobec Rzeszy, ale nie był to Schmeling, tylko Hottenbach. Wiemy też, że ów rywal Pietrzykowskiego był Niemcem, tyle że nie obozowym komendantem, ale więźniem.

Wszystko to powinno wydać się dziwne nie tylko czytelnikowi zaznajomionemu z regułami holocaustowego dyskursu, naznaczonego kategorycznym imperatywem wierności faktom i prawdopodobieństwa narracji na ich temat, ale i tym, którzy wystarczająco pilnie wczytują się w sportowe opowieści Józefa Hena, by móc wskazać okoliczności i genezę ich powstania. Oprócz *Boksera i śmierci* są to, jak już pisałem, jedynie dwa inne opowiadania: *Bicie po twarzy* i *Wielki bieg Deptały*. Są to narracje pod wieloma względami od tamtej opowieści odmienne, a przy tym oba od pierwszego zasadniczo odróżnia także to, jak na ich temat wypowiada się sam autor. Otóż przede wszystkim Hen – zupełnie inaczej niż w przypadku bohaterów *Boksera i śmierci* – wprost i bez wahania nadaje im tożsamość rzeczywistych sportowców. Wykazuje się wprawdzie dyskrecją, gdy komentując prawdziwą historię Deptały, przemilcza jego nazwisko, nie chcąc zapewne narażać na dalsze nieprzyjemności obdarzonego złą sławą niefortunnego biegacza-amatora, ale dodaje przy tym otwarcie, że „[...] historia jest autentyczna

i wiele osób wiedziało, kto jest jej prawdziwym bohaterem⁵². Żadnych tego rodzaju względów nie ma dla bohaterów tragicznej historii opowiedzianej w *Biciu po twarzy* – ich prawdziwe personalia nie zostają przemilczane, nie używa się pseudonimów ani kryptonimów. Na wprost zadane na ten temat pytanie: „A jak wyglądały fakty?” Hen udziela prostej i tak samo nieskrępowanej niczym odpowiedzi: „Polak Józef Kruża dowiedział się w dniu finału, że rano zmarło jego nowo narodzone dziecko. Mimo to stanął do walki z Rosjaninem Aleksandrem Zasuchinem i zwyciężył, ale nie był sobą⁵³. Dlaczego zatem wśród tak przecież chętnie udzielanych przez Hena komentarzy i autokomentarzy sportowych tak trudno znaleźć informacje o którymkolwiek z dwóch bohaterów *Boksera i śmierci*? Dlaczego o jednym wiemy, że to Pietrzykowski, ale nie wiemy zupełnie, skąd tę wiedzę mamy, bo Hen w tej sprawie milczy, a o drugim dowiadujemy się czasem, że to Schmeling, innym razem, że Hottenbach, a czasem znów, że *Bokser i śmierć* to w ogóle „opowiadanie, dzieło fikcji, przy czym akcja jego toczy się nie w Oświęcimiu, ale raczej w obozie wymagowanym, chociaż niewątpliwie nie bez związku z informacjami oświęcimskimi⁵⁴ (do czego Hen dodaje taki oto, jeszcze bardziej wszystko gmatwający komentarz: „Jeśli idzie o bokserów, to znam dwa wypadki konfliktów obozowych podobnych nieco do tych, które opisałem⁵⁵)?”

BOKSER I HEN

Nie tylko autokomentarze Hena wyznaczają fundamentalną różnicę między jego dwoma opowiadaniem, których geneza jest jasna, a układ fikcji i prawdy nieskomplikowany, a *Bokserem i śmiercią* – opowieścią równie

⁵² J. Hen, *Wiem, co mówię*, op. cit., s. 255.

⁵³ S. Szczepłek, M. Żukowski, op. cit., s. 30.

⁵⁴ R. Koszyk, *Józef Hen: „Bokser i Śmierć” to opowiadanie, dzieło fikcji...*, <https://piecioletnieigrzyska.pl> (dostęp 1.02.2022). Cytat pochodzi z bloga prowadzonego przez kuratorkę wystawy *Sport i sportowcy w KL Auschwitz*, zainaugurowanej w roku 2021 w Państwowym Muzeum Auschwitz-Birkenau. Wypowiedź Hena podpisana jest odсыłaczem „List Józefa Hena, APMA-B” (sygnatura oznacza Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau, autorka nie opatruje jej jednak żadną dodatkową informacją).

⁵⁵ Ibidem.

prawdziwą, co nieprawdopodobną. Pośród trzech opowiadań sportowych Hena jest to jedyna narracja, w której wydarzenia sportowe spowite są dymem z krematoryjnych pieców, ledwie widocznych i wykoślawionych. Cytowana na wstępie opinia o tym, że „najłatwiej opisać walkę bokserską. Dwaj zawodnicy, ring – sprawa jest prosta”, pojawia się zresztą tuż przed nie całkiem jasnymi i niedokończonymi wyjaśnieniami na temat inspiracji, którymi autor kierował się, tworząc postać boksującego komendanta z *Boksera i śmierci*. Co jednak ważniejsze, fragment poprzedzający ów zamiatwany wywód na temat sportowej narracji o Zagładzie oprócz zdania o łatwości, z jaką boks daje się spożytkować w literaturze, zawiera jeszcze jedno znamienne stwierdzenie, które tę pozornie optymistyczną opinię wyraźnie komplikuje. W reakcji na zarzut unikania sportu jako tematu własnej twórczości, Hen udziela odpowiedzi, którą tym razem przytoczę w całości:

Nie unikam, ale pisanie prozy o sporcie wcale nie jest łatwe. Być może najłatwiej opisać walkę bokserską. Dwaj zawodnicy, ring – sprawa jest prosta. Pisali o boksie Jack London i Ernest Hemingway. Ale wejść w to głębiej, pokazać jakiś problem, to znaczy odejść od sportu.

Ostatnie zdanie jest tu kluczowe i stanowi właściwie gotową puentę snutych przeze mnie rozważań. Sport, jak pisałem, jest istotnym punktem orientacyjnym na poznawczym horyzoncie pisarza i jako taki silnie naznacza jego, jak to nazwałem, idiolekt. Hen mówi sportem w *Yokohamie* czy w *Odejściu Afrodyty*, mimo że ich tematem oraz kilku innych jego narracji, w których ów specyficzny charakter czy styl mówienia i myślenia o świecie się pojawia, nie jest wcale sport. Jest nim za to w przypadku *Wielkiego biegu Deptały* oraz *Bicia po twarzy*, co nie oznacza jednak, że przestaje stanowić w nich elementarny środek wyrazu. Po prostu kiedy Hen pisze o czymś, co nie należy do atletycznego porządku egzystencji, jego przesiąknięty sportową metaforyką, ale i takąż logiką czy epistemologią idiolekt łatwo na tym kontrastującym jego kontury tle zauważyć. Ale i odwrotnie: gdy skłonność Hena do oglądania i opisywania świata przez pryzmat sportu spotyka się i zespala ze sportową tematyką, wtedy to, co w poprzednim wypadku mogło łączyć się z męczącym naddatkiem czy ornamentalnym balastem, staje się językiem naturalnym autora, jego postaci i narratorów – a tym samym językiem, który do tego świata ściśle przylega i z nim się zespaja. Wydarzenie sportowe jest przy tym – jak przekonywał

Ulrich Gumbrecht⁵⁶ – zjawiskiem o nieokreślonym, pogranicznym statusie. W sensie społecznym stanowi działanie nieteleologiczne, abstrakcyjne i w porównaniu do innych społecznych rytuałów bezcelowe, jego sens objaśnić można w kategoriach stawiających go na jednej płaszczyźnie chyba tylko z jedyną równie wyjątkową praktyką religijną – tj. w kategoriach metafizycznych. Ale sport jest zarazem praktyką ze wszech miar fizyczną i fizjologiczną, zarówno umowną i abstrakcyjną (dlaczego futbolista nie może używać dłoni? dlaczego bokser ma nie korzystać z twardości swych kolan i miękkości cudzego podbrzusza?), jak i obiektywnie i nader konkretnie cielesną. Na skrzyżowaniu tych dwóch wymiarów sportu jako cielesnego konkretności i, jednocześnie, metafizycznego doznania, powstaje poznawczy chiasm – miejsce immanentnego niedookreślenia, które świetnie wyraża właśnie ostatnie z cytowanych przed chwilą zdań Hena: sport objaśniany oraz sport, który ma coś objaśniać – przestaje być sportem. Dlatego nawet tak kunsztowna narracja, jaką jest bez wątpienia opowiadanie *Bokser i śmierć*, skonfrontowana z etycznym imperatywem dosłowności, na którym opiera się współczesny dyskurs Holocaustu, z definicji nie jest w stanie wyrazić doświadczenia Zagłady. W deontologicznych ramach tego dyskursu nie ma bowiem miejsca na niedookreślenia, ponieważ niedookreślenie, nie-tożsamość i nie-byt ofiar były tym, do czego dążyli oprawcy. Wyraźnie pamiętał o tym Lipoński, który zdecydował się, jak pamiętamy, na snucie hipotez na temat domniemanej tożsamości bokserów-ocaleńców występujących w opowiadaniu Hena i obramował rozważania ścisłą faktograficzną ramą. Tę zasadę cytowania już recenzentka filmu *Mistrz* wyraża na przykładzie kinowej reprezentacji obozowych numerów:

Najbardziej problematyczna jest kwestia użycia numerów, tego podstawowego obok pasiaka symbolu więźnia. W KL Auschwitz każdy nowoprzybyły otrzymywał kolejny numer z serii, nie wykorzystywano powtórnie numerów po zmarłych, a zatem wobec braku powtarzalności każdy numer może być identyfikatorem tożsamości bardziej jednoznacznym nawet, niż imię i nazwisko. Za każdym z nich stoi indywidualna historia obozowa konkretnego człowieka i już samo to powoduje, że dowolne ich wykorzystanie w dziele na poły fikcyjnym jest kontrowersyjne i problematyczne pod względem etycznym. Przedstawiona na ekranie fikcyjna postać więźnia po oznaczeniu

⁵⁶ Zob. H.U. Gumbrecht, *Lob des Sports*, Frankfurt am Main 2005.

jej konkretnym numerem przestaje być anonimową. Ponadto numer więziarski wraz z współwystępującymi z nim oznaczeniami (trójkąt, litera) są nośnikami szeregu informacji – mówią o narodowości konkretnego więźnia, przyczynie i czasie jego osadzenia w obozie⁵⁷.

* * *

Z powyższych rozważań płynie dwojaka konkluzja. Pierwsza to coś na kształt reprimendy – żółtej kartki czy odgwizdania faulu. A jeśli z futbolowych metafor przejść do z założenia radykalniejszych metafor bokserskich, to miałby ów pierwszy wniosek (acz jeno z pozoru) ciężar nokautu. Byłby to wprowadzie cios – tyle że nie ten oczywisty – po którym znokautowany leży na deskach; raczej już coś na kształt TKO: nokautu technicznego, który od „naturalnego” różni się tym, że nokautowanego z dalszej potyczki wyłącza nie jego własne, ogłuszone, a więc nieodczuwane („komunikujące brak komunikacji”) ciało, ale całkiem osobny wobec tego ciała – a więc niemający dostępu do zachodzących w nim procesów komunikacji (lub ich braku) – byt arbitra. Otóż, tak jak sędziowski werdykt o TKO stanowi opinię wydaną „z zewnątrz” neuronalnego systemu, którego werdykt ów dotyczy, tak za zewnętrzny wobec dyskursywnego systemu sportowej literatury uznać należy wniosek płynący z wykazywanych tu dysonansów między faktycznym i fikcyjnym porządkiem *Boksera i śmierci*. Rozbieżność ta jest wprowadzie zjawiskiem zwyczajnym dla ogólnie pojmowanej literatury, jednak w sportowej jej odmianie można by w niej ujrzyć pewien kategorialny zgrzyt. Różnica między rzeczywistością faktu i fikcyjnością narracji o nim to przecież w sporcie rzecz arcyważna. Kto jak kto – ale Hen, kibic spamiętujący sportowe fakty statystyczne publikowane w „Przeglądzie...”, a także jako autobiografista niepozwalający czytelnikowi o swej sportowej pamięci zapomnieć, mógłby się zgodzić, że w szczególnym przypadku pisarstwa sportowego różnica ta nie jest jedynie funkcją literackich mechanizmów reprezentacji świata, bo wikła się nadto w genologiczne uwarunkowania i wyróżniki owego „specyficznego gatunku literacko-dziennikarskiego, łączącego elementy opowieści fabularnej z cechami reportażu”⁵⁸. Gdy jednak do (nomen omen) tego skomplikowanego układu sportowych faktów

⁵⁷ W. Witek-Malicka, *Film „Mistrz”...*, op. cit.

⁵⁸ W. Lipoński, *Encyklopedia...*, op. cit., s. 174.

i literackiej opowieści o nich dodać kontekst doświadczenia obozowego, wówczas zgrzyt staje się hałasem. Z chwilą uznania danej narracji – na dowolnej podstawie i decyzją jakiegokolwiek instancji – za część obszernego, ale przy tym hermetycznego i ekskluzywnego zbioru świadectw Zagłady przekalibrowaniu poddane zostają wyznaczniki tego, co w jej własnych ramach stanowi fakt, oraz szerokość dopuszczalnych ram jego literackiej reprezentacji. Opowiadanie Hena o sportowym *Bokserze* i obozowej *śmierci* sprawy te zaś traktuje z niejaką dezynwolturą, która uwiodła już niejednego czytelnika (zawodowego, amatorskiego i rekreacyjnego), ale kilku z pewnością wprowadziła w konfuzję. Szczególnie zaś tych, którzy w warunkach coraz wyraźniej konsolidujących się reguł zagładowego dyskursu pragnęliby się dowiedzieć, czy jego bohaterem – albo raczej: jego faktycznym pierwowzorem – jest Pietrzykowski czy Czortek, czy obaj po trochu; czy może ni jeden, ni drugi, tylko, na przykład, Małecki? I czy jego rywal to raczej Hottenbach czy bardziej Schmeling (czy obaj po trochu, czy żaden itd.)? Oraz gdzie odbywały się ostatecznie ich walki: w Auschwitz czy w Neuengamme? Hen i jego tekst kwestii tych nie ułatwiają; ale też nie całkiem na ich temat milczą, bo, jak wspominałem wcześniej, w mgławicy rozmów na te tematy rozsiane są wcale liczne wskazówki, sugestie i niedomówienia. Można by nawet odnieść wrażenie, że tekst albo Hen – albo i Hen, i jego tekst – sami już nie pamiętają właściwych albo przynajmniej najbardziej prawdopodobnych odpowiedzi i że w związku z tym choćby chcieli, i tak nie mogą ich już udzielić.

Konkluzja druga – czy też domniemanie wysnute z tego, co wyżej – opiera się zaś na przypuszczeniu, że Hen, nawet jeśli by odpowiedzieć na takie pytania mógł, to wciąż robić by tego nie chciał. Jako zawołany kibic i doświadczony zawodnik, ale nade wszystko jako świetny pisarz wie przecież – a i my dobrze to wiemy – że miarą doskonałości tego tekstu jest właśnie to, że mimo chyba powszechnego już dziś przekonania, że odpowiedzi nie ma i nigdy nie będzie, pytań stawianych Henowi i jego tekstom nadal przybywa.

Bibliografia

- Ast Anna, *Wartości społeczne i kulturowe obecne w „Przeglądzie Sportowym” w latach 1935–1945*, „Space Aksjologiczne. Język – Literatura – Kultura” 2018, t. 1. ba., *Gdzie są polscy sportowcy*, „Kurier Sportowy” 1945, nr 1.
- Bogacka Marta, *Bokser z Auschwitz: losy Tadeusza Pietrzykowskiego*, Demart SA, Warszawa 2012.
- Bogacka Marta, *Obozowe lata Tadeusza Pietrzykowskiego – boksera, który pięściami wywalczył sobie życie*, „Pamięć i Sprawiedliwość” 2020, nr 11/2(20).
- Cary Lucian, Kawczyński Antoni, *Ring wolny. Powieść*, Wydawnictwo Zachodnie, Poznań 1937.
- Cieślak Joanna, Molenda Antoni, *Tadeusz Pietrzykowski „Teddy”: 1917–1991*, Towarzystwo Opieki nad Oświęcimiem, Oddział Wojewódzki, Katowice 1995.
- Gumbrecht Hans Ulrich, *Lob des Sports*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005.
- Hen Józef, *Bez strachu. Dziennik współczesny*, Wydawnictwo MG, Warszawa 2020.
- Hen Józef, *„Bicie po twarzy” i inne opowiadania*, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, Warszawa 1959.
- Hen Józef, *Bitwa o Kozi Dwór*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1955.
- Hen Józef, *Bokser i śmierć. Opowiadania zebrane*, Mando, Kraków 2020.
- Hen Józef, *Cud z chlebem*, Iskry, Warszawa 1956.
- Hen Józef, *Notatnik zapaleńca*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1956.
- Hen Józef, *Nowolipie. Najpiękniejsze lata*, Sonia Draga, Katowice 2019.
- Hen Józef, *Odejdźcie Afrodyty, Twój Styl*, Warszawa 1995.
- Hen Józef, *Wiem, co mówię, czyli dialogi uzdrawiające. Spotkania z Józefem Henem*, Fundacja Edukacji Nowoczesnej, Warszawa 2020.
- Hučko Tomáš, *„Bokser i śmierć” – udana słowacko-polska koprodukcja filmowa, do której nie doszło*, w: *Polsko-czeskie i polsko-słowackie kontakty filmowe*, red. E. Ciszewska, M. Góralik, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2018.
- Jagielski Stanisław, *Sclavus saltans. Wspomnienia lekarza obozowego*, Lekarski Instytut Naukowo-Wydawniczy, Warszawa 1946.
- Junosza Wiktor, *Wartość boksu*, „Stadion” 1923, nr 5(9).
- Korzeniewska-Nowakowska Paulina, *Literary Representation of Sport in Historical Turmoil: On Józef Hen’s „The Boxer and The Death”*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Literatura i Kultura Popularna Wrocław” 2021, t. XXVII, nr 4055.
- Lipoński Wojciech, *Humanistyczna encyklopedia sportu*, Sport i Turystyka, Warszawa 1987.
- Lipoński Wojciech, *Sport, literatura, sztuka*, Sport i Turystyka, Warszawa 1974.
- Mazurkiewicz Michał, *Sport w literaturze i kulturze. Konteksty historyczne i współczesne*, Wydawnictwo UJK, Kielce 2020.
- Olszański Tadeusz, Stanisław Dygat, *Józef Hen i Tadeusz Konwicky o boksie: szkoła życia*, „Boks” 1974, nr 200.

- Reksza Aleksander, *Ludzie, zwycięstwa, klęski*, Państwowe Wydawnictwo Literatury Dziecięcej „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1957.
- Reksza Aleksander, *Mocarze ringu*, Wydawnictwo Dom Książki Polskiej, Wrocław 1948.
- Reksza Aleksander, *Prawdziwy sport*, Wydawnictwo „Prasa Wojskowa”, Warszawa 1948.
- Reksza Aleksander, *Słynne pojedynki*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1988.
- Reksza Aleksander, *Żelazny Joe*, Sport i Turystyka, Warszawa 1957.
- Reksza Aleksander, Marian Strzelecki, *Wielka gra. Powieść sportowa*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1936.
- Sahaj Tomasz, *Kibicowskie narracje w utworach polskich prozaików: Wojciech Kuczok i Jerzy Pilch*, w: *Kultura fizyczna a kultura masowa*, red. Zbigniew Dziubiński, Michał Lenartowicz, Warszawa 2011.
- Sobolewska Justyna, *Pióro i pięść*, „Polityka” 2017, nr 15.
- Szafran Eleonora, *Mistrz. Tadeusz „Teddy” Pietrzykowski*, Ringier Axel Springer Polska, Warszawa 2021.
- Szczepłek Stefan, Mirosław Żukowski, *Grałem w drużynie Armii Czerwonej* [rozmowa z Józefem Henem], „Rzeczpospolita” 2015, nr 300/52.
- Witek-Malicka Wanda, *Film „Mistrz” o losach Tadeusza Pietrzykowskiego. Recenzja historyczna*, „Memoria. Pamięć – Historia – Edukacja” 2021, t. 47, nr 8.
- Wróblewski Janusz, *Szybszy od pięści*, „Polityka” 2021, nr 36.

Źródła internetowe

- Koszyk Renata, *Józef Hen: „Bokser i Śmierć” to opowiadanie, dzieło fikcji...*, <https://piecioletnieigrzyska.pl> (dostęp 1.02.2022).

Two Athletes, One Arena and a Crematory – There is Nothing Simple About it or Truth vs. Fiction in Holocaust Literature on Sports (on the Example of *Boxer and Death* by Józef Hen)

The author traces the biography of Józef Hen in connection with his sporting experiences and reflects upon the extent to which one should consider him an author of Polish sports literary writing. He then takes a deeper insight into one of his three short stories on sports, namely *Boxing and Death* in order to establish the factual reference of the fictional tale and, in particular, its protagonists. This leads him to the conclusion that a sports narrative which involves any given aspect or event related to the Holocaust constitutes an autonomous genre, different from both Holocaust and sports narratives as such.

Keywords: Holocaust literature; sports writing; boxing; biography

Data przesłania tekstu: 13.03.2022

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 17.09.2022

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 12.10.2022

BOKSER I ŚMIERĆ. KONWENCJA FILMU BOKSERSKIEGO A OPOWIADANIE O AUSCHWITZ

KATARZYNA MAKA-MALATYŃSKA

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
w Łodzi
Polish National Film School in Łódź
k.malatynska@filmschool.lodz.pl
ORCID 0000-0003-4210-5452

Antoni Czortek, członek kadry narodowej, olimpijczyk z Berlina (trafił do Auschwitz w sierpniu 1943 roku), Victor Young Perez, francuski Żyd z Tunezji, mistrz świata w wadze muszej z 1931 roku, Johann Rukeli Trollmann, bokser romskiego pochodzenia, mistrz Niemiec w wadze półciężkiej z 1933 roku, Leen Sanders, siedmiokrotny mistrz Holandii w wadze średniej i Tadeusz Pietrzykowski, wicemistrz Polski i mistrz Warszawy w wadze koguciej. To nieliczni spośród bokserów, którzy znaleźli się w czasie II wojny światowej w obozach koncentracyjnych¹. Najbardziej znany z nich, „Teddy” Pietrzykowski, stoczył prawdopodobnie około sześćdziesięciu walk w Auschwitz, Neuengamme i Bergen-Belsen. W Auschwitz działał w konspiracji organizowanej przez rotmistrza Witolda Pileckiego. Jego uprzywiłejowana w obozie pozycja pozwalała mu nieść pomoc współwięźniom².

W roku 1991 Józef Hen zanotował:

Zmarł „Teddy” Pietrzykowski, przedwojenny bokser warszawskiej Polonii – wagi lekkiej, jeśli się nie mylę – którego przeżycia w obozie koncentracyjnym nasunęły mi pomysł opowiadania *Bokser i śmierć*. [...] Teraz, o dziwo, telefon z działu sportowego „Trybun”. Wiedzą o tym opowiadaniu, wiedzą, że zmarł jego bohater (drugą inspiracją, równoległą, był „kogut” Antoni

¹ W fabularyzowanej formie losy bokserów więźniów przedstawia w swej książce Andrzej Fedorowicz. Zob. idem, *Gladiatorzy z obozów śmierci*, Warszawa 2020.

² Wspomnienia o Pietrzykowskim opublikowała jego córka Eleonora Szafran: Szafran Eleonora, *Mistrz. Tadeusz „Teddy” Pietrzykowski*, Ringier Axel Springer Polska, Warszawa 2021.

Czortek, wicemistrz Europy, stały rywal i przyjaciel Rotholca), chcą o nim porozmawiać³.

Historia Pietrzykowskiego stała się źródłem inspiracji dla Hena, gdy pracował nad opowiadaniem *Bokser i śmierć*:

Ci dwaj bohaterowie to połączenie kilku historii, które słyszałem. Pietrzykowski Teddy polski bokser, rzeczywiście trenował lagerführera i zaraz po wojnie zaczęło mi to krążyć po głowie. Ale musiałem jeszcze stworzyć postać Niemca i tutaj pomogła mi osoba Maxa Schmelinga, który przed wojną był nawet mistrzem świata, nokoutował słynnego Joe Louisa, a później chciał odzyskać swój tytuł i nie pozwalano mu na to⁴.

W czasie wojny Schmeling za odmowę wstąpienia do NSDAP został wcielony do Luftwaffe. Na zaproszenie gubernatora Hansa Franka przebywał na ternie okupowanej Polski. Na przełomie lat 1942 i 1943 pracował na lotnisku w Elblągu. Gdy został ranny na Krecie, Goebbels próbował uczynić go bohaterem nazistowskiej propagandy, Hitler swoim pupilem. Schmeling wymykał się jednak prostym kategoryzacjaom. W 1993 roku dwóch profesorów Uniwersytetu Rhode Island Robert Weisbord i Norbert Heterich opublikowało artykuł, w którym opisali, jak Schmeling podczas Nocy Kryształowej w 1938 roku uratował życie dwóm młodym Żydom, braciom Wernerowi i Henrichowi Lewinom, ukrywając ich w swoim apartamencie w hotelu Exelcior w Berlinie. Bohater Hena również ma niejednoznaczny stosunek do nazistowskiej władzy, choć nosi mundur i cechuje go okrucieństwo. Waltera z Schmelingiem łączył jednak przede wszystkim wiek (Max Schmeling urodził się w roku 1905, a więc w czasie wojny był już bokserem zbliżającym się do emerytury. Ostatnią walkę stoczył w roku 1948) i kategoria wagowa. W zbiorowej świadomości Schmeling pozostawał ikoną niemieckiego boksu.

³ J. Hen, *Nie boję się bezsensnych nocy... z książki trzeciej*, Warszawa 2001, s. 65. Tadeusz „Teddy” Pietrzykowski zmarł 17 kwietnia 1991 roku w Bielsku-Białej.

⁴ J. Hen, *Kiedyś oszustów w sporcie było mniej*, PrzegladSportowy.onet.pl, 6.06.2014, <https://przegladSportowy.onet.pl/inne-sporty/jozef-hen-kiedys-oszustow-w-sporcie-bylo-mniej/3n2dt22> (dostęp 8.12.2021).

BOKSER I ŚMIERĆ W KONTEKŚCIE KINA CZECHOSŁOWACKIEGO PIERWSZEJ POŁOWY LAT SZEŚĆDZIESIĄTYCH

Detabuizacja tematu obozów koncentracyjnych i Zagłady w kinematografii czechosłowackiej nastąpiła dopiero na początku lat sześćdziesiątych, choć to właśnie kino czechosłowackie może się szczycić jednym z pierwszych filmów w historii światowej kinematografii, których akcja toczyła się w Theresienstadt – *Daleką drogą* (1949) Alfréda Radoka. Iwona Sowińska w tekście poświęconym czeskiej Nowej Fali odnotowuje ponadto dość konwencjonalny melodramat z 1959 roku *Romeo, Julia i ciemność* Jiříego Weissa, w kolejnej dekadzie *Transport z rajy* (1962) i *Piątego jeźdźca Apokalipsy* (1964) Zbynka Brynycha, *Modlitwę za Katarzynę Horovitz* (1965) i *Ditę Saxovą* (1967) Antonína Moskalyka⁵. Filmem przełomowym okazał się jednak *Sklep przy głównej ulicy* (1965) Jána Kadára i Elmara Klosa, o którym Józef Hen pisał:

Ta zbrodnia – to rozpasanie głupoty, która rozszalała się i pognębiła wszystko, co rozumne i uczciwe. [...] Boy wspomina w jakiejś recenzji, z przekąsem, że Niemcy zawsze uchodzili za legalistów. I oto ci legaliści posyłają miliony ludzi na rzeź bez sądu, bez winy, na podstawie obłąkańczej teorii rasowej, którą wyznawał kołtun-przywódca. [...] Nie zapomnieć!...⁶.

Był pierwszym dziełem w kinematografii czechosłowackiej nagrodzonym Oscarem, doceniono jego niezwykle walory artystyczne, ale o jego znaczeniu w historii kina zadecydował również drażliwy temat odpowiedzialności Słowaków za Zagładę Żydów – swoich sąsiadów. Jak zauważył Mariusz Guzek: „wieloaspektowość dzieła Kadára i Klosa pociąga za sobą wiele możliwych jego odczytań. Wśród nich także i to, które zwraca uwagę na kulturową reprezentację słowackich Żydów i stosunek Słowaków do Żydów podczas istnienia przedziwnego (nawet jak na warunki I połowy XX wieku) tworu, jakim była Republika Słowacka, uzależniona od gospodarki wojennej

⁵ I. Sowińska, *Kino Czechosłowacji. Cud po cudzie*, w: *Historia kina*, t. 3. *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Syska, I. Sowińska, Kraków 2015, s. 400.

⁶ J. Hen, *Nie boję się bezsennych nocy... z książki trzeciej*, s. 53–54.

III Rzeszy”⁷. Tę opowieść o relacji żydowskiej sklepikarki i słowackiego cieśli, który zostaje „aryjskim kuratorem” sklepu, odczytywano również w kontekście tezy Hannah Arendt o banalności zła⁸.

„Podobnie jak *Bokser i śmierć* czy kilka innych utworów o tematyce wojennej, *Sklep przy głównej ulicy* [...] na pozór niewiele miał wspólnego z Nową Falą [...]. Ich powinowactwo było dyskretne, lecz niewątpliwe, a przejawiało się w odwadze podejmowania trudnych tematów w sposób, który pozwalał dojść do głosu ambiwalencji ludzkiej rzeczywistości”⁹. W poetykę kina nowofalowego, bliską *Zeszłego roku w Marienbadzie* (1961) Alaina Resnaisa, wpisywały się *Diamenty nocy* (1964) Jana Němeca. Akcja tego filmu również nie toczy się w obozie, choć opowiada historię, w punkcie wyjścia której dwaj chłopcy – Manny i Danny – uciekają z transportu zmierzającego najprawdopodobniej do obozu koncentracyjnego. Ukazuje ich walkę o przetrwanie w lesie i na skraju wsi. To szczególnie film drogi, w którym nad przemierzaniem przestrzeni fizycznej góruje wędrówka po meandrach nieodległej przeszłości. Linearną fabułę o wątych związkach przyczynowo-skutkowych, niemal pozbawioną dialogów, przerywają wspomnienia, gorączkowe i głodowe wizje. Film zamyka scena polowania starców należących do obrony cywilnej, którzy łapią chłopców. Zakończenie ma charakter wariantywny – przedstawia dwa możliwe finały historii: uwolnienie lub rozstrzelanie. Struktura filmowego opowiadania, w obrębie której niemal naturalistyczne obrazy ścierają się z surrealistycznymi wizjami, doskonale oddawała pracę umysłu człowieka doświadczającego traumy. Grażyna Świętochowska dostrzega w mentalnej podróży bohaterów realizację de-leuzjańskiej koncepcji kina myśli, zdolnego wyrażać abstrakcyjne idee¹⁰.

Bokser i śmierć, zrealizowany przed filmami *Sklep przy głównej ulicy* i *Diamenty nocy*, które odegrały niebagatelną rolę w kształtowaniu pamięci

⁷ M. Guzek, *W małym miasteczku Państwa Słowackiego. „Sklep przy głównej ulicy”*, w: *Gefilte film. Motywy żydowskie w kinie*, red. J. Preizner, Kraków 2008, s. 259.

⁸ Książka Arendt ukazała się po raz pierwszy w roku 1963. Polskie wydanie: H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przeł. A. Szost, Kraków 1985.

⁹ I. Sowińska, op. cit., s. 403.

¹⁰ Zob. G. Świętochowska, *Nieustanne błąkanie się w tę i z powrotem. Aktualizacja kategorii modernizmu w relacji do kina czeskiego*, „Panoptikum” 2014, nr 13, s. 70–102.

„czarnych sezonów”, zdawał się wskazywać trzecią, odmienną konwencję opowiadania o wojnie. Solan nie eksperymentował z formą jak Nemec, nie tworzył obrazów-mysli, lecz w tradycyjnej formule kameralnego dramatu, jaką odnajdujemy również u Kadára i Klosa, starał się pogłębiać psychologiczny rysunek bohatera, przedstawić motywacje jego zachowań, stawiać go wobec fundamentalnych dylematów moralnych. Hen, a za nim Solan, opowiadają jakby przyciszonym głosem historię, której istotą jest relacja między bohaterami: nadzorcą i więźniem, dwoma sportowcami. Wizerunek kata stanowił wówczas pewne *novum* nie tylko w czechosłowackim kinie. „Opowiadanie – pisze Tomáš Hučko – wprowadza osobliwą konfigurację postaci głównych (komendant obozu trenuje z więźniem) i taki układ buduje mocną bazę dramaturgiczną, na której Hen tworzy psychologiczną, etyczną, aksjologiczną nadbudowę swej prozy. Musiał to sobie uświadomić Solan po przeczytaniu krótkiego utworu, odgadując jego filmowy potencjał”¹¹.

W końcu lat pięćdziesiątych świeżo upieczony absolwent szkoły filmowej w Pradze (Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze), Peter Solan, kupił w kiosku niewielki tomik *Opowiadań sportowych*, wśród których zamieszczono tekst *Boksera i śmierci*¹². Zaproponował współpracę nad scenariuszem autorowi opowiadania, Józefowi Henowi, oraz swemu koledze z czasów studenckich, Tiborowi Vichcie. Wkrótce, w roku 1959, gotowa była pierwsza wersja scenariusza. Twórcy liczyli, że w okresie złagodzenia cenzury i względnego otwarcia państwa komunistycznego możliwa będzie koprodukcja z Polkami. Do opieki nad projektem z polskiej strony skierowano Wandę Jakubowską, której *Ostatni etap* (1947) wciąż wyznaczał konwencje filmowego opowiadania o obozie. Reżyser wspominał: „Właśnie ona miała sprawować nadzór nad moim filmem, ale nie doszliśmy do porozumienia, ponieważ ona widziała sprawy tak, jak je przeżyła. Mnie zależało na spojrzeniu współczesnym i ich przewartościowaniu. Faszystów nie możemy nadal ukazywać jako wyłącznie złych straszycieli, dla dzisiejszego młodego widza trzeba już wydobyć przesłanie

¹¹ T. Hučko, „Bokser i śmierć” – udana słowacko-polska koprodukcja filmowa, do której nie doszło, w: *Polsko-czeskie i polsko-słowackie kontakty filmowe*, red. E. Ciszewska, M. Góralik, Łódź 2018, s. 136.

¹² Historię realizacji filmu na podstawie opowiadania Józefa Hena relacjonują za: T. Hučko, „Bokser i śmierć”..., op. cit., s. 125–142.

filozoficzne”¹³. Film ostatecznie nie zyskał statusu koprodukcji, a współpraca pomiędzy scenarzystą i polskimi aktorami (Józef Konrad jako Węzłak, Edmund Ogrodziński jako Staszek, Janusz Bobek jako Emil¹⁴) ze słowackimi członkami ekipy pozostała niesformalizowana. We wrześniu 1959 roku, pomimo zakazu Pavla Dubovskiego, dyrektora Centralnego Zarządu Filmu Słowackiego, Rada Artystyczna scenariusz zatwierdziła. Zdjęcia do filmu rozpoczęto jednak dopiero w czerwcu 1962 na podstawie ósmej wersji scenariusza, a w roku 1963 *Bokser i śmierć* wszedł na ekrany. Zyskał rozgłos dzięki nagrodom zdobytym na zagranicznych festiwalach w San Francisco i w irlandzkim Cork. Solan uważał film za nieco spóźniony: „Gdybym mógł nakręcić *Boksera* w pięćdziesiątym dziewiątym, zanim powstał *Kapo* i inne takie filmy, być może efekt byłby inny. W sześćdziesiątym drugim to nadal był niezły film, ale kontekst domowy i światowy był już inny”¹⁵. Reakcje prasy krajowej nie były przychylnie. Recenzent „Pravdy” zarzucał przewidywalność i brak dramaturgicznego napięcia. Najwięcej kontrowersji budziła jednak postać Krafta. Bobak pisał, że film niepotrzebnie koncentruje się na nim, na kolejnych honorowych meczach, na zasadzie *fair play*¹⁶. To, co było zamysłem twórców – uchwycenie ambiwalencji bohatera i zbudowanie możliwie pełnego portretu psychologicznego komendanta obozu, najmniej podobało się władzy i krytyce. Oczekiwano bohatera jednoznacznie negatywnego. Próbowano również wprowadzić do filmu wątek komunistycznego podziemia. Przeprowadzona przez Tomáša Hučkę analiza wykazuje, że twórcom udało się obronić pierwotny zamysł tekstu, dzięki czemu film jest wierny ostatniej wersji scenariusza i zamieszczonym w niej notatkom Vichty. Jednak w kilku miejscach różni się znacząco od literackiego pierwowzoru.

Drobną, acz znaczącą, modyfikacją jest odmienna narodowość głównego bohatera. W wersji filmowej jest on Słowakiem, nie Polakiem. Choć zapewne zadecydowały o niej przede wszystkim względy obsadowe i produkcyjne,

¹³ R. Blech, *Boxerov zápas nebol márný*, „Film a divadlo”, 28.02.1963, nr 5, s. 5; cyt. za: T. Hučko, op. cit., s. 129.

¹⁴ W postać Kominka wcielił się Słowak, Stefan Kvietik, a Waltera – niemiecki aktor Manfred Krug.

¹⁵ A.J. Liehm, *Filmy pod specjalnym nadzorem. Doświadczeni czechosłowackie*, przeł. A. Jagodziński, P. Krauze, T. Grabiński, „Film na Świecie” 2003, nr 404, s. 127.

¹⁶ J. Bobok, *Film o športe v koncentráku*, „Pravda”, 12.02.1963.

to warto ją odnotować, ponieważ sprawia, że obóz koncentracyjny zostaje ukazany jako miejsce mieszania się języków i w efekcie barier komunikacyjnych, ale i możliwości porozumienia się ponad nimi. Scenarzyści filmu wprowadzili dodatkowy wątek działalności konspiracyjnej bohatera i współpracy z Polakami poza obozem. W jego obrębie został również delikatnie zarysowany motyw miłosny. Oba te elementy wzmocniły motywacje Kominka, który chce trenować na otwartej przestrzeni, by kontaktować się z podziemiem i spotykać z dziewczyną. Działalność konspiracyjna pełnię uzasadnia także zmianę stosunku więźniów do Kominka, którzy okazują mu najpierw jawną niechęć, ponieważ uważają go za kolaboranta. Z czasem staje się on dla nich bohaterem, bo pokonuje Niemca, ale również, dlatego że działa w podziemiu. Do istotnych przekształceń konstrukcyjnych należy eliminacja współczesnej ramy narracyjnej. Opowiadanie rozpoczyna się rozmową nieokreślonej grupy ludzi, która odbywa się już w latach pokoju¹⁷. Likwidacja ramy, a tym samym dystansu czasowego, sprawia, że widz wchodzi w historię pięściarza Kominka i obserwuje ją *in statu nascendi*¹⁸, co w większym stopniu umożliwia identyfikowanie się z bohaterami. Pozwala ponadto zachować dramaturgiczne napięcie – nie wiemy bowiem, czy bohater przeżyje kolejne starcia z Kraftem. Pełniej uzasadnia również zmianę zakończenia. W finale opowiadania Józefa Hena czytamy:

W dwie godziny później, gdy siedział w ciemnej knajpie nad kuflem piwa, uszu jego dobiegły dalekie dźwięki syren i poszczekiwanie psów. – Oho – usłyszał głos bufetowego – Alarm w obozie. Ktoś uciekł. Jeden uciekł,

¹⁷ „Wreszcie ktoś przypomniał sobie: – Ach tak, Kominek, naturalnie... Bokser wagi półciężkiej. Widziałem go tuż przed wojną w meczu Rzeszów–Lublin. Wygrał swoją walkę przez k.o. Miał niezły cios. Czy jeszcze boksuje? Rudowłosy odpowiedział nonszalancko: – Powiedzmy, że jest prowincjonalnym działaczem sportowym. Chociaż zapowiadał się na mistrza świata”. J. Hen, *Bokser i śmierć*, w: idem, *Bokser i śmierć. Wybór opowiadań*, Warszawa 1975, s. 5.

¹⁸ W wersji filmowej Kominek jest pośród więźniów, którzy próbowali ucieczki. O poranku po całonocnym apelu, gdy więzień sprzeciwia się temu, by po raz kolejny na rozkaz paść na ziemię, komendant przygląda mu się uważnie i rozpoznaje w nim boksera.

czterdziestu pójdzie do pieca. Pomyślał wówczas o obietnicy Krafta. Czy jej dotrzyma?¹⁹.

Ostateczna wersja scenariusza oddaje filmowe zakończenie:

Ciszę przetnie przenikliwy głos syreny. Kominek spojrzy na dziewczynę. Wieśniak zdejmie kapelusz.

Idźcie! Wieczne odpoczywanie racz im...

Po twarzy Kominka przebiegnie przerażenie.

Kraft obiecał...

Kraft... powie wieśniak. Idźcie już!

Kominek wyjdzie na drogę, Halina za nim. Nie mogą wydobyć z siebie ani słowa. Kominek skręci w stronę obozu.

Wróć... Przyszedłem pani tylko powiedzieć, że przygotowuje się nowa ucieczka. Żeby pani czekała...

I pan ucieknie?

Uśmiechnie się nieśmiało.

Spróbuję...

Odwróci się i idzie w kierunku obozu. Po twarzy ciekną mu łzy. Słychać dźwięk syren...²⁰.

W ten sposób mocniej wybrzmiewa wątek „wstydu Ocalonego” oraz obecne zarówno w opowiadaniu, jak i w filmie zagadnienia moralne.

FILM BOKSERSKI – FILM OBOZOWY

Choć boks to jedna z najstarszych dyscyplin sportowych, jego nowożytny reguły ustalono dopiero pod koniec XIX wieku (1885 – zasady Queensberry’ego). Pierwszą walkę według nowych zasad stoczyli między sobą w 1885 roku John L. Sullivan i Dominick F. McCaffery²¹. Inne źródła podają, że pierwszym pojedynkiem na nowych zasadach była walka Sullivana z Jimem Corbettem w 1892 roku. Od tej pory mistrzostwa świata wszechwag były, obok piłki nożnej, najpopularniejszym widowiskiem sportowym. Rosnąca popularność boksu zbiegła się więc w czasie z wynalezieniem kinematografu. Widowiska bokserskie i zawodowa droga bokserów stały się tematem stale obecnym w kinie, które bez wątpienia przyczyniło się

¹⁹ J. Hen, *Bokser i śmierć...*, op. cit., s. 66.

²⁰ Cyt. za: T. Hučko, op. cit., s. 139.

²¹ Zob. W. Lipoński, *Humanistyczna encyklopedia sportu*, Warszawa 1987.

do wzrostu popularności tego sportu. Jak twierdzi Leger Grindon, „Żadna sztuka nie ukształtowała naszej percepcji boksera tak bardzo jak obraz filmowy”²². Według Dana Streible’a dowodem fascynacji pierwszych filmowców walkami bokserскими jest liczba zrealizowanych filmów bokserских w roku 1894 – a więc jeszcze przed pokazem braci Lumière – przez Williama Kennedy’ego Laurie Dicksona w studiu Black Maria Thomasa Edisona w West Orange, New Jersey. W kolejnych latach bokserzy nader często bywali bohaterami komedii Charliego Chaplina, Bustera Keatona oraz Harolda Lloyd’a. W ponadstuletniej historii kina z czasem wykrystalizowały się zasady konstrukcji filmów o bokserach. Konwencja tego typu filmów ustabilizowała się w klasycznym okresie historii kina – na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych. Wówczas w role bokserów wcielali się najwięksi gwiazdorz Hollywood, tacy jak James Cagney czy Harold Lloyd. Dwa elementy niezbywalne w tej odmianie filmu sportowego to: bohater i boks jako kluczowy element widowiska powiązany z motywacją głównego bohatera. Film bokserский – jak kino gatunkowe w ogóle – stał się nośnikiem ważnych tematów egzystencjalnych i społecznych, takich jak: konflikt między ciałem a duszą, krytyka etyki sukcesu (amerykańskiego snu), konflikt między lojalnością wobec zmarginalizowanej wspólnoty, z której pochodzi bokser i możliwością integracji z ogółem społeczeństwa, między męskim etosem ringu i wpływami kobiecymi. Kino gatunkowe bywało barometrem społecznych i kulturowych przemian, a jego znaczenie nie ograniczało się do czystej rozrywki. Swoją renesans, za sprawą arcydzieła Martina Scorsese *Wściekły byk* i popularnej serii *Rocky*, przeżywało na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych oraz na początku XXI wieku, gdy głównymi bohaterkami filmu bokserского coraz częściej bywały kobiety (np. *Za wszelką cenę*, reż. Clint Eastwood, 2004).

Wypracowany w takich filmach jak *The Champ* (reż. King Vidor, 1931) czy *Knockout* (reż. William Clemens, 1941) schemat fabularny filmu bokserского opiera się zwykle na rozpoznaniu wyjątkowego talentu bokserского protagonisty oraz jego wątpliwości odnośnie wejścia na ring. Bohater doznaje jakiejś krzywdy i wówczas decyduje się wejść na ring. Spotyka mentora. Rozpoczyna serię zwycięskich walk, zdobywa tytuł, uznanie społeczne, ale

²² L. Grindon, *Knockout: The Boxer and Boxing in American Cinema*, University Press of Mississippi 2011, s. 32.

pod wpływem niewłaściwych decyzji jego kariera załamuje się. Popęlnia szereg błędów, często jego zachowania bywają nieetyczne lub społecznie szkodliwe. W kulminacyjnym momencie zdarzeń jednak odradza się jako sportowiec i człowiek i odnosi zwycięstwo. Każdej ze scen walki również towarzyszy napięcie. Filmowcy wypracowali sposób ich inscenizacji i pracy kamery. Bliskie plany przeciwników, ujęcia zza lin, kamera w ringu, przebitki na kibiców to zabiegi, które odnajdujemy także w filmie Solana.

W filmach, których bohaterami są bokserzy walczący w obozach koncentracyjnych, schemat ten zostaje znacząco okrojony. Przywożony do obozu bokser ma już za sobą serię walk i zwycięstw na ringach. W rzeczywistości obozowej w pierwszej kolejności jest jednak więźniem i to ta rola determinuje jego los. Zostaje rozpoznany przez współwięźniów lub ujawnia swoje umiejętności w sytuacji przypadkowego starcia z nadzorcą. Wówczas pozornie na powrót staje się bokserem, ale nie oznacza to, że przestaje być więźniem. Widomym znakiem tej przemiany jest powrót do nazwiska lub pseudonimu, którym zaczynają, częściej niż obozowym numerem, posługiwać się zarówno niemieccy nadzorcy, jak i współwięźniowie, którzy przywracają pamięci przedwojenne pseudonimy bokserów. W obozowej hierarchii bokser staje się więźniem uprzywilejowanym (dostaje dodatkowe racje żywności, trafia do lepszego komanda). Jego sytuacja zależy jednak nie tylko od sukcesów sportowych, lecz także od kaprysów nadzorców. Ponadto o ile w klasycznym filmie bokserkim historia bohatera powiązana jest bezpośrednio ze zwycięstwami na ringu, to w filmie, którego akcja toczy się w obozie, następstwem zwycięstwa może być przetrwanie, ale równie dobrze śmierć z ręki oprawców. W ten schemat gatunkowy, wypracowany wiele lat po premierze filmu *Bokser i śmierć*, wpisują się zrealizowane w ostatnich latach filmy o bokserach-więźniach.

W roku 1989 Robert Milton Young wyreżyserował *Triumf ducha*, którego bohaterem jest Grek żydowskiego pochodzenia, Salamo Arouch. Bohater trafia do obozu wraz z transportem Żydów z Salonik. Pracuje jak inni więźniowie, ale któregoś dnia na oczach esesmanów bije kapo. Od tego momentu będzie wzywany na ring. Boks daje Salamo szansę na przetrwanie obozu, ale kolejne walki nie są osią konstrukcyjną filmu. Nie są szczegółowo relacjonowane. Dowiadujemy się jednak, że bohater staje przeciwko więźniom-bokserom z zupełnie innych kategorii wagowych. Na obozowym ringu nie obowiązują klasyczne zasady współzawodnictwa.

Walki nie odbywają się z podziałem na rundy. Nie ma możliwości zwycięstwa na punkty: wygrywa ten, kto położy na deski przeciwnika, a walka trwa tak długo, aż to się nie stanie. Zwycięzca otrzymuje bochenek chleba, przegrany umiera. Znacznie więcej czasu ekranowego twórcy poświęcają losom rodziny, ukochanej Salamo oraz jego samego poza ringiem. Budują uniwersalną opowieść o sile miłości, która pozwala przetrwać, i z dokumentalną precyzją ukazują realia obozowego życia. Dramaturgia filmu budowana jest wokół walki o ocalenie bliskich i siebie samego w obozie, a nie walk na ringu, które pozostają wyłącznie środkiem i z których żadnej nie oglądamy w całości. W 2013 roku powstał francuski film *Victor Young Perez* (2013) w reżyserii Jacques'a Ouanicha – historia tunezyjskiego boksera żydowskiego pochodzenia, który przed wojną był dwukrotnym mistrzem świata w wadze muszej. Perez został aresztowany w 1943 roku w Paryżu i wywieziony do Auschwitz III – Monowitz, gdzie dla rozrywki niemieckich nadzorców stoczył 140 walk do 1945 roku. Został zastrzelony podczas marszu śmierci, gdy próbował rozdać współwięźniom chleb znaleziony w gliwickiej kuchni. W filmie Ouanicha, podobnie jak w *Triumfie ducha*, podkreślana jest szlachetność sportowca. Obóz koncentracyjny w filmowych opowieściach o bokserach ukazany zostaje jako miejsce nieludzkie, ale historie bohaterów egzemplifikują tezę, że nawet w takich warunkach udaje się zachować człowieczeństwo.

Takie przesłanie zawiera również *Mistrz* Macieja Barczewskiego, z Piotrem Głowackim w roli Teddy'ego, zrealizowany w 2020 roku na kanwie autentycznej historii Pietrzykowskiego. Jego biografia dostarczyła materiału na zwycięski dramat bokserski, w którym bohaterowi udało się ocalić życie własne i przyczynić się do ocalenia innych. W ostatniej scenie widzimy go w szkółce bokserskiej dla dzieci, którą prowadzi, co stanowi spełnienie jego marzeń. O Pietrzykowskim wspomina Tadeusz Borowski w opowiadaniu *U nas w Auschwitzu*:

I ci sami ludzie, którzy dzień w dzień wybijali dziesiątki zębów, ludzie, z których niejedyn sam ma pustą szczękę – pasjonowali się Czortkiem, Walterem z Hamburga i jakimś młodym chłopcem, który trenowany w obozie wyrósł, jak powiadają, na dużą klasę. Jeszcze tkwi tu pamięć o numerze 77, który

niegdyś boksował Niemców, jak chciał, biorąc na ringu odwet za to, co inni dostali na polu²³.

Bokser przynosił więźniom nadzieję – złudną, jak twierdził Borowski. Twórcy filmu skoncentrowali się na okupionych nadludzkim wysiłkiem i ogromnym ryzykiem kolejnych walkach bohatera. Oczywiście stawką w nich jest przetrwanie, ale coś jeszcze – jego obozowy podopieczny, Janek, przekonuje: „To już nie są twoje walki. Walczysz dla nas, za nas”, Barczewski uwzniośla postawę Teddy’ego, sakralizuje jego postać. W scenie, w której Teddy za karę zostaje powieszony na pręgierzu tuż przed wejściem do obozowego krematorium, kamera eksponuje jego wychudzone – choć wciąż silne – ciało, ręce oplątane sznurem i tabliczkę z szyderczym napisem „Mistrz”, która w oczywisty sposób odsyła widza do wizerunków ukrzyżowanego Chrystusa, utrwalonych w kulturze, i tabliczki z napisem „INRI” – Jezus Nazarejski Król Żydowski. W kilku innych scenach sposób kadrowania sprawia, że nad głową bohatera pojawia się aureola utworzona światłem obozowego szperacza. To typ bohatera bez skazy, który w każdej sytuacji, narażając życie własne, niesie pomoc innym. W kulminacyjnej scenie filmu odradza się niczym feniks z popiołów (w scenie poprzedniej pobity i wycieńczony leży pośród nadpalonych ciał), staje do walki z Hammerschlagiem i zwycięża mimo ogromnej przewagi przeciwnika.

W wymienionych filmach wykorzystywana jest na różne sposoby konwencja melodramatyczna. Bohatera *Triumfu ducha* napędza do działania pragnienie ocalenia ukochanej. O ile Young korzysta po prostu z założeń gatunkowych melodramatu, ułatwiając w ten sposób identyfikację emocjonalną z bohaterem poprzez użycie znanego widzom kodu, to Barczewski sięga po narzędzia konwencji melodramatycznej, posługując się przede wszystkim nadmiarem. Melodramat:

jest takim rodzajem przedstawienia, które wyraża wielki kryzys i zagrożenie, ale jednocześnie natychmiast przywraca porządek moralny, wraz z jego potęgą. Dobre jest dobre, a złe jest złe; czarne jest czarne, a białe – białe. Wraz z żądaniem od widza, by dokonał bezwarunkowej identyfikacji – co

²³ T. Borowski, *U nas w Auschwitzu*, w: idem, *Wybór opowiadań*, wybór i wstęp J. Andrzejewski, Warszawa 1959, s. 128.

wywołuje efekt, który Heilman nazywa „monopatią” (*monopathy*) – następuje natychmiastowe przywrócenie porządku moralnego²⁴.

W obu przypadkach widz z napięciem śledzi losy bohaterów, oba filmy nastawione są przede wszystkim na identyfikację emocjonalną z bohaterem, osiąganą poprzez wykorzystanie założeń gatunkowych filmu sportowego i melodramatyczność.

Józef Hen i Peter Solan niemal pół wieku przed powstaniem filmu *Mistrz* przedstawiają sytuację więźnia-boksera w sposób znacznie bardziej zniuansowany i pozbawiony moralnej dwuznaczności, którą wnosi melodramatyczność. Posługując się pewnymi elementami filmu bokserkiego (bokser, sceny walki, mentor), nie tworzą zwycięskiego dramatu, w którym ład moralny zostaje przywrócony. Tym samym oddają sprawiedliwość nie tylko zwycięzcom/Ocalonym, ale również zamordowanym.

STARCIE MORALNYCH PORZĄDKÓW

Bohaterami filmu są bokserzy – Kominek i Kraft, którzy jednocześnie pozostają w swoich rolach: więźnia i komendanta obozu. Ring w żadnym momencie na gwarantuje im równości. Scenografia zaaranżowanej hali wprawdzie do złudzenia przypomina prawdziwą halę sportową, szczególnie podczas ostatniej, dziesięciorundowej walki: jest widownia, ring z linami, sędzia, trenerzy w rogach ringu, tyle że widownia składa się wyłącznie z esesmanów i ich kobiet, sędzia również należy do systemu represji, Willy wachlujący ręcznikiem i ocierający pot z czoła Kominka nie jest trenerem, lecz ordynansem Krafta, którego kondycja boksera interesuje wyłącznie w związku z zakładami sportowymi, na których pragnie się wzbogacić. W scenie kluczowej walki, zorganizowanej na wzór starć w pozaobozowej rzeczywistości, wśród publiczności przechadza się zastępca Krafta. Kamera ukazuje go trzykrotnie. Spojrzenie Kominka krzyżuje się ze spojrzeniem kapitana Holdera. Gdy rozpoczyna się walka, zastępca komendanta morduje towarzysza boksera, miłośnika sportu Węzłaka, który był dla więźnia

²⁴ Tak o melodramacie pisze Amos Goldberg w recenzji książki *Nazi Germany and the Jews* Saula Friedländera, powołując się m.in. na pracę: R. Heilman, *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*, Seattle 1968. Zob. A. Goldberg, *Głos ofiary i estetyka melodramatu w historiografii*, przeł. A. Brzostowska i J. Giebułtowski, „Zagłada Żydów. Studia i materiały” 2009, nr 5, s. 232.

mentorem. Holderem kieruje wyłącznie potrzeba udowodnienia Kominkowi, że umiejętności bokserskie i zainteresowanie nim komendanta niczego nie zapewniają. Działanie kapitana podszyte jest również głęboko skrywaną potrzebą rywalizacji z komendantem i wykazania swej wyższości nad nim. Śmierć krąży poza liniami ringu. Nie bez przyczyny Solan montuje scenę śmierci Wężlaka na stercie zwiniętego drutu kolczastego ze sceną walki Kominka i Krafta. Holder i Willy na różne sposoby prowokują boksera. Z różnych powodów pragną, by Kraft poniósł porażkę na ringu.

Dramaturgiczne napięcie filmu wynika z relacji Kraft – Kominek, w której jeszcze jeden aspekt odgrywa niebagatelną rolę. Jest nim cielesność bohaterów, ich męskość. Skodyfikowany w latach trzydziestych m.in. przez Ludwiga Haymanna, boksera i pierwszego redaktora sportowego organu prasowego NSDAP „Völkischer Beobachter”, niemiecki styl boksowania sprowadzał się do walki stopa w stopę, łeb w łeb, do jatki aż do momentu, w którym jeden z walczących padnie, prawdziwej rzezi, bez sztuczek, bez blefów – to właśnie jest „niemiecki boks”²⁵. Boksera musiała zatem charakteryzować przede wszystkim siła, nie taktyka i spryt. Kraft próbuje odgrywać męskość wpisaną w ową wizję. Ma ona w sobie element ewidentnie narcystyczny. Zwalisty, starzejący się, walczący z własnym ciałem Kraft z trudem usiłuje ten wzór realizować. Nie chce więc pokonać słabego, niemal bezbronnego więźnia. Wedle tej logiki:

W obozie SS-mani nie mieli żadnych przeciwników, tylko ofiary, które można było zabić jednym mocniejszym ciosem. W walce z takim przeciwnikiem nie ma żadnej chwały, bo nie ma w niej ryzyka. [...] Podludzie nie mają godności, nie zasługują na szacunek. Dlatego ten, kto traktuje ich bez szacunku, nie może stracić chwały, której tym samym nie posiada²⁶.

Każę go karmić, trenować, zwalnia z najcięższych prac, bo tylko zwycięstwo nad równym przeciwnikiem może dać mu satysfakcję oraz zachować męskość w oczach obserwującej jego zmagania kochanki Helgi. Metamorfozy ciała boksera-więźnia stanowią odwrócenie degradacji ciała innych więźniów, które znaczone jest stopniową utratą wagi i kolejnymi

²⁵ P. Wolski, *Eksces męskości. Narracje bokserskie w literaturze Zagłady*, „Teksty Drugie” 2015, nr 2, s. 194–195.

²⁶ Ibidem, s. 198.

chorobami, a w ostateczności nierzadko „zmuzułmanieniem” i śmiercią. Obozowy termin „muzułman” obejmował nie tylko stan ciała, ale i umysłu: „Tak zwany muzułman [...] nie dysponował już żadną przestrzenią świadomości, w której mogłaby zachodzić konfrontacja dobrego ze złym, szlachetnego z podłym, intelektualnego z nieintelektualnym. Był on po prostu ledwie trzymającym się na chwiejnych nogach trupem, kłębkim fizycznych funkcji w ich ostatnich podrygach”²⁷.

Podobnie jak w klasycznym filmie bokserskim, akcja toczy się od walki do walki czy raczej – poprzez kolejne sparingi do walki. Punkt kulminacyjny akcji stanowi najdłuższe ze starć. Kominek od dawna już wie, jaki zadać cios, by zwyciężyć, ale wie też, jakie może przynieść to konsekwencje. Triumf może oznaczać śmierć. Kominek rozważa więc decyzję o wykorzystaniu swej technicznej przewagi. Zachęcają go do tego inni więźniowie, widząc w gościu boksera szansę na zemstę. Ostatecznie, sprowokowany działaniem Holdera, powala Krafta na deski w sparingu po kluczowej walce, którą Kraft rzekomo wygrywa na punkty. Ku zaskoczeniu esesmanów komendant zachowuje sportowego ducha i zasady *fair play*. W ostatnim akcie uwalnia Kominka, ale jego gest okazuje się podszyty fałszem. Dźwięk syreny, który pojawia się po opuszczeniu przez boksera obozu, uświadamia bohaterowi, że jego wyjście potraktowane zostało jak ucieczka i że w odwecie zginą inni więźniowie. Łaska okazała się pułapką. Powracający w imię solidarności do obozu Kominek odnosi tym samym moralne zwycięstwo nad Kraftem, choć zapewne czeka go śmierć. Wprawdzie porządek scen kolejnych potyczek wpisuje się w schemat filmu bokserskiego, ale miejsce zdarzeń, reguły według których ono funkcjonuje i motywacje zachowań bohaterów oddalają go od tego schematu. O ile w filmie bokserskim walka to przede wszystkim starcie dwóch równych sobie przeciwników, to w filmie Solana na plan pierwszy (m.in. dzięki operowaniu zbliżeniem, portretowymi ujęciami Kominka) walka to stracie człowieczeństwa z barbarzyństwem, a przede wszystkim wewnętrzna walka więźnia-boksera.

Istotnym dopełnieniem napięcia dramaturgicznego zbudowanego wokół głównych bohaterów staje się sposób ukazywania ich otoczenia. Inscenizacja i kamera celowo przysłaniają niekiedy obozową rzeczywistość. Rodzi się

²⁷ J. Améry, *Poza winą i karą. Próby przełamania podjęte przez złamanego*, przeł. R. Turczyn, posłowie P. Weiser, Kraków 2007, s. 8.

napięcie pomiędzy potwornością obozu a pozorem normalności. Strategia ta stosowana jest od pierwszej sceny filmu. W ujęciu otwierającym widzimy worek treningowy, w tle drabinkę gimnastyczną, ręka uzbrojona w rękawicę uderza w worek. Z czasem widoczna staje się zwalista sylwetka boksera. W warstwie dźwięku odgłos uderzeń uzupełniono budzącą niepokój muzyką. Pod koniec sceny pojawia się kobieta, Helga, i z prowadzonego w języku niemieckim dialogu wnioskujemy, że akcja filmu toczy się w czasie wojny. Dopiero jednak w czwartej minucie orientujemy się, że człowiek, którego wzięliśmy pierwotnie za boksera, jest jednocześnie oficerem SS. Za parawanem zamienia strój sportowy na mundur. W drugiej scenie, plenerowej, w szerszych planach zostaje ukazany plac apelowy w obozie. Bokser-komendant zmierza w kierunku stojących w równych szeregach więźniów. Rozwiązanie pozwalające na przysłanianie/odsłanianie lagrowej rzeczywistości zastosowane zostało również w scenie treningu. Kraft wyraża zgodę na wspólne z Kominkiem bieganie poza obozem. Bohaterowie ubrani w dresy przemierzają polne drogi. Przez chwilę nic nie wskazuje na opresyjność tej sytuacji – dopóki kamera nie poszerzy pola widzenia i nie ukaże jadącego za nimi samochodu ze strażnikiem, który trzyma Kominka na muszce. Strategia ta sprzyja pogłębieniu postaci Krafta. Widzimy komendanta w przestrzeni niemal domowej. Przemywa twarz, goli się, w głębi kadru Helga gimnastykuje się według instrukcji płynących z radia. Kraft przegląda się w lustrze. Dostrzega ślady starzenia się na swojej twarzy. Przez chwilę widzimy człowieka, który nie ma już szans na realizację swoich marzeń o kontynuowaniu kariery sportowej po wojnie. W tym sensie jest skazany na klęskę. Twórcy jednak nie pozwalają na to, by w widzach zrodziło się wobec niego współczucie. Nie może być również mowy o usprawiedliwieniu jego postępowania. Inaczej jednak niż w omówionych przypadkach ta sekwencja budowana jest tak, by wydobyć skrajną odmienność sytuacji obu bohaterów. Montowana jest równoległe z ujęciami baraków, w których w nieludzkich warunkach żyje Kominek i inni więźniowie. Chodzi tu więc raczej o poznanie, które jest efektem właściwego zbudowania motywacji zachowań w obrębie filmowej struktury.

W tym aspekcie *Bokser i śmierć* zbliża się do innego kontrowersyjnego ujęcia nazisty w ówczesnym kinie – do *Pasażerki* (1963) Andrzeja Munka. Anette Insdorf zauważa, że dwa istotne elementy łączą te filmy: pogłębiona relacja pomiędzy katem a ofiarą, panem życia i śmierci a więźniem

i pełna siły subtelność w ukazywaniu skrajnego okrucieństwa w obozie²⁸. W *Pasażerze* umieszczono scenę, w której Liza, obozowa nadzorczyzna, przygląda się zza ogrodzenia prowadzonym do komory gazowej żydowskim dzieciom. Jest wyraźnie poruszona i opanowuje emocje dopiero wówczas, gdy spostrzeżga, że za jej plecami staje Marta, więźniarka. W filmie *Bokser i śmierć* w równie mocno oddziałującym na emocje widzów skrócie ukazano Zagładę Żydów. Kominek nadzorowany przez esesmana idzie do lazaretu. Za płotem widzi Żydów – kobiety, dzieci i starców, którzy dotarli do obozu w ostatnim transporcie. Jego wzrok pada na skazańców i na przynależące do nich rzeczy. Gdy wraca, nie ma już ludzi, zostały tylko przedmioty: walizki, kule, wózki dziecięce i inwalidzkie, zabawki, futerał ze skrzypcami. Gęsty dym z komina spowija niebo. Zdaje się dusić bohatera. Z jego gardła wydobywa się krzyk. To, co zobaczył to kolejny powód, by jednak nie powstrzymać się przed zadaniem Kraftowi ostatecznego ciosu. W obu filmach postaci esesmanów – Lizy i Krafta – wykraczają poza kliszowy, jednowymiarowy wizerunek obozowych nadzorców. Zniuansowanie sprawia jednocześnie, że ich wyrafinowane okrucieństwo, ukryte pod pozorami niesienia pomocy czy zachowań *fair play* – okazuje się szczególnie przerażające.

Film o bokserze, którego miejscem akcji jest obóz, nie może być tylko filmem sportowym. Konwencja filmu bokserskiego rozpada się lub ulega modyfikacjom pod naporem obrazów ekstremalnego, nieporównywalnego z niczym doświadczenia. Osuwa się w melodramat jak w *Triumfie ducha* czy *Mistrzu*, jeśli ma nieść konsolację. Twórcy koncentrują się na walce bohatera o przetrwanie, walki bokserskie są traktowane wyłącznie jako narzędzie, dające szansę na przeżycie. Walki w filmie *Bokser i śmierć* pozostają w centrum – tyle tylko, że nie są już wyłącznie starciem dwóch mężczyzn o określonej sile fizycznej, lecz starciem dwóch porządków moralnych. Tematem, który niejako majaczy w tle filmu, jest klęska naszej nowoczesnej cywilizacji, ufundowanej na przekonaniu, że wypracowane w jej obrębie reguły (w tym reguły sportowe) mogą nas ochronić przed barbarzyństwem.

²⁸ A. Insdorf, *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*, Cambridge 2003, s. 55–56.

Bibliografia

- Améry Jean, *Poza winą i karą. Próby przełamania podjęte przez złamanego*, przeł. R. Turczyn, posłowie P. Weiser, Homini, Kraków 2007.
- Arendt Hannah, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przeł. A. Szost, Wydawnictwo Znak, Kraków 1985.
- Borowski Tadeusz, *U nas w Auschwitzu*, w: idem, *Wybór opowiadań*, wybór i wstęp J. Andrzejewski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1959.
- Fedorowicz Andrzej, *Gladiatorzy z obozów śmierci*, Bellona, Warszawa 2020.
- Goldberg Amos, *Głos ofiary i estetyka melodramatu w historiografii*, przeł. A. Brzostowska i J. Giebułtowski, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2009, nr 5.
- Grindon Leger, *Knockout – the Boxer and Boxing in American Cinema*, University Press of Mississippi 2011.
- Guzek Mariusz, *W małym miasteczku Państwa Słowackiego. „Sklep przy głównej ulicy”, w: Gefilte film. Motywy żydowskie w kinie*, red. J. Preizner, Austeria, Kraków 2008.
- Hen Józef, „Bokser i śmierć”, w: idem, *Bokser i śmierć. Wybór opowiadań*, Czytelnik, Warszawa 1975.
- Hen Józef, *Nie boję się bezsennych nocy... z książki trzeciej*, Czytelnik, Warszawa 2001.
- Hučko Tomáš, „Bokser i śmierć” – udana słowacko-polska koprodukcja filmowa, do której nie doszło, w: *Polsko-czeskie i polsko-słowackie kontakty filmowe*, red. E. Ciszewska, M. Góralik, Wydawnictwo UŁ, PWSFTviT, Łódź 2018.
- Insdorf Annette, *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*, Cambridge University Press 2003.
- Liehm Antonin J., *Filmy pod specjalnym nadzorem. Doświadczeni czechosłowackie*, przeł. A. Jagodziński, P. Krauze, T. Grabiński, „Film na Świecie” 2003, nr 404.
- Lipoński Wojciech, *Humanistyczna encyklopedia sportu*, Sport i Turystyka, Warszawa 1987.
- Sowińska Iwona, *Kino Czechosłowacji. Cud po cudzie*, w: *Historia kina*, t. 3. *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Syska, I. Sowińska, Universitas, Kraków 2015.
- Szafran Eleonora, *Mistrz. Tadeusz „Teddy” Pietrzykowski*, Ringier Axel Springer, Warszawa 2021.
- Świętochowska Grażyna, *Nieustanne błąkanie się w tę i z powrotem. Aktualizacja kategorii modernizmu w relacji do kina czeskiego*, „Panoptikum” 2014, nr 13.
- Wolski Paweł, *Eksces męskości. Narracje bokserskie w literaturze Zagłady*, „Teksty Drugie” 2015, nr 2.

Źródła internetowe

- Hen Józef, *Kiedys oszustów w sporcie było mniej*, PrzegladSPORTOWY.onet.pl, 6.06.2014, <https://przegladSPORTOWY.onet.pl/inne-sporty/jozef-hen-kiedys-oszustow-w-sporcie-bylo-mniej/3n2dt22> (dostęp 8.12.2021).

The Boxer and Death. A Boxing Film and a Story About Auschwitz

The author shows Solan's work *The Boxer and Death* against the background of Czechoslovakian cinematography productions of the time and interprets it in relation to the literary prototype – a short story by Józef Hen. An important analytical and interpretative context are other film works about boxers-prisoners in concentration camps and sports film conventions.

Keywords: concentration camp; boxing; boxer; Józef Hen; Peter Solan; sports film; adaptation

Data przesłania tekstu: 22.01.2022

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 21.02.2022

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 29.04.2022

JÓZEF HEN I JÓZEF BAU

ARKADIUSZ MORAWIEC

Uniwersytet Łódzki / University of Lodz

arkadiusz.morawiec@uni.lodz.pl

ORCID 0000-0001-6424-1194

Chodzę więc przez moje pogodne, często uśmiechnięte życie,
na ogół twórcze – z utajonym bólem.

Józef Hen¹

Radio znowu zaczęło nadawać wesołą muzykę taneczną, dzieci kon-
tinuowały połykanie z głośnym mlaskaniem – ale ja jeszcze dłuższy
czas pozostałem w obozie koncentracyjnym, który tkwi we mnie.

Józef Bau²

W tomie opowiadań Józefa Hena *Cud z chlebem* z 1956 roku znajduje się utwór *Samotność*. Usytuowany jest jako trzeci, ostatni w zamykającym książkę bloku *Opowiadań najkrótszych*; dwa pozostałe to *Ona* i *Człowiek w nocy*³. Pomimo nadtytułu nie stanowią one cyklu: poza datą powstania (wszystkie napisane w 1955 roku) i rozmiarem (rzeczywiście są bardzo krótkie) nie łączy ich istotna kompozycyjna lub tematyczna nić. Zdarzało się więc Henowi w wyborach opowiadań oddzielać je od siebie lub któreś z nich pomijać⁴. Znamienne jest wszelako to, iż *Samotność* pojawia się w niektórych zbiorach jako utwór ostatni, zatem w miejscu eksponowanym⁵. Już sam ten

¹ J. Hen, *Dziennik 2000–2007*, Warszawa 2009, s. 170.

² J. Bau, *Czas zbezczeszczenia. Wspomnienia z czasów drugiej wojny światowej*, przeł. autor, Kraków 2006, s. 182.

³ J. Hen, *Cud z chlebem. Opowiadania*, Warszawa 1956.

⁴ Np. w tomie *Bicie po twarzy i inne opowiadania* (Warszawa 1959) *Ona* i *Człowiek w nocy* znajdują się obok siebie, *Samotność* jest oddzielona. W *Opowiadaniach wybranych* (Warszawa 1967) autor pominął *Człowieka w nocy*, zaś w zbiorze *Bokser i śmierć* (z mylącym podtytułem *Opowiadania zebrane*; Kraków 2020) nie przedrukował *Samotności*.

⁵ Np. w tomach *Cud z chlebem* oraz *Bicie po twarzy i inne opowiadania*.

gest wskazuje, że jest on dla Hena z jakichś względów ważny, dla mnie zaś, czytelnika, jest przede wszystkim intrygujący i wartu refleksji.

Opowiadanie to ma formę relacji. Zdaje sprawę z rozmowy, jaką narrator odbył z pewnym mężczyzną, określonym tu jako „szary człowieczek”. W zmiętoszonym garniturze, młody, słaby fizycznie, łysiejący, a przy tym, mimo doświadczeń obozowych, „naiwny i rozmarzony”, odwiedza on narratora, aby podarować mu egzemplarz wydrukowanego właśnie tomu wierszy. Narrator jest osobą, z której opinią gość się liczy, skoro to właśnie jemu ofiarowuje pierwszy egzemplarz i radzi się go, komu podarować pozostałe. Oto początkowy fragment opowiadania:

Sto sześćdziesiąt pięć egzemplarzy.

Oglądałem je jeden po drugim, jakby każdy z nich zawierał co innego. Były to szare zeszytiki w półsztywnej okładce, ozdobionej symboliczną ilustracją cienia ludzkiego na tle kwadratów i trójkątów. Każdy zeszyt zawierał 17 wierszy, może nie nadzwyczajnych, ale zrodzonych z koszmaru obozu śmierci. Sto sześćdziesiąt pięć egzemplarzy opatrzonych notką: „nakładem autora”. Wewnątrz informacja:

„Układ graficzny, rysunki, projekt okładki wykonał, tekst składał, odbił i oprowił – autor”⁶.

Nieco dalej narrator określa zawarte w książce rysunki jako dziwaczne i w guście nadrealistyczne. Dysponując tymi wskazówkami, zorientowany w polskiej literaturze obozowej i literaturze Zagłady czytelnik domyśli się, że pierwowzorem „szarego człowieczka” jest Józef Bau, zaś „szarym zeszytikiem” opublikowany przezeń w 1949 roku *Cień przechodnia*⁷ – tom, istotnie, na swój sposób dziwaczny, choć raczej szczególny, osobliwy.

To właśnie ta osobliwość ułatwia odgadnięcie inspiracji utworu Hena; skądinąd znamionuje ona nie tylko szatę graficzną tomu, lecz i jego warstwę literacką. Obie są, najogólniej rzecz ujmując, surrealistyczne. Surrealizm zaś jest poetyką (podobnie jak inne nurty awangardowe) zdającą się mieć

⁶ J. Hen, *Samotność*, w: idem, *Cud z chlebem...*, op. cit., s. 236.

⁷ J. Bau, *Cień przechodnia. Wiersze wybrane*, [Kraków] 1949.

niewiele wspólnego z literaturą obozową i literaturą Zagłady⁸. Już choćby dlatego łatwo jest ten tom, jeśli miało się go w rękę, zapamiętać.

W przypadku wierszy układanych w niemieckich obozach koncentracyjnych tylko bardzo nieliczne noszą cechy awangardowe⁹. Znaleźć je można u Jana Marii Gisgesa (więźnia obozów Birkenau, Buchenwald, Ohrdruf i Flossenbürg) i właśnie Józefa Baua (więzionego w kacetach Plaszow i Gross-Rosen). W wierszach obozowych pierwszego z nich uchwytna jest fraza przybosiowska¹⁰, zaś w przypadku wierszy Baua – obok inspiracji poezją Przybosia i Tadeusza Peipera, widoczne są wpływy wczesnego, futuryzującego Józefa Czechowicza, a także inklinacje ekspresjonistyczne i surrealistyczne. Mógłbym, owszem, zgodzić się z Henem (pozwolę sobie w tym miejscu – mimo że *Samotność* jest utworem literackim – utożsamiać narratora z autorem), że zawarte w *Cieniu przechodnia* wiersze są, być może, nienadzwyczajne pod względem artystycznym, wszelako – co podkreślam – nie sposób odmówić im, jako wierszom „zrodzonym z koszmaru obozu śmierci”, oryginalności. Trudno znaleźć wśród polskich poetów obozowych autorów równie odważnych jak Bau, którzy sięgali by po np. groteskę, a tym samym narażali się na ryzyko osunięcia się w nią.

Wisława Szymborska, która zapamiętała Baua z okresu tużpowojennego, gdy często ją i Adama Włodka odwiedzał, tak go wspominała:

trochę rysownik, trochę poeta. [...] Czy wiersze, które nam wtedy pokazywał, były dobre? Nie, zbyt wiele chciał w nich naraz powiedzieć, nie radził sobie



Il. 1. Józef Bau, *Cień przechodnia*, okładka wydania z 1949 roku

⁸ Notabene, dzieje się tak niejako wbrew światu, z którego dzieła te się wywodzą. W każdym razie w swoich wspomnieniach, odnosząc się do krakowskiego getta, Bau zanotował: „Próbowałem znaleźć sobie miejsce w owym surrealistycznym świecie, ale bez powodzenia” (idem, *Czas zbezczeszczenia...*, op. cit., s. 31).

⁹ Zob. A. Morawiec, *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora*, Łódź 2009, s. 63–78.

¹⁰ Zob. J.M. Gisges, *Więzień i chłop. Poezje*, Kielce 1946.



Il. 2. Józef Bau, Cień przechodnia (1949), s. 30–31

z natłokiem obrazów. Ale nagle przez to wirowisko słów przedarła się jedna fraza, prościutka i czysta jak łza, poświęcona martwej dziewczynce na placu apelowym: „Przyjrzałem się jej dłoni – linię życia miała bardzo długą”...¹¹.

„Czy trzeba pisać więcej, żeby zasłużyć na pamięć?”¹² – pyta retorycznie poetka. Zawarta w jej wypowiedzi charakterystyka wydaje się trafna. Istotnie, jest w publikowanych w owym czasie wierszach Baua – notabene, dotyczących nie tylko tematyki obozowej i zagładowej – estetyczny nadmiar, wynikający z próbowania różnych rejestrów mowy poetyckiej, zwłaszcza awangardowej. Znaleźć w nich można ekspresjonistyczny antyestetyzm i hiperbolę („Osieć żołądków wypelzających przez oczy”)¹³, surrealistyczne obrazowanie („Dziadek w ramce nade mną / wyssał z pokoju / ostatni gram

¹¹ W. Szymborska, *** [Wspomnienie], w: *Godzina dla Adama. Wspomnienia, wiersze, przekłady*, Kraków 2000, s. 54. Trudno dociec, skąd poetka zaczerpnęła ten cytat. W tomie *Cień przechodnia* przywoływany fragment brzmi nieco inaczej: „... uniosłem jej / lewą dłoń – linię życia / miała bardzo długą” (J. Bau, *** [Kulę wymazaną z żywych...], w: idem, *Cień przechodnia...*, op. cit., s. 19).

¹² Ibidem.

¹³ J. Bau, *Głód*, w: idem, *Cień przechodnia...*, op. cit., s. 21.

światła”¹⁴ czy znamionujące Awangardę Krakowską: („Gwizd lokomotywy / poza widnokraż przesunął stację”¹⁵, metaforę-elipsę („Ulica tłusta plama”)¹⁶ i poetycki faktomontaż (wiersz *Zecer*)¹⁷. Znamiona awangardowe, zwłaszcza ekspresjonistyczne, kubistyczne i surrealistyczne, posiadają także ilustracje. Rzeczywistość przedmiotowa (ilustracje są czarno-białe, jedynie na okładce pojawia się dodatkowo barwa szara) ulega w nich odrealnieniu: postaci ludzkie i pejzaż są geometryzowane, niektóre przedstawienia ocierają się o abstrakcję, bywa, że kontaminowane obiekty tworzą kolaże (ilustracja 3).

Dominujący w tomie mroczny, niepokojący nastrój, uchwytany zarówno w warstwie słownej, jak i plastycznej, kształtowany jest poprzez motywy nocy, pociągu i torów kolejowych, miasta i ruin, cyklu wegetacyjnego, śmierci i anonimowych, szarych ludzi: urzędniczki, „szarego urzędniczyny”, właściciela zakładu pogrzebowego, „szarego milicjanta”, tłum świadków. Motywy obozowe i zagładowe, dodajmy, pojawiają się w tomie tylko w kilku spośród siedemnastu zawartych w nim wierszy. Są to: *Wysiedlenie* (z 1940 roku), *Tajemnica* (1941), *Lager* (1943), *Głód* (1944), *** [*Kulą wymazana z żywych...*] (z tym wierszem koresponduje kolaż, na którym widnieją oczy, drut kolczasty i numer obozowy z tzw. winklem), *** [„Chleba mojego powszedniego...”] (jednak gdyby nie towarzyszący temu tekstowi rysunek, ukazujący postać ludzką nakreśloną pionowymi, lekko falującymi kreskami, oraz kontekst pozostałych wierszy i ilustracji, trudno byłoby go uznać za utwór o tematyce obozowej).

Swoistą zapowiedzią, a raczej źródłem debiutanckiego tomu Baua był pieczołowicie przezeń przygotowywany w obozie płaszowskim rękopiśmienny (wielkości dłoni) zestaw wierszy zatytułowany *Świat i ja*. Więzień-poeta wpisał do niego dedykację: „Najdroższej Mojej Żonie w dniu szczęśliwego spotkania po siedmiu miesiącach rozłąki, po sześciu latach niewoli”¹⁸. Spotkanie z żoną, z którą Bau wziął ślub w Konzentrationslager Plaszow bei Krakau (notabene zdarzenie to uczynił motywem filmowym Steven

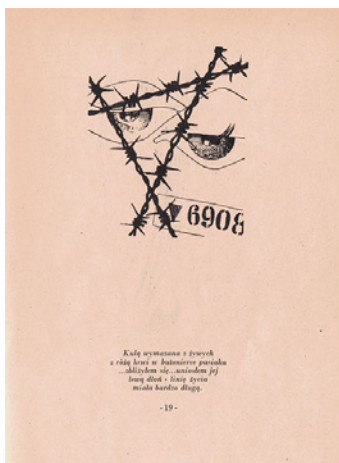
¹⁴ J. Bau, *Choroba*, w: idem, *Cień przechodnia...*, op. cit., s. 24.

¹⁵ J. Bau, *Podróż*, w: idem, *Cień przechodnia...*, op. cit., s. 4.

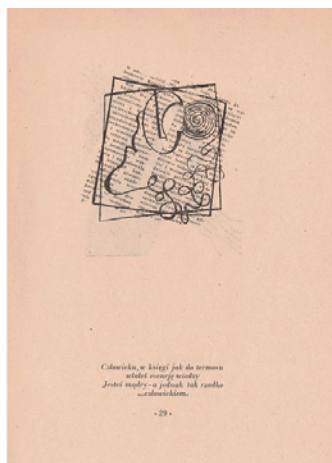
¹⁶ J. Bau, *Tajemnica*, w: idem, *Cień przechodnia...*, op. cit., s. 17.

¹⁷ J. Bau, *Zecer*, w: idem, *Cień przechodnia...*, op. cit., s. 28.

¹⁸ Cyt. za: R. Löw, *Józefa Baua znaki obecności (1920–2002)*, „Archiwum Emigracji” 2002–2003, t. 5–6, s. 318.



Il. 3. Józef Bau, *Cień przechodnia* (1949), s. 29



Il. 4. Józef Bau, *Cień przechodnia* (1949), s. 19

Spielberg w *Liście Schindlera*), nastąpiło 7 czerwca 1945 roku w czechosłowackiej Opawie. Wiersze z rękopiśmiennego zbioru weszły do tomu *Cień przechodnia*. Zawiera on również teksty nowo powstałe¹⁹. Wypada dodać, że utwory poetyckie Baua, w tym napisane w obozie, ukazały się także w antologii „wierszy o Żydach pod okupacją niemiecką” *Pieśń ujdzie cało...* z 1947 roku²⁰ oraz na łamach prasy. W 1948 roku w „Dzienniku Literackim” w bloku debiutów poetyckich autorów zrzeszonych w Klubie Dyskusyjnym „Młodej Rzeczypospolitej” i Klubie Młodych przy Związku Zawodowym Literatów Polskich w Krakowie zaprezentowano wiersze *Deszcz* i *Zamknięte*²¹, natomiast w „Echu Krakowa” pięć innych utworów: *Rozpacz*, *Prostak*, *List od żony*, *Jesień* i *Głód* (ten ostatni drukowany był wcześniej we

¹⁹ Zob. R. Löw, op. cit., s. 318.

²⁰ J. Bau, *Głód*; Szpital obozowy, w: *Pieśń ujdzie cało... Antologia wierszy o Żydach pod okupacją niemiecką*, oprac. i szkicem wstępnym poprzedził M.M. Borwicz, Warszawa 1947, s. 56–57.

²¹ J. Bau, *Deszcz*; *Zamknięte*, „Dziennik Literacki” 1948, nr 1, s. 7. Należy wszelako dodać, że Bau debiutował jako poeta już w 1937 roku na łamach, wydawanej w Krakowie, polskojęzycznej żydowskiej gazety „Nowy Dziennik”.

wspomnianej już antologii)²². Po wydrukowaniu przez Baua debiutanckiego tomu ukazały się w „Echu Tygodnia” dwa nowe utwory – z cyklu *Wiersze bez tytułu*. Pojawia się w nich – zgodny z duchem czasu, jakkolwiek nie-natarczywy – motyw „obracających się trybów historii”, a także: „radość, czerwone cegły, / nowe życie”²³.

Cień przechodnia jest tomem szczególnym z co najmniej jeszcze jednego powodu. Mianowicie jest pracą dyplomową, wykonaną przez Baua w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Krakowie²⁴. Opowiadanie *Samotność* Hena szczególne zaś jest m.in. dlatego, że stanowi bodaj jedyny przejaw recepcji tego tomu. (W każdym razie „Polska Bibliografia Literacka” żadnej recenzji *Cienia...* nie odnotowała). Ze stopki wydawniczej dowiadujemy się, że druk tomu ukończono 31 sierpnia 1949 roku. Jako że przeszło pół roku wcześniej odbył się w Szczecinie zjazd Związku Literatów Polskich, na stricte krytycznoliteracki rezonans było już za późno. Literatura została zwekslowana na nowy, socrealistyczny tor, notabene, wyraźnie wskazywany już pod koniec 1947 roku przez Bolesława Bieruta:

naród nie tylko cierpiał i wypopieliał się w zgłiszczach krematoriów [...]. [...] naród ma prawo stawiać swoje wymagania twórcom, a jednym z podstawowych wymagań jest, aby głębszy nurt utworu, jego cel, jego zamierzenia odpowiadały potrzebom ogółu, aby nie budziły wątplenia, gdy potrzeba zapału i wiary w zwycięstwo, aby nie apoteozowały depresji, gdy naród chce żyć i działać²⁵.

Niewykluczone, że Bau, jawnie hołdujący estetyce „formalistycznej”, piętnowanej przez prawodawców nowej literatury, otrzymał zgodę na druk swojej książki wyłącznie dlatego, że stanowiła ona pracę dyplomową. *Cień przechodnia* jest prawdopodobnie ostatnim obozowo-zagładowym tomem poetyckim wydanym przed rozpanoszeniem się doktryny socrealistycznej.

²² J. Bau, *Rozpacz*, „Echo Krakowa” 1948, nr 138, s. 7; *Prostak* – nr 187, s. 7; *List od żony* – nr 243, s. 6; *Jesień* – nr 285, s. 5; *Głód* – nr 300, s. 3.

²³ J. Bau, *Z cyklu: „Wiersze bez tytułu”*: 1. [„Było to w roku...”], 5. [„Odcięty od świata...”], „Gazeta Krakowska” 1950, dod. „Echo Tygodnia”, nr 11, s. 4.

²⁴ Zob. R. Löw, op. cit., s. 318.

²⁵ *O upowszechnieniu kultury. Przemówienie Prezydenta Rzeczypospolitej Bolesława Bieruta na otwarciu radiostacji we Wrocławiu 16 listopada 1947*, Warszawa 1948, s. 18–19.

(Nie wiadomo, czy wprowadzono go do obrotu księgarskiego, w każdym razie do bibliotek trafił; w stopce redakcyjnej widnieje formuła: „Gratis”, nakład wyniósł 160 egzemplarzy). Tomem bezpośrednio go poprzedzającym był, jak się zdaje, wydany w maju 1948 roku *Pamiętnik miłości* Stanisława Wygodzkiego²⁶, byłego więźnia m.in. Auschwitz-Birkenau. Na następny po *Cieniu przechodnia* tom poetycki, zawierający motywy „cierpienia i wypielania się w zgłiszczach krematoriów”, trzeba było czekać kilka lat – znajdujemy te motywy w opublikowanych w 1955 roku *Wierszach wybranych* Kazimierza Andrzeja Jaworskiego²⁷, ekswięźnia Sachsenhausen.

Pisząc w 1955 roku *Samotność*, Hen wydobywał więc na powierzchnię życia literackiego to, co zostało z niego w imię ideologicznych racji wyparte. Po wielu latach wspominał w swoim dzienniku, że poświęcone Zagładzie opowiadania Adolfa Rudnickiego miały być kontynuowane, jednak przeszkodził temu czas: „mobilizacja entuzjazmu” i „manipulacje pamięcią”²⁸.

Co istotne, autor *Cienia przechodnia* stanowił nie tylko inspirację *Samotności*, lecz także temat zapisów diariuszowych Hena. Jako że literackich i artystycznych dokonań Baua (nie tylko plastycznych, ale i filmowych – te drugie realizowane były w Izraelu) Hen nie cenił wysoko, spoiwem znajomości obu twórców wydaje się wspólnota doświadczeń, a ściślej – żydowski los. W przypadku Baua, który ukrywał się na prowincji, przeszedł przez getto i obozy koncentracyjne, okazał się on szczególnie bolesny, traumatyzujący. Najdobitniejszym tego wyrazem są jego „wspomnienia z czasów drugiej wojny światowej” zatytułowane *Czas zbezczeszczenia*²⁹. Wszelako również przygody Hena – który, uciekłszy we wrześniu 1939 roku na Wschód, zdołał uniknąć podobnych udręk – nie należą do doświadczeń łatwych.

Hen i Bau poznali się tuż po wojnie. Od października 1945 roku Hen pracował w redakcji „Żołnierza Polskiego”, ukazującego się wówczas w Krakowie. Bau zamieszczał w tym tygodniku swoje rysunki³⁰, jako

²⁶ S. Wygodzki, *Pamiętnik miłości*, Warszawa 1948.

²⁷ K.A. Jaworski, *Wiersze wybrane 1939–1954*, Warszawa 1955.

²⁸ J. Hen, *Nie boję się bezsennych nocy... z książki drugiej*, Warszawa 1992, s. 308.

²⁹ Ich edycja pierwotna, hebrajska (*Sznót tircach*), ukazała się w Izraelu w 1982 roku. Tamże, w 1990 roku, ukazał się jej autorski przekład na język polski (Tel-Awiw 1990, Hamena'anea), wznowiony w Krakowie w 2006 roku przez wydawnictwo WAM.

³⁰ Zob. R. Löw, op. cit., s. 318.

grafik współpracował też z „Echem Krakowa”, „Przekrojem”, „Szpilekami” i z Wojewódzką Żydowską Komisją Historyczną w Krakowie³¹. Był pierwszą osobą, która szczegółowo relacjonowała Henowi, czym był obóz koncentracyjny. W czasie wojny Bau w krakowskim getcie stracił brata Ignacego, w obozie płaszowskim ojca, zaś w Bergen-Belsen matkę. Z kolei Hen i jego rodzeństwo znaleźli się na terenach okupowanych przez Sowieci: los Hipka, którego osadzono w obozie, a następnie zwolniono, nie jest znany, Stellę zesłano na Syberię, zaś Mirkę zamordowali na Wołyniu Ukraińcy. Rodziców, którzy pozostali w Warszawie, Niemcy deportowali do obozów koncentracyjnych: ojciec zginął w Buchenwaldzie, matka, która pod koniec wojny znalazła się w łagrze w Lipsku, przeżyła³²; w Śądny Dzień „wylewała łzy, wspominając zabitego męża i dzieci, wymordowanych braci i siostry, i kuzynów, i wujostwa, i sąsiadki”³³.

Józef Hen długo skrywał, a raczej nie wyjawiał, kto jest pierwowzorem bohatera *Samotności*. Skoro przedrukowywał ten utwór w wyborach opowiadań, musiał go cenić, przypuszczalnie nie tylko ze względów estetycznych. Pojawia się on także, co należy dodać, jako niezatytułowany zapis w „księdze trzeciej” *Nie boję się bezsennych nocy* z 2001 roku. W stosunku do edycji z 1956 roku (w tomie *Cud z chlebem*) został nieco zmodyfikowany – pisarz wprowadził korekty stylistyczne (najważniejszą jest zastąpienie „szarego człowieczka” przez „szarego niskiego mężczyznę”), zmienił zakończenie (będzie jeszcze o tym mowa) i dodał w nawiasie komentarz dotyczący autora „szarych zeszyków”: „Teraz mogę już ujawnić: to jest Józef Bau, jeden z ocalałych z płaszowskiego obozu dzięki »liście Schindlera«”³⁴. Co istotne, tekst *Samotności* usytuowany jest w zakończeniu „księgi”³⁵.

Najobszerniejszy zapis dotyczący Baua, a przy tym bezpośrednio go wskazujący, zawarł Hen w pierwszej „księdze” *Nie boję się bezsennych nocy*...

³¹ Np. narysował, „na podstawie opowiadania R. Redera”, plan obozu zagłady w Bełżcu, zamieszczony w opublikowanej przez Komisję w 1946 roku broszurze *Bełżec*.

³² Zob. *Wiem, co mówię, czyli dialogi uzdrawiające. Spotkania z Józefem Henem*, wybór i oprac. M. Hen, Warszawa 2013, s. 204–207.

³³ J. Hen, *Nie boję się bezsennych nocy...*, Warszawa 1987, s. 198.

³⁴ J. Hen, *Nie boję się bezsennych nocy... z księgi trzeciej*, Warszawa 2001, s. 332.

³⁵ Podobnie jest w „wydaniu trzecim, poprawionym i uzupełnionym” – *Nie boję się bezsennych nocy* (Warszawa 2013).

z 1987 roku. Nie jest on datowany. Stanowi fragment obszernej narracji dotyczącej podróży do Izraela, przedsięwziętej przez Hena jesienią 1975 roku w związku ze śmiercią matki. Rozpoczyna go zdanie eliptyczne: „Kilka razy – Józef Bau”³⁶. Hen i Bau spotykali się w redakcji „Żołnierza Polskiego”, spotykali się też w Izraelu: najpierw w 1963, a następnie w 1975 roku i jeszcze dwukrotnie w latach osiemdziesiątych, w 1984 i 1988 roku. Zapis dotyczący drugiego z tych spotkań, w 1975 roku, Hen zwieńczył słowami: „Mimo dystansu, o wiele większego niż przed dwunastu laty, było u nich ciepło i swojsko”³⁷. Z diariuszowych notatek Hena wynika, że Bau był dlań osobą ważną, jakkolwiek łączącej ich relacji raczej nie sposób określić mianem przyjaźni.

Co pisał na temat Baua Hen? Ujmijmy rzecz po kolei.

W przywołanym zapisie, dotyczącym drugiego izraelskiego spotkania, Hen nade wszystko Baua przedstawia. Wspomina m.in., że jego wiersze z obozu płaszowskiego znajdują się w antologii *Pieśń ujdzie cało...*, że to on jako pierwszy opowiadał Henowi w Krakowie „sceny z życia codziennego w obozie”³⁸, że był miły, skromny, łagodny, że studiował grafikę i w 1950 roku wyemigrował z Polski. Nadmienia też, że uzyskał odszkodowanie za pięcioletni pobyt w obozie w Płaszowie (ta nieścisłość wymaga korekty: do KL Płaszów Bau trafił w 1942 roku, skąd przeniesiono go do Gross-Rosen, a następnie do komanda Brünnlitz na Morawach), sprowadzono do Niemiec (faktycznie: do Wiednia) na proces mordercy jego ojca i że w jego trakcie dostał, pod wpływem emocji, zawału serca i trafił do szpitala (w istocie był to lżejszy przejaw niewydolności krążenia). Dowiadujemy się jeszcze, że gdy Hen przyjeżdżał do Izraela, Bau woził go własnym samochodem, a ponadto prezentował z dumą swoją pracownię, a w niej własnoręcznie skonstruowane stoły montażowe, służące do produkcji filmów. Zasadniczy fragment tego zapisu dotyczy jednak wzrastającego pomiędzy obu twórcami dystansu. Hen wspomina, trochę z przekąsem, a trochę ze smutkiem, o „ciągłotach mistycznych” Baua, o jego, niemającym naukowych podstaw,

³⁶ J. Hen, *Nie boję się bezsennych nocy...*, s. 221.

³⁷ Ibidem, s. 224.

³⁸ Ibidem, s. 221.

„narowie wyprowadzania wszystkich języków z hebrajskiego”³⁹. Konstatuje też z żalem, że „pogoń za pieniądzem, konieczność zapewnienia sobie źródeł utrzymania, przy równoczesnym oderwaniu się od źródeł kulturalnych – wyraźnie degradowuje ludzi intelektualnie”⁴⁰. Notuje dalej:

Nawet taki Bau... W rozmowie wyraźnie myli z kimś Montaigne’a – zdaje się, że... z Villonem. W Polsce, będąc grafikiem, musiałby wiedzieć, kto to są ci dwaj. To niemożliwe, aby w czasach, kiedy rysował dla nas w Krakowie, mógł mieszać Bismarcka z Hindenburgiem i Franciszka Józefa z Wilhelmem II⁴¹.

Hen wszelako reflektuje się, że przyczyna irytacji leży, być może, nie w Bau, lecz w nim samym:

bo oto wszystko, co dla mnie istotne – nasze spory, sprawy literackie, moje przygody z *Yokohamą* i *Crimenem* [utwory Hena – przyp. A.M.] – wszystko to dla niego straciło znaczenie. Stworzył sobie nowy świat wartości, do którego ja dla odmiany nie mam dostępu. Gdzie jest powiedziane, że to, co ja wiem i to, co mnie pasjonuje, są to rzeczy ważniejsze niż jego stoły trickowe i wynalazek sygnalizujący, że do skrzynki wrzucono list? Roznamiętnia mnie coś, co u niego wywołuje może tylko wzruszenie ramion. Prawda, nie widzę tego wzruszenia ramion, a on, jego żona i córka Ksyla zdają się chłonać moje słowa, zasypują mnie pytaniami i wykrzykują (zwłaszcza żona) po jakimś bardziej dla nich nieoczekiwanym stwierdzeniu: „No coś takiego! No powiedz sam...” Ale to może dlatego, że są po prostu lepiej wychowani niż ja, nie chcą mi niczego narzucać (jak ja, mimowolnie, im), nie krytykują, nie gorszą się, nie stawiają siebie za wzór... Dostają pożegnalne prezenty: puszkę izraelskiej neski i białą koszulę non-iron... A potem robimy zdjęcia rodzinne⁴².

W opublikowanej pięć lat później, w 1992 roku, „drugiej księdze” *Nie boję się bezsennych nocy...* Hen wspomina, przeprowadzoną w 1988 roku,

³⁹ Ibidem, s. 222. Efektem tego „amatorskiego etymologowania” (ibidem) Baua jest książka *Brit mila* (pol. *Przymierze słów*) z 1987 roku, zawierająca eseje z pogranicza językoznawstwa, folkloru i historii, a po trosze fantazji – zob. R. Löw, op. cit., s. 319.

⁴⁰ J. Hen, *Nie boję się bezsennych nocy...*, 1987, op. cit., s. 223.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem, s. 223–224.

rozmowę „z Jurkiem B. na pustej ulicy w Jaffie”⁴³. Rozmówcą był Józef Bau, co autor dziennika ujawni dopiero po jego śmierci⁴⁴. Dziwna to rozmowa, a jeszcze dziwniejsze, ze względu na niezbyt skrzętny kamuflaż, jest to, że Hen zapisał i opublikował jej treść (czytelnik poprzedniej „księgi” łatwo zorientowałby się, o kogo chodzi). Dotyczy ona m.in. doświadczeń seksualnych „Jurka B.” – jego nieudanego romansu, o którym opowiadał Henowi cztery lata wcześniej, zdaje się, że z byłą więźniarką („wzdychał, zabiegał, a potem okazało się, że do niej w nocy przychodził strażnik”)⁴⁵, oraz pożycia z żoną. Pominę szczegóły tej rozmowy. Hen konstatuje: „Zrobiło mi się go straszliwie żal. Nigdy żadna kobieta nie doznała rozkoszy w jego ramionach. Nigdy tego nie odczuł”⁴⁶, po czym dodaje:

Dobry chłop, z kośćcami, zawsze na niego można liczyć: kiedy chciałem odwiedzić grób matki w Holon, zadzwoniłem do niego, on zamknął warsztat i zawiózł mnie na cmentarz. Żona, co oczywiście, ciosa mu kołki na głowie. Ale córka, urocza dziewczyna (z dwojgiem dzieci, teraz opuszczona przez męża) – córka go uwielbia, jest z niego dumna, z jego talentów, wiedzy. „Strasznie ambitna na moim punkcie – mówi. – Przecież ja nie jestem tym, kogo ona we mnie widzi”⁴⁷.

Zapis ten jest niestosowny, niezależnie od tego, co, jak i po co wyznał Henowi Bau, i czego o rodzinie Baua, odwiedzając ich dom, Hen się dowiedział. W każdym razie w wierszu *Pomniki*, wplecionym we wspomnienia Baua z czasów wojny, zawarty jest dwuwers, który warto w tym kontekście przywołać: „każda naga kobieta jest żywym pomnikiem / setek stosów nagich kobiet”⁴⁸.

⁴³ J. Hen, *Nie boję się bezsennych nocy... z księgi drugiej*, op. cit., s. 254. Daty dwóch spotkań z lat osiemdziesiątych ustaliłem na podstawie zapisów z „księgi drugiej” (ibidem, s. 57 i nn., s. 254) oraz kalendarium życia i twórczości Hena, zawartym w tomie *Wiem, co mówię...* (op. cit.).

⁴⁴ „Pisałem o nim już uprzednio, ale jako o »Jurku«” (J. Hen, *Dziennik 2000–2007*, op. cit., s. 142).

⁴⁵ J. Hen, *Nie boję się bezsennych nocy... z księgi drugiej*, op. cit., s. 254.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ J. Bau, *Czas zbezczeszczenia...*, op. cit., s. 202.

Informacje dotyczące relacji obu pisarzy znajdujemy także w *Dzienniku 2000–2007*, wydanym w 2009 roku – w zapisie z czerwca 2002 roku. Właściwie jest to nekrolog zmarłego niedawno – 24 maja 2002 roku – Baua. Hen powraca w nim do kwestii, którym poświęcił uwagę wcześniej, m.in. do: erotycznego niespełnienia Baua, jego postawy moralnej („Był człowiekiem dużej dobroci, arcyprzypożywym”)⁴⁹, jakości pisarstwa („choć nie miał żywiołowego talentu, wychwytywał tragizm i zdarzały mu się wiersze i fragmenty prozy przejmujące”)⁵⁰. Wspomina też o ofiarowanym mu przez Baua tomie poetyckim:

Kiedy wyjeżdżał w 1951 roku z Polski [faktycznie wyjechał rok wcześniej – przyp. A.M.], ofiarował mi swoją niezwykłą książeczkę *Cień przechodnia* i zastanawialiśmy się wspólnie, komu jeszcze mógłby ją wręczyć, napisałem o tym w cztery lata później krótką nowelkę *Samotność* – oczywiście, bez jego nazwiska. Drukowałem ją, jako tekst puentujący, w kilku zbiorkach opowiadań. Kiedyś, po jakimś moim przelotnym sukcesie (bo było to opowiadanie tyleż o Józku, co o mnie, o wszystkich), Konwicki powiedział: „No, teraz to opowiadanie już nie jest aktualne”. Wróciło ono jednak jako zamknięcie „księgi trzeciej” jak najbardziej aktualne – z tym że ujawniłem, że bohaterem jest Józef Bau, jeden z „listy Schindlera”⁵¹.

Niełatwo stwierdzić, na czym miała polegać aktualność tego opowiadania, nie wiadomo bowiem, kiedy Tadeusz Konwicki przywołane słowa wypowiedział. Trudno też zgadnąć, z jakiego powodu miałyby *Samotność* ponownie zyskać aktualność w 2001 roku (to wtedy ukazała się „księga trzecia”). Nie mniej zagadkowy jest zaimek „wszyscy”, pojawiający się w przywołanym zapisie z 2002 roku: „było to opowiadanie tyleż o Józku, co o mnie, o wszystkich”. Czy chodzi o tych wszystkich, którzy, jak Hen i Bau, dźwigają żydowski los – polskich Żydów lub Polaków żydowskiego pochodzenia? A może o samotność człowieka, któremu wymordowano bliskich? A może o skuteczność literatury jako narzędzia ułatwiającego przepracowanie żaloby lub skuteczność literatury jako medium społecznej pamięci?

⁴⁹ J. Hen, *Dziennik 2000–2007*, op. cit., s. 141.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem, s. 142.

Tematy żydowskiego losu i samotności są obecne w pisarstwie Hena od dawna. Pisarz często też odnosi się do problemu własnej tożsamości. W jednym z wywiadów, udzielonym w pierwszej dekadzie obecnego wieku, stwierdza: „Kiedy mówią mi, że jestem Żydem – potwierdzam. Kiedy mówią mi, że jestem Polakiem – też. Bo jestem i Żydem, i Polakiem. Wcale tego nie rozdzielałam. Ja to jestem ja, i koniec”⁵². Tematy te pojawiły się wszelako znacznie wcześniej. W powieści *W dziwnym mieście* z 1954 roku jeden z jej bohaterów, podporucznik Zbigniew Mizerski, wśród gruzów getta, w wąwozie, którym stała się ulica Nowolipie, usiłuje odnaleźć ślady rodzinnego domu (dodajmy, że przy Nowolipiu mieścił się dom rodziny Hena)⁵³. Zamiast domu i rodziny jawi mu się „Nic. Pustka”⁵⁴. W opublikowanym kilka lat później opowiadaniu pod tytułem *Hitler w naszych rękach* pojawia się inny polski żołnierz i polski Żyd jednocześnie – starszy strzelec Grozberg, któremu, podobnie jak Mizerskiemu, „Hitler wymordował całą rodzinę”⁵⁵. Bohaterów lub postaci drugoplanowych, którym Niemcy zgładzili bliskich – ludzi osamotnionych – jest w prozie Hena więcej. Nawiasem mówiąc, nie zawsze są to Żydzi. „Sam jest na świecie” bohater *Krzyża Walecznych*, Celestyn Socha⁵⁶. Rodzinę Niemcy „wykończyli” także Sypniewskiemu, który przygarnia esesmańskiego psa⁵⁷, tytułowemu „człowiekowi, który

⁵² *Nigdy nie byłam piękną młodą Żydówką*. „Rzeczpospolita”, 17.06.2008, <https://www.rp.pl/historia/art16173221-nigdy-nie-bylem-piekna-mloda-zydowka> (dostęp 10.09.2021).

⁵³ Zob. J. Hen, *Nowolipie*, Warszawa 1991.

⁵⁴ J. Hen, *W dziwnym mieście*. Powieść, Warszawa 1954, s. 120.

⁵⁵ J. Hen, *Hitler w naszych rękach*, w: idem, *Nieznany. Opowiadania*, Warszawa 1962, s. 57.

⁵⁶ J. Hen, *Krzyż Walecznych*, w: idem, *Cud z chlebem...*, op. cit., s. 92–97. Wprawdzie Socha jest polskim chłopem, a jako figura literacka – wcieleniem bohatera plebejskiego, znamienne jednak, że w filmie dokumentalnym *Wojna i Hen* (Polska 2020, scen. i reż. Adam Wyżyński i Barbara Giza) pisarz, wspomniawszy, iż w 1945 roku otrzymał *Krzyż Walecznych*, i odnosząc się do opowiadania *Krzyż Walecznych*, stwierdza: „z [nim] są związane także wątki osobiste, bo większa część [mojej] rodziny zginęła”.

⁵⁷ J. Hen, *Kłopot z psem*, w: idem, *Bicie po twarzy...*, op. cit., s. 29–37.

miał powiesić Greisera⁵⁸ oraz protagonistom utworów *Konie*⁵⁹ i *Szóste, najmłodsze*⁶⁰. Bohater opowiadania *Mira L.* stwierdza: „po straszliwej rzezi, ja, osamotniony, pozbawiony gruntu, rozbity wewnątrz – krótko mówiąc: osobnik niemal tragiczny – pisałem rzeczy pogodne⁶¹. Mówiąc to, ma na myśli felietony i humoreski – formy, dodajmy, uprawiane tuż po wojnie przez samego Hena. Trudno oprzeć się wrażeniu, przyglądając się tym bohaterom – co istotne, nieskłonny do zemsty – że kryje się za nimi sam autor, a ściślej: jego stosunek do ludzi i świata. W jednym z wywiadów następującą uwagę rozmówczyni: „Wojna zabrała panu najbliższych ludzi. A przecież w pana książkach nie ma nawoływania do zemsty” Hen skomentował następująco:

Hodowanie nienawiści zatruwa człowieka, lepiej poddać się nowym uczuciom, nowym wydarzeniom. Dla mnie wielką nauczką było w tej mierze wejście do Niemiec pod koniec II wojny. Byliśmy żołnierzami, wkraczaliśmy jako zwycięzcy, łatwo było dokonać aktu zemsty. Nasza złość była ogromna, uważaliśmy, że sprawiedliwości musi się stać zadość. Że Niemcom należy się kara za wszystko. No i zaraz potem refleksja. Ale na kim my się będziemy mścić? Na cywilach, na samotnych kobietach, na starcach...? Chęć zemsty (a zemsta to co innego niż sprawiedliwość) zbladła... [...] to niezwykle ważne dla mnie doświadczenie. Nie jest sztuką zachować godność podczas porażki, sztuką jest zachować godność, gdy zostajesz zwycięzcą⁶².

W dzienniku deklaruje zaś: „Jestem za wielkodusznością. (Ale nie za zapomnieniem)”⁶³.

⁵⁸ J. Hen, *Człowiek, który miał powiesić Greisera*, w: idem, *Powiernik serc*, Kraków 1988, s. 44–55. Wymieniona w tytule utworu postać to Arthur Greiser, namiestnik tzw. Kraju Warty, po wojnie skazany przez Najwyższy Trybunał Narodowy na karę śmierci i publicznie stracony 22 lipca 1946 roku w Poznaniu.

⁵⁹ J. Hen, *Konie*, w: idem, *Powiernik serc*, op. cit., s. 74–84.

⁶⁰ J. Hen, *Szóste, najmłodsze*, w: idem, *Bokser i śmierć*, op. cit., s. 422–461.

⁶¹ J. Hen, *Mira L.*, w: idem, *Powiernik serc*, op. cit., s. 92.

⁶² *Pisarz żyje jakby podwójnie* [z Józefem Henem rozmawia H. Wach-Malicka] „Dziennik Zachodni” 2013, nr 261, s. 23.

⁶³ J. Hen, *Dziennik 2000–2007*, op. cit., s. 44.

Hen przeciwdziała zapomnieniu, uprawiając literaturę. Znamienne jest wszelako to, iż, ukazując bohaterów skazanych na samotność, Hen – a raczej narrator jego utworów lub, co częstsze, jedna z postaci – wzmiankuje przychylnie ich aktualnej kondycji, ale jej nie uobecnia, nie opisuje. Oto przykłady: „Nie ma twoich rodziców. Spalili ich Niemcy w tej chałupie”⁶⁴; „jego cała rodzina została wymordowana”⁶⁵; „rodzina zgładzona”⁶⁶; „dzieci, pewnie z matką, zabite”⁶⁷. Pisarz czyni w ten sposób zadość regule stosowności, oszczędza czytelnikowi makabry, jednak przede wszystkim uchyla się od ukazywania tego, czego sam nie doznał bezpośrednio, a raczej – należałoby powiedzieć – nie widział. Wyjątkiem w tej mierze jest opowiadanie *Bokser i śmierć*, którego akcja rozgrywa się w obozie koncentracyjnym, nawiąsem mówiąc, ukazanym sztampowo, zgodnie z potocznym wyobrażeniem, którego („archetypicznym”) źródłem jest, łączący funkcję obozu koncentracyjnego i ośrodka zagłady, KL Auschwitz-Birkenau. Otóż autor w „trzeciorzędnym obozie”⁶⁸ usytuowanym w okolicach Kluczborka umieścił komorę gazową. Roztropniej, uzyskując lepsze efekty artystyczne, postępuje Hen, realista i zarazem były żołnierz 2. Armii Wojska Polskiego, ewokując rzeczywistość kacetu poprzez metonimie – np. ukazując byłego więźnia zabiegającego u żołnierzy o buty⁶⁹ lub czyniąc jednym z bohaterów utworu esesmańskiego psa, którego polscy żołnierze zamierzają rozstrzelać (*Kłopot z psem*). Nie chodzi jednak wyłącznie o wierność przekazu, istotna jest również ocena ewokowanej rzeczywistości.

Nawiązując do pociągów wyruszających przed laty z Umschlagplatz, Hen zanotował w swoim dzienniku:

Nigdy nie napisałem prozy, której akcja toczyłaby się tam. Nie wahałem się umieszczać akcji w odległych epokach albo na wyspach Oceanii (*Niebo naszych ojców*), do których nigdy nie dotarłem, w Algierze i w Dakarze. To, co dzieje się między ludźmi, między kobietą i mężczyzną, czy nawet między

⁶⁴ J. Hen, *Krzyż Walecznych*, op. cit., s. 95.

⁶⁵ J. Hen, *Konie*, op. cit., s. 82.

⁶⁶ J. Hen, *Mira L.*, op. cit., s. 92.

⁶⁷ J. Hen, *Szóste, najmłodsze*, op. cit., s. 458.

⁶⁸ J. Hen, *Bokser i śmierć*, [w:] idem, *Cud z chlebem...*, op. cit., s. 160.

⁶⁹ J. Hen, *Do diabła z takimi porządkami*, [w:] idem, *Bicie po twarzy...*, op. cit., s. 38–43.

uwięzionym w obozie bokserem a jego lagerführerem – to może być domena literatury. Autor może to sobie wyobrazić, może się z czyimiś uczuciami identyfikować. Ale pisanie o getcie nie mogło być dla mnie sprawą wyobraźni. Tam rozgrywka była nie między ludźmi, ale między człowiekiem a piekłem. Pisanie jest zawsze osądem. Od pierwszej chwili powiedziałem sobie, że nie mam prawa nikogo osądzać – ja, który tam nie byłem. Ani tych z policji, ani tych z Judenratu, nikogo, kto ratował swoje życie, a przede wszystkim [...] życie najbliższych [...]. Nie byłeś nigdy w takiej sytuacji, nie miałeś tych dylematów – nie możesz wiedzieć, jak ty sam byś się zachował.

[...] Najłatwiej osądzają i potępiają [...] ci, którzy tu nie byli i których wiedza jest powierzchowna⁷⁰.

W kontekście tej wypowiedzi warto przywołać jeszcze jedno opowiadanie dotyczące doświadczenia obozowego. Dotykające – nie zaś ukazujące je. Mam na myśli, napisane w 1963 roku, *Świecidełka*. Uzmysławiają one, jak łatwo popełnić błąd, sądząc po pozorach. Narrator tego utworu relacjonuje rozmowę dwóch kobiet, zasłyszana przezeń w kawiarni. Rozmowa dotyczy zamówionej przez jedną z pań srebrnej bransolety, która okazała się za wąska: „Baby, pomyślałem. Zawsze to samo: bransolety, klipsy, naszyjniki”⁷¹. Gdy kobieta odsłania rękę, ukazuje się na niej „numer oświęcimski”⁷². Mężczyzna spuszcza głowę, po czym prosi o rachunek. *Świecidełka* dedykowane są Zofii Posmysz, byłej więźniarce Auschwitz-Birkenau.

Zanim powrócę do opowiadania *Samotność*, przytoczę słowa z „drugiej książki” *Nie boję się bezsennych nocy...*: „literatura jest głównie mówieniem o sobie”⁷³. Pomimo ryzyka wiążącego się z dosłownym odczytywaniem podobnych deklaracji, podążę podpowiadany przez Hena tropem. *Samotność*, owszem, jest opowiadaniem o Józefie Bau, a raczej przez niego

⁷⁰ J. Hen, *Dziennik 2000–2007*, op. cit., s. 168–169. W przywołanym zapisie Hen wspomina także, iż spotkawszy w sierpniu 1945 roku w warszawskim domu swojej matki kilku młodzieńców żydowskich, którzy zbiegli z transportu do Treblinki, i wysłuchawszy opowieści jednego z nich, wysnuł z niej opowiadanie. Należy dopowiedzieć, że nosi ono tytuł *Ucieczka* i ukazało się w 1948 roku na łamach „*Żołnierza Polskiego*” (nr 13, s. 15–16).

⁷¹ J. Hen, *Świecidełka*, w: idem, *Opowiadania wybrane*, op. cit., s. 401.

⁷² Ibidem, s. 402.

⁷³ J. Hen, *Nie boję się bezsennych nocy... z książki drugiej*, op. cit., s. 41.

i jego tom poetycki zainspirowanym, lecz zarazem jest utworem o Józefie Henie i o „wszystkich”.

Kim jednak są „wszyscy”? Być może, jak sugerowałem, są to ci, którzy znoszą żydowski los. Być może są to jednocześnie ci, którzy mierzą się z wypowiedzeniem Zagłady, samotności, pustki. Wydaje się, że *Samotność* jest przede wszystkim utworem autotematycznym, drażącym kwestię, która zaprzętała i wciąż zaprzęta umysł Hena jako kogoś, komu wojna zabrała bliskich, i jako pisarza.

Jest w reakcji narratora tego utworu, przeglądającego jeden po drugim identyczne „szare zeszytiki” rodzaj namaszczenia, przysługującego relikwiom, lub co najmniej szacunku dla – zrodzonego z „koszmaru obozu śmierci” – dzieła „szarego człowieczka”. Jakby mocniej wpisując siebie w dzieło, bohater utworu każdy egzemplarz numeruje i podpisuje⁷⁴. Podarowawszy pierwszy z nich narratorowi, głośno, licząc na jego sugestie, rozmyśla, komu ofiarować następnę. Nie ma bowiem ani rodziny, ani przyjaciół, nie zna nikogo, kto mógłby przyjąć tomik życzliwie. Najpierw wymienia R., redaktora gazety, w której zamieszcza czasem swoje rysunki. Milczenie narratora podpowiada mu jednak, że R. nigdy nie przeczyta nawet linijki, poza tym pomyśli może, że autor zechce go potem nagabywać o recenzję lub o zamieszczenie nowego rysunku. Przychodzi mu więc do głowy G., kierownik graficzny gazety. Ponownie odpowiedzią jest milczenie – „rozumiał: G. spróbuje czytać wiersze, ale zastanowi go brak kropek, i wzruszy ramionami. O dziwnych rysunkach autora powie: »maniera«. Ani przez chwilę nie pomyśli o tragicznej treści tomiku czy o niezwykłości włożonej pracy”⁷⁵. Pojawia się z kolei myśl, aby podarować go B. – krytykowi, redaktorowi działu literackiego. Milczenie narratora znowu zmusza go, aby sam sobie udzielił odpowiedzi: B. „będzie szukał wyłącznie odkrywczej metafory. Gdyby wiersze były poparte głośnym nazwiskiem, dopatrzyłyby się w nich może oryginalności, ostrości wyrazu i czegoś tam jeszcze. O rysunkach

⁷⁴ *À propos* pierwowzoru, należy wspomnieć, że wprawdzie Ryszard Löw otrzymał od autora egzemplarz opatrzony numerem 23. (op. cit., s. 318), jednak egzemplarz znajdujący się w zbiorach Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego (sygn. 48555) nie posiada numeru i nie jest podpisany.

⁷⁵ J. Hen, *Samotność*, op. cit., s. 237.

powie »obłąd«⁷⁶. Na notkę informującą o niezwykłości książeczki – nie spojrzysz⁷⁷. Z rozpaczą spoglądając na narratora, pyta go wreszcie: „Więc co mam zrobić? [...] Czy mam oddać egzemplarze do księgarni? Pewien księgarz podjął się je rozprowadzić. Oddać to w s z y s t k o – za pieniądze?”⁷⁸. Narrator przerywa w końcu swoje milczenie i stwierdza:

Tak. Najlepiej za pieniądze. Niech kupują nieznani, obcy ludzie. Zapłacą – i to będzie znak, że książka jest im potrzebna. Ogarnia pana przyjemne zdziwienie. Nigdy się pan nie dowie, co ci nieznani ludzie sądzą o pańskim tomiku. Przejmie go bezimienny, milczący czytelnik. To prawie, jakby... jakby...

„Co?” – pyta gość. „Jak naród”⁷⁹ – dopowiada narrator.

Wspominałem wcześniej, że zakończenie *Samotności* wygląda w „trzeciej księdze” *Nie boję się bezsennych nocy* inaczej niż w pierwodruku (a także, dodajmy, w jej przedrukach zawartych w wyborach opowiadań). Po słowach: „Przejmie go bezimienny, milczący czytelnik”, narrator wypowiada zdanie: „I tak jest najlepiej”⁸⁰. Znika zatem „naród”; pozostaje „bezimienny, milczący czytelnik”. Wszelako pozostają również wątpliwości – czytelnicze. Otóż, po pierwsze, zrazu wydaje się, iż modyfikując zakończenie, pisarz pozbawił swój utwór nuty patosu, jakości estetycznej w 1955 roku wciąż cenionej, później jednak w ambitnej literaturze goszczącej rzadko.

Czy jednak, istotnie, tkwił w nim patos? Skoro tomik „szarego człowieka” nie nosi, zdaniem narratora, znamion arcydzieła, we wskazaniu narodu, jako jego potencjalnego odbiorcy, zdaje się wybrzmiewać ironia. Inna rzecz, iż, po drugie, nie jest do końca jasne, co kryje się pod nazwą „naród”: czy naród polski, czy może tylko ta jego część, do której przynależą

⁷⁶ Nawiasem mówiąc, to samo można by powiedzieć o okładce tomu *Czas zbezczeszczenia*, przywodzącej na myśl dowcipne rysunki Bohdana Butenki, znanego ilustratora książek dla dzieci. Widnieje na niej, przynięciony kamiennymi blokami, przypominającymi po części pomnik w Treblince, a po części monument w Płaszowie, groteskowo przedstawiony człowiek (pasiasty ubiór wskazuje, że jest to więzień), wcale nie straszny – zgoła komiczny, a raczej tragikomiczny.

⁷⁷ J. Hen, *Samotność*, op. cit., s. 237.

⁷⁸ Ibidem, s. 238.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ J. Hen, *Nie boję się bezsennych nocy... z księgi trzeciej*, op. cit., s. 333.

Bau i Hen? Pozostaje też do rozważenia – wyraźny w sugestii narratora *Samotności* – pragmatyzm. Czy należy go traktować serio? Czy istotnie wszystko jest na sprzedaż – także obozowy koszmar i utrata bliskich?

Gdyby spojrzeć na tę kwestię pod kątem genezy *Samotności*, a ściślej, pierwowzoru jej bohatera, rzecz byłaby prosta. Jak wspomina Ryszard Löw, Bau był

nieco staroświecki w swoich poglądach na sposób istnienia książki, umiał ją bowiem obmyślić, zilustrować, opracować typograficznie, wydrukować – i tutaj uznawał swoją rolę za skończoną – do czytelników nie umiał trafić – że książkę należy powierzyć fachowcom od dystrybucji przypuszczalnie na myśl mu nie przyszło!⁸¹

Z perspektywy zaś semantyki utworu, który jest niewątpliwie i przede wszystkim tekstem literackim (pomimo realnych pierwowzorów), a przeto uogólniającym, rzecz całą wypadłoby może rozumieć następująco: taka jest kolej rzeczy; skoro obwieszczasz światu swój ból, czyniąc to w formie artystycznej, a więc wystawiając się na ocenę, to dłaczegóż nie miałbyś przekroczyć drugiego progu – wyceniając swoje dzieło? Warto też w tym kontekście nie zapominać o wyraźnych inklinacjach Hena do literatury popularnej i filmu (niekoniecznie wysokoartystycznego).

Tak czy inaczej, obok walorów artystycznych i tkwiących w nim intelektualnych bodźców, opowiadanie *Samotność* jest cenne również dlatego, że – zwłaszcza po wyjawieniu przez autora pierwowzoru bohatera i jego dzieła – utrwała ono i, dzięki kolejnym przedrukowi, przypomina niezwykle postać Józefa Baua i jego niezwykle „szary zeszytik”. Niemała to przysługa, jaką pisarz może wyświadczyć pisarzowi. Niewykluczone jednak, że pisząc *Samotność*, Hen wyświadczał przysługę także samemu sobie – wyzwalał się od własnych bólów (wyznaje w dzienniku: „gromadziły się we mnie opowieści tych, którzy przeżyli, i słuchając ich, czułem się coraz bardziej bezradny”)⁸², a także upominał się o pamięć „nie manipulowaną”, w której powinno się znaleźć miejsce także dla „żydowskich tragedii”. W opublikowanym w 2020 roku „dzienniku współczesnym”, zatytułowanym *Bez strachu*, stwierdza, że w 1950 roku „za przypomnianie żydowskich tragedii

⁸¹ R. Löw, op. cit., s. 319.

⁸² J. Hen, *Dziennik 2000–2007*, op. cit., s. 169.

nagród nie dawano”⁸³. W roku 1955 można już było je przypominać, tyle że w sposób dyskretny...

Bibliografia

- Bau Józef, *Cień przechodnia. Wiersze wybrane*, nakładem autora, [Kraków] 1949.
- Bau Józef, *Czas zbeczeszczenia. Wspomnienia z czasów drugiej wojny światowej*, przeł. autor, WAM, Kraków 2006.
- Bau Józef, *Deszcz, Zamknięte*, „Dziennik Literacki” 1948, nr 1, s. 7.
- Bau Józef, *Głód*, „Echo Krakowa” 1948, nr 300, s. 3.
- Bau Józef, *Głód, Szpital obozowy*, w: *Pieśń ujdzie cało... Antologia wierszy o Żydach pod okupacją niemiecką*, oprac. i szkicem wstępnym poprzedził M.M. Borwicz, Centralna Żydowska Komisja Historyczna w Polsce, Warszawa 1947.
- Bau Józef, *Jesień*, „Echo Krakowa” 1948, nr 285.
- Bau Józef, *List od żony*, „Echo Krakowa” 1948, nr 243.
- Bau Józef, *Prostak*, „Echo Krakowa” 1948, nr 187.
- Bau Józef, *Rozpacz*, „Echo Krakowa” 1948, nr 138.
- Bau Józef, *Z cyklu: „Wiersze bez tytułu”: 1. [„Było to w roku...”], 5. [„Odcięty od świata...”]*, „Gazeta Krakowska” 1950, dod. „Echo Tygodnia”, nr 11.
- Gisges Jan Maria, *Więzień i chłop. Poezje*, Kielecki Klub Literacki, Kielce 1946.
- Hen Józef, *Bez strachu. Dziennik współczesny*, MG, [Warszawa] 2020.
- Hen Józef, *Bicie po twarzy i inne opowiadania*, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, Warszawa 1959.
- Hen Józef, *Bokser i śmierć. Opowiadania zebrane*, Mando, Kraków 2020.
- Hen Józef, *Cud z chlebem. Opowiadania*, Iskry, Warszawa 1956.
- Hen Józef, *Człowiek, który miał powiesić Greisera*, w: idem, *Powiernik serc*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988.
- Hen Józef, *Dziennik 2000–2007*, W.A.B., Warszawa 2009.
- Hen Józef, *Hitler w naszych rękach*, w: idem, *Nieznany. Opowiadania*, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, Warszawa 1962.
- Hen Józef, *Konie*, w: idem, *Powiernik serc*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988.
- Hen Józef, *Mira L*, w: idem, *Powiernik serc*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988.
- Hen Józef, *Nie boję się bezsennych nocy...*, Czytelnik, Warszawa 1987.
- Hen Józef, *Nie boję się bezsennych nocy*, wyd. 3, popr. i uzupełn., W.A.B., Warszawa 2013.
- Hen Józef, *Nie boję się bezsennych nocy... z księgi drugiej*, Polska Oficyna Wydawnicza „BGW”, Warszawa 1992.
- Hen Józef, *Nie boję się bezsennych nocy... z księgi trzeciej*, Czytelnik, Warszawa 2001.
- Hen Józef, *Nowolipie*, Iskry, Warszawa 1991.

⁸³ J. Hen, *Bez strachu. Dziennik współczesny*, [Warszawa] 2020, s. 279.

Hen Józef, *Opowiadania wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1967.

Hen Józef, *Ucieczka*, „Żołnierz Polski” 1948, nr 13.

Hen Józef, *W dziwnym mieście. Powieść*, Czytelnik, Warszawa 1954.

Hen Magda (oprac.), *Wiem, co mówię, czyli dialogi uzdrawiające. Spotkania z Józefem Henem*, Iskry, Warszawa 2013.

Jaworski Kazimierz Andrzej, *Wiersze wybrane 1939–1954*, Czytelnik, Warszawa 1955.

Lów Ryszard, *Józefa Baua znaki obecności (1920–2002)*, „Archiwum Emigracji” 2002–2003, t. 5/6.

Morawiec Arkadiusz, *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora*, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej, Łódź 2009.

O upowszechnieniu kultury. Przemówienie Prezydenta Rzeczypospolitej Bolesława Bieruta na otwarciu radiostacji we Wrocławiu 16 listopada 1947, Radiowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1948.

Szyborska Wisława, *** [Wspomnienie], w: eadem, *Godzina dla Adama. Wspomnienia, wiersze, przekłady*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.

Wach-Malicka Henryka, *Pisarz żyje jakby podwójnie* [rozmowa z Józefem Henem], „Dziennik Zachodni” 2013, nr 261.

Wygodzki Stanisław, *Pamiętnik miłości*, Książka, Warszawa 1948.

Źródła internetowe

Nigdy nie byłem piękną młodą Żydówką, „Rzeczpospolita”, 17.06.2008, <https://www.rp.pl/historia/art16173221-nigdy-nie-bylem-piekna-mloda-zydowka> (dostęp 10.09.2021).

Źródła ilustracji

- Il. 1. Józef Bau, *Cień przechodnia*, okładka wydania z 1949 roku. Źródło: Biblioteka Uniwersytetu Łódzkiego.
- Il. 2. Józef Bau, *Cień przechodnia* (1949), s. 30–31. Źródło: Biblioteka Uniwersytetu Łódzkiego.
- Il. 3. Józef Bau, *Cień przechodnia* (1949), s. 29. Źródło: Biblioteka Uniwersytetu Łódzkiego.
- Il. 4. Józef Bau, *Cień przechodnia* (1949), s. 19. Źródło: Biblioteka Uniwersytetu Łódzkiego.

Józef Hen and Józef Bau

The main subject of this article is Józef Hen’s 1955 short story *Samotność* (Loneliness). The prototype of its protagonist is Józef Bau, and the prototype of its main theme, the volume of poetry containing the poems “born from the nightmare of the death camp”, is his 1949 volume *Cień przechodnia* (The passer-by’s shadow), a work interesting both in terms of literature and art (graphics). *Samotność* is probably

the only (and at the same time peculiar) expression of the reception of the volume *Cień przechodnia*. Hen and Bau met in 1945. The familiarity between the two writers, with Jewish roots, seems to result from a shared experience, the Jewish fate. In the case of Bau, who passed through the ghetto and concentration camps, this fate turned out to be traumatizing, as both his parents and his brother were murdered by the Germans. Nonetheless, the experiences of Hen, who fled to the East (the Soviet Union) in September 1939 and thus avoided similar torments, were painful too. Bau was the first person to report to Hen in detail what a concentration camp was. It seems that *Samotność* is, above all, a self-referential work, exploring the issue that has been and is still preoccupied with Hen as a writer and as a man who lost a number of his relatives during the war. By writing *Samotność*, as well as other works dealing the Holocaust and the loneliness of the survivors, Hen frees himself from his own trauma, and also calls for the memory of the “Jewish tragedies” (which were displaced during the period of Stalinism and the domination of socialist realism).

Keywords: Polish literature; Józef Hen; Józef Bau; World War II; Holocaust; Polish-Jewish relations; politics of memory

Data przesłania tekstu: 4.12.2021

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 27.01.2022

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 26.02.2022

JÓZEF HEN O POLSCE ŻYDÓW POLSKICH, KTÓREJ JUŻ NIE MA, ALE WCIĄŻ JEST (NOWOLIPIE, 1991)

HANNA GOSK

Wydział Polonistyki UW
Faculty of Polish Philology, University of Warsaw
h.gosk@uw.edu.pl
ORCID 0000-0002-9336-6989

Mówią, że każdy może opowiedzieć jedną historię – historię własnego życia. Józef Hen opowiedział w *Nowolipiu* więcej niż jedną, choć na pierwszy rzut oka to po prostu opowieść o jego własnym dzieciństwie i bardzo wczesnej młodości dedykowana wnukom. Jakie historie łączy w sobie ten utwór? Ta usytuowana na samej powierzchni kilkuwarstwowego przekazu zawiera pierwsze wtajemniczenia w życie, przygody szkolne, podwórkowe zabawy, relacje z najbliższą rodziną, dziecięce, a potem młodzieńcze fascynacje literaturą, sportem i kinem, pierwsze zauroczenia dziewczętami, chłopięce sukcesy i porażki. Opowiadana przez dojrzałego mężczyznę wykazuje pewne cechy dyskursu, komentarza, który czasem ma charakter mądrości życiowych przekazywanych wnukom przez dziadka, a czasem zbliżony jest do autoprezentacji doświadczonego przez los człowieka, pisarza, zawsze pragnącego uznania ambitnej krytyki literackiej. Uwagę zwraca kompulsywna szczegółowość tej opowieści, wprowadzająca na strony wspomnień dziesiątki nazwisk lub choćby opisów sylwetek osób, z którymi autor zetknął się w latach 1923–1939, stanowiących ramę czasową przekazu. Ludziom wydobytym z przeszłości towarzyszą rzeczy, zwyczaje, słowa, zachowania, charakterystyka przestrzeni przedwojennej Warszawy, której centrum stanowi dla bohatera-narratora rodzinny dom i jego podwórko przy ulicy Nowolipie 53, a także okoliczne sklepy, parki, szkoły, kina. Ta pierwsza historia – prezentująca dzieciństwo i lata szkolne chłopca w przedwojennej Warszawie – jest opowiadana z dwóch perspektyw: wewnętrznej, starającej się przywołać w pamięci świat takim, jakim jawił się bohaterowi-narratorowi wówczas, gdy miał kilka, kilkanaście lat, i zewnętrznej, terażniejszej, uwzględniającej

sytuację narracyjną powstającego tekstu oraz towarzyszącą jego narodzinom świadomość późniejszych doświadczeń życiowych autora oraz losu opowiadanych ludzi i przestrzeni po 1 września 1939 roku. W tym miejscu z pierwszą historią przenika się druga, łącząca perspektywy mikro i makro. Członkowie rodziny majstra z Nowolipiek, koledzy i koleżanki jego najmłodszego syna-bohatera-narratora opowieści, ich sąsiedzi i znajomi występują w tych połączonych perspektywach jako polscy Żydzi starający się znaleźć własne miejsce w młodej niepodległej II Rzeczypospolitej. Żydzi, którzy stają w obliczu zagrożenia nazizmem, gdy kampania wrześniowa 1939 roku kończy się polską klęską. Opowieść ciągle urywa się po klęsce wrześniowej i zamienia w mroczny, pełen pustych miejsc przekaz fragmentaryczny, którego lejtymotywywem staje się fraza „nie wiem, co się z nim/z nią/z nimi stało” – zamiennik szczegółowej relacji na temat Zagłady.

Hen przeżył Holocaust w Związku Radzieckim. Ten etap jego życia nie znalazł się w utworze dedykowanym wnukom, bowiem *Nowolipie* miało przekazywać opowieść o świecie, którego fizycznie już nie ma, a który w pamięci nadawcy tekstu wciąż żyje i wydaje się prawdziwszy niż terażniejszość. W swoich eseistycznych zapiskach z tomu *Nie boję się bezsennych nocy* autor tak o tym mówi:

My, którym dzieciństwo przypadło na lata przedwojenne, mamy większe wyczulenie na szczegól obyczajowy terażniejszości niż ludzie, którzy w tej terażniejszości wyrosli [...]. Bo w gruncie rzeczy jesteśmy w tej terażniejszości turystami – w czasie. [...] nam się wydaje, że wszystko wokół dzieje się na niby, czujemy w sposób niejasny, że po gościnie w terażniejszości w końcu wrócimy do swoich, do przedwojnia i opowiemy im, tym swoim, jak to za granicą czasu było¹.

W *Nowolipiu* odbywa się podróż do przeszłości po to, by ją wskrzesić i upamiętnić, przekazać jej ożywiony obraz następnym pokoleniom. Hen z powodzeniem uzyskuje efekt terażniejszości przeszłości, jak powiedziała Reinhart Koselleck². Razem z bohaterem-narratorem utworu

¹ J. Hen, *Nie boję się bezsennych nocy*, Warszawa 1987, s. 5–6.

² R. Koselleck, *Warstw czasu. Studia z metahistorii*, przeł. K. Krzemieniowa, J. Marecki, Warszawa 2013. W przedmowie do tego wydania pióra Jerzego Szackiego tak referowane są rozpoznania Kosellecka: „Granice między przeszłością i przyszłością

czytelnik wchodzi do przedwojennych warszawskich mieszkań i sklepów, przeżywa święta: późną jesienią Chanukę, wczesną wiosną Purim, poznaje litery polskiego alfabetu, przechodzi szkolne wtajemniczenia, porusza się w przestrzeni życia rodziny i sąsiadów małego chłopca oraz trójki jego starszego rodzeństwa.

Po zasygnalizowaniu spłotu trzech warstw opowieści zawartej w utworze – przypomnę: tej skoncentrowanej na teraźniejszości przeszłości Nowolipia, tej dotykającej wspomnienie cieniem Zagłady i tej, która dotyczy autoprezentacji nadawcy tekstu – warto poświęcić uwagę ich konstrukcji literackiej.

1. „POMACHAŁEM DZIEWCZĘTOM RĘKĄ [...] WCIĄŻ TAM SĄ [...] NA TYM TARASIE, KTÓREGO JUŻ NIE MA, ALE KTÓRY WCIĄŻ JEST”³ (178)

Józef Hen wraca pamięcią do przedwojennej Warszawy i własnego rodzinnego domu, bowiem są to dla niego bardzo żywe wspomnienia, a to, co zawierają, domaga się upamiętnienia, ponieważ wszystko – zarówno ludzie, jak i rzeczy – co składało się na tamtą rzeczywistość, przestało istnieć, przemocą skrócono mu żywot. Stąd pietyzm wobec szczegółu przywracanego do istnienia w słowie. Opis podwórka domu przy ulicy Nowolipie 53 z dozorcą Janem Śniochem i tego, co na owym podwórku się działo, zasługuje na odrębną rozprawkę analityczną. Katalog okolicznych sklepów spożywczych czy spis wędrownych handlarzy i podwórkowych artystów, jeden i drugi w trybie niemal enumeracyjnym wyliczające elementy tamtej rzeczywistości w jej wymiarze powszednim, to swoiste przewodniki i mikropamiętniki dobrych wspomnień. Dzięki nim czytelnik poznaje choć z imienia albo nawet z imienia i nazwiska dzieci z podwórka, szkolnych kolegów, nauczycieli, lekarzy, pomoce domowe, sąsiadów, pracowników

ulegają relatywizacji; jest miniona przyszłość [...], ale jest też przeszła i przyszła teraźniejszość; równie dobrze można mówić o teraźniejszej, przyszłej przeszłości” (kursywa pochodzi od autora). J. Szacki, *W poszukiwaniu czasu historycznego*, w: R. Koselleck, op. cit., s. XX.

³ J. Hen, *Nowolipie*, Warszawa 1991. Wszystkie cytaty z tego wydania lokalizuję w tekście, podając w nawiasie numer strony. Wyróżnienia w przywołaniach pochodzą ode mnie.

firmy hydraulicznej ojca bohatera-narratora, członków jego bliższej i dalszej rodziny. Opowieść przywraca ich do życia, upamiętnia, wystawia swoisty pomnik. Sprawia, że okazują się ważni, nie przemijają bez śladu. Autor nie pomija również osób bezimiennych.

W tym kontekście Hen formułuje retoryczne pytanie:

Doprawdy nie wiem, dlaczego o nim piszę. Kogo to obchodzi, że był jakiś stary gruby mężczyzna, który utrzymywał siebie i kilkunastoletnią córkę (jak nam opowiadał) z tego, że roznosił w walizeczce herbatę i czekoladę? Dlaczego czuję potrzebę, żeby o nim tu wspomnieć?

Należał do krajobrazu mego dzieciństwa, do krajobrazu Nowolipia. Należał też do niego przysadzisty, wąsaty mężczyzna, który przynosił węgiel w koszu uwiązany do pleców. [...] Nie wiem, kto to był, jak się nazywał, czy miał rodzinę, dzieci, nie pamiętam jego głosu i chyba nigdy nie słyszałem, żeby cokolwiek powiedział (29).

Dzięki temu zapisowi wiadomo, że węglarz istniał, wiadomo, jak wyglądał i jak pracował. To niedużo i bardzo wiele zarazem. Można go sobie wyobrazić, a więc uobecnić. Nie całkiem bezinteresownie, co wyjaśnię w *post scriptum*, zwrócę uwagę na jeszcze jeden obraz, znakomicie reanimujący teraźniejszość przeszłości. Pojawia się na nim willa letniskowa, którą ojciec bohatera-narratora wybudował w Michalinie na linii kolejki do Otwocka. Opisy letnich pobytów w tej przestrzeni to opisy raj u pachnącego sosnową żywicą, idylli, azylu, miejsca, w którym można było czuć się szczęśliwym.

Michalin to było letnisko na linii do Otwocka, to znaczy najpierw była stacja Wawer – nazwę wykrzykiwał konduktor – potem Radość, Miedzeszyn, Falenica (którą przyjaciółki Stelli [najstarszej siostry bohatera-narratora – przyp. H.G.] nazywały ironicznie Faliniceą) – teraz trzeba się szykować, na następnym wysiadamy – dalej właśnie Michalin [...] – a za Michalinem, co przez długi czas w ogóle mnie nie interesowało, Józefów, Świder i wreszcie Otwock. Cały ten ciąg stacyjek nazywano „Linia” – Żydzi upodobali sobie letniska właśnie na Linii (69).

Do katalogów, spisów, przewodników, mikroportretów anonimowych i nieanonimowych postaci Hen dodaje elementy rozkładu jazdy pociągu zawierającego nazwy stacji prowadzących do wakacyjnego raj. Ale też ów raj od razu zyskuje w opowieści mroczne dopowiedzenie, bowiem kolejne

zdania tej szczególnej informacji dworcowej brzmią tak: „Jechało się wtedy [do Michalina – przyp. H.G.] z Dworca Gdańskiego. Podczas wojny niedaleko dworca znajdował się Umschlagplatz, skąd warszawscy Żydzi jechali do Trebłinki. A w 1968 roku znowu na Dworcu Gdańskim pojawili się Żydzi, już ci ostatni, stąd odchodziły pociągi przez Wiedeń do Izraela” (70).

Gdyby *Nowolipie* zawierało tylko w ten sposób skonstruowane (tj. z mrocznym dopowiedzeniem lub bez niego) wędrówki pamięci po przestrzeniach dzieciństwa autora, już zasługiwałoby na uwagę ze względu na inwencję wykazaną w doborze nieoczywistych mikro-gatunków literackiego dyskursu wspomnieniowego. Ale ten utwór charakteryzuje coś jeszcze, czego nie da się znaleźć w pamięci, a o czym autor utworu wie i nie wie zarazem, o czym pisze w ostatnim zdaniu powieści: „Nie wróciłem nigdy na swoje Nowolipie. Nie widziałem, jak ono umiera” (218).

2. „NIC NIE WIEM” (58)

Jaki skutek ma fakt, że autor utworu wspomnieniowego coś wie i czegoś nie wie zarazem o ludziach i miejscach, które przechował w pamięci i nie jest w stanie zaktualizować minionej teraźniejszości ich przyszłości (jeśli użyć innego terminu Kosellecka), która nadeszła po klęsce wrześniowej 1939 roku?

Oto w utworze pojawia się pusta przestrzeń potencjalnych epilogów losu społeczności żydowskiej złożonej z członków rodziny, przyjaciół, znajomych, sąsiadów bohatera-narratora. Hen potrafi uobecnić pustkę, wypełnić ją ujemną treścią, by tak rzec, poprzez przywołanie z imienia czy nazwiska osoby, o której śmierci niczego konkretnego nie wie, poza tym, że ktoś taki po wojnie nie dał o sobie znać – nad całą pustą treścią opowieści unosi się długi cień Zagłady.

Więc dowiadujemy się na przykład od narratora, że „ogółem było nas [uczniów żydowskiego gimnazjum Kelermana – przyp. H.G] w klasie pięćdziesięciu dwóch. Przeżyło kilku” (152). Albo o sklepikarzu Hochgelernterze: „stary, zmęczony, zawsze był gotów sprzedawać. Nie wiem, jak zginął – on, jego żona i córki” (37); czy o buchalterze Borensztajnie: „Pan Borensztajn znikł nam później z oczu. Zdaje się, że mówiono, iż się w końcu ożenił, i to wcale dobrze. Nie wiem, co się ostatecznie z nim stało. Nie wiem, jak zginął” (38). O kolegach ze szkoły, takich jak Icek Fiszer, czytamy: „nie wiem, co się stało z moim rywalem. Może przeżył i wspomina czasem

nasze współzawodnictwo” (85) albo o braciach Rajsach, którzy „mieszka-
kali na Nalewkach. Zdaje się, że ich rodzice mieli sklep z konfekcją. Nie
wiem, co się z nimi stało. [...] Nie wiem, nic nie wiem. Nie ma po
nich śladu” (143).

W podobny sposób Hen przywołuje postacie: kolegi z gimnazjum,
Menachema Dobosza, własnego brata, Hipka, który zginął bez śladu
w Związku Radzieckim, gimnazjalnego profesora Ratha, którego we Lwowie
powiesili Niemcy, ciotek i kuzynów, których wywieziono do Treblinki,
stryja Mojszego i jego rodziny. W końcu pisze o ludziach z sąsiedztwa *in
gremio*: „I wszyscy ci znajomi krawcy zginęli i ich żony, i te córki [...]”
(173), jakby stawiał wielki kwantyfikator, nie mogąc sporządzić pełnej li-
sty tych, którzy wojny nie przeżyli. Owo powtarzające się refrenowo „nie
wiem” funkcjonuje na prawach krzyku, protestu przeciwko zapomnieniu,
wrzucaniu w niebyt tylu niepowtarzalnych ludzkich losów, wymazywaniu
osób, z których każda miała i ma prawo do własnej opowieści. Toteż zza
każdego „nie wiem” wyłania się zarys potencjalnej opowieści o szczęściu
rodzinnym, sukcesach zawodowych, karierze, dziesiątkach ludzkich spraw
godnych zapisu kronikarza. Henowe „nie wiem” to najbardziej pojemna se-
mantycznie fraza w utworze tego pisarza, jeśli mówić o potencjale, skrytych
za jej metonimicznym kształtem, treści.

3. „[...] JA JESTEM CHOLERNIE NORMALNY, WRĘCZ PRZYZIEMNY, NIC Z «ARTYSTY» [...]” (162)

Wykorzystując w utworze elementy autobiografii (a *Nowolipie* jest powieścią
autobiograficzną), twórca prezentuje się czytelnikowi takim, jakim chce sam
siebie widzieć. Hen nie prowadzi otwartej gry z paktem autobiograficznym
i referencjalnym⁴. Szkicując autoportret, przedstawia własną prawdę –
w pierwszym odruchu chciałam napisać prawdę „żydowskiego chłopca”,
rekonstruowaną przez dojrzałego polskiego pisarza, polskiego Żyda. Jednak
o tym, że mały bohater opowieści żyje w środowisku polskich Żydów i jest
kimś szczególnym, a właściwie gorszym, dowiaduje się on przypadkiem od
ośmioletniej polskiej rówieśnicy. Ta scena zarysowuje dwie kolejne warstwy

⁴ Zob. P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. Wit Labuda, „Teksty: Teoria
Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1975, nr 5(23), s. 3–49; M. Beaujour, *Autobiografia
i autoportret*, przeł. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 317–336.

opowieści składającej się na ten utwór dedykowany wnukom. Jedna z tych warstw dotyczy ważnych dlań osobiście relacji polsko-żydowskich nie tylko przed wojną, ale i w Polsce powojennej; druga – właśnie wątku autoprezentacji Hena, człowieka i pisarza. Warto przytoczyć ową scenę w całości:

[...] życie od razu się postarało, żebym za dobrze o sobie nie myślał [to *à propos* wątku autoprezentacji – przyp. H.G]. Stałem w bramie domu, w którym mieściła się szkoła Kelermana, chyba na kogoś czekałem, miałem na plecach tornister, kiedy przebiegająca obok mnie dziewczynka warknęła: „Ty parszywy Żydzie...”. Od razu zniknęła mi z oczu, tak że nawet nie mogłem zapytać, o co jej chodzi. [...] Musiałem się zdziwić – przecież ona mnie nie zna – czego ode mnie chce? Domyśliłem się jednak, że to dlatego, że jestem kimś gorszym. Nie wiem, dlaczego, ale jednak gorszym. Właściwie musiałem się z tym od razu pogodzić. Że to taki wyróżnik – na całe życie. Przekleństwo od dzieciństwa. [...] [Tu wraca autoprezentacja dorosłego „ja” – przyp. H.G.] Tłumaczy to niejedno moje zachowanie. Nieraz czegoś zaniechałem, za czymś nie poszedłem. Właśnie dlatego. Były potem straszniejsze rzeczy, ale ja słyszę wciąż warknięcie tej ośmioletniej dziewczynki, która mnie nie znała (54).

W sierpniu 1939 roku szesnastoletni Hen przekonuje się, co znaczyło / może znaczyć bycie w Polsce Żydem, gdy jest świadkiem bicia przypadkowego człowieka. Przemocy wobec Żyda użył w jego obecności chłopak, z którym się przyjaźnił podczas ostatnich przedwojennych wakacji w Świdrze, pod którego urokiem pozostawał. Gdy szli razem wąskim trotuarem, przyjaciel nagle zaczął coś mówić do stojącego naprzeciw wątlęgo mężczyzny, „sięgnął za pazuchę wiatrówki, wyjął z niej rurkę gumową i zaczął nią okładać tego człowieka, [...] mężczyzna [...] nic nie mówił, nie bronił się, zasłaniał tylko twarz rękami. »Zostaw – wykrztusiłem wreszcie” – czytamy. – „[...] pociągnąwszy mnie za sobą powiedział: »Muszą znać respekt«” (185).

Ów przemocowy wątek stosunków polsko-żydowskich zostanie domknięty klamrowo pod koniec całej opowieści, gdy pisarz wspomni bezrefleksyjnie wypowiedziane słowa innego przyjaciela, do których wróć w *post scriptum* swojego wywodu. Słowa te musiały głęboko zapaść w pamięć Hena, bowiem w nieco innej wersji powtórzył mi je w prywatnej rozmowie na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. W *Nowolipiu* wspomnienie tych słów tak zostało zapisane:

Pamiętam, jak pewien dobry mój przyjaciel, już po wojnie, przywoity człowiek, świątły, powiedział kiedyś, chcąc mi tym sprawić przyjemność, że jestem inny, „nie masz pewnych cech”. Poczulem cierpki smak w ustach. [...] Dla mnie Żydzi nie mają „pewnych cech”. Podobnie jak nie ma dla mnie w żydostwie nic fascynującego, żadnej tajemnicy, dla mnie Żydzi są zwyczajni (186).

Żydzi są zwyczajni, ja jestem normalny, a nawet przyziemny, powiada pisarz, zarysowując perspektywę, zgodnie z którą snuta jest cała opowieść. To zarazem obiektywna i subiektywna, wewnętrzna, perspektywa, do której ma prawo każdy autobiografista. Nie zamierzam dokonywać psychoanalitycznej wiwisekcji fragmentów *Nowolipia*, zawierających autocharakterystykę autora jako człowieka i pisarza, ponieważ nie takie jest oficjalne przeznaczenie utworu, w którym twórca prowadzi na swój sposób walkę dobra ze złem, proponując nawet własną definicję polskiego antysemity, która brzmi: „mnie się czasem zdaje, że antysemita to jest taki nieprawdziwy Polak. Że on tylko udaje Polaka” (186). Zgadzam się z sugestią Hena, że jest to definicja nie tyle racjonalna, ile emocjonalna, wynikająca z pragnień autora. Uważam, że *Nowolipie* powstało nie tylko dla wnuków, ale też – a może przede wszystkim – dla samego pisarza. Powstało z potrzeby zrozumienia siebie, w czym pomaga pamięciowa wędrówka wśród najwcześniejszych wspomnień. Twórca sam to poniekąd przyznaje na początkowych stronach powieści, pisząc: „Po co utrwalam? Nikomu to przecież niepotrzebne, tylko mnie, autorowi tej książki” (16). To czytelnik poznaje autora, takiego, jakim chce on siebie widzieć, jakim się czuje. W utworze pojawiają się zdania zawierające charakterystykę owego autora. Czytamy na przykład: „Niech będzie, że jestem naiwny [...] podoba mi się ta rola. Trwam przy niej do dzisiaj. Bronię swego prawa do zadawania naiwnych, pełnych zdziwienia pytań” (93). Albo dowiadujemy się, że za przykładem dyrektora swego gimnazjum, który był dżentelmenem, Józef Hen stara się w życiu zawsze grać *fair*, co, jak puentuje, „spowodowało niejedno rozczarowanie” (123). Albo że żywi „niechęć do przejawów hysterii. Do wszelkiej egzaltacji – religijnej czy politycznej – wszystko jedno” (129). Albo czytamy całkiem współczesny komentarz do sukcesu sprzed lat, gdy „Mały Przegląd” Korczaka zamieścił jego opowiadanie o Janklu-kalece, a młodzi czytelnicy pisma wypowiadali się o nim w samych superlatywach. Komentarz pisarza sformułowany w ostatniej dekadzie XX wieku brzmi: „miałem pierwsze w życiu recenzje – jak

dotąd, najlepsze” (111). Hen często daje wyraz rozczarowaniu głosami krytyki literackiej, która jego twórczość sytuowała najczęściej w kręgu literatury popularnej, gdy on sam postrzegał rzecz inaczej, więc ta lekko ironiczna fraza odnosi się tak naprawdę do całkiem poważnego problemu. Nawet gdy pisał utwór dedykowany wnukom, autor cały czas pamiętał, iż tekst musi sprostać wymaganiom stawianym dobrze skonstruowanym powieściom. Buntuje się przeciwko restrykcyjnym regułom sztuki pisarskiej i jednocześnie potwierdza swoje do nich przywiązanie, gdy w zakończeniu *Nowolipia*, wplatając dygresję o dwu Ukraińcach, którzy w 1939 roku przeprowadzili go przez granicę na radziecką stronę, pisze: „Wiem, że dygresja mąci moją opowieść, jest błędem z punktu widzenia kunsztu narracyjnego. Ale do diabła z kunsztem! Niech to będzie gorzej opowiedziane, ale niech padną słowa istotne. Co tu ostatecznie jest ważniejsze: zręczność literacka czy nasza ludzka tragedia?” (217).

To retoryczne pytanie, w którym od razu zawiera się jego na nie odpowiedź, świadczy o dobrej intuicji Hena. Ludzka tragedia zawsze będzie ważniejsza, tyle że zręczność literacka pomaga uchronić tę tragedię od zapomnienia, zakomunikować tak, by odbiorca zrozumiał, że wobec tragedii nie przechodzi się obojętnie, szczególnie jeśli dotyczy zwyczajnych ludzi, a do takich należały/należą postaci *Nowolipia*.

* * *

Jeszcze wspomniane wcześniej *post scriptum*, które dotyczy jak najbardziej zwyczajnych ludzi.

Józef Hen jest rówieśnikiem moich rodziców. Nie tylko żydowskie rodziny miały przed wojną letniskowe wille na linii otwockiej. Mój dziadek, podobnie jak ojciec Hena, też wybudował taką w stylu świdermajer, tyle że w Józefowie sąsiadującym z Michalinem, a jako że przetrwała okupację, gdy warszawskie mieszkanie dziadków zostało zniszczone – spędziłam tam, w sosnowym lesie, pierwszych 12 lat życia. W Józefowie, a potem w Michalinie, zaczęłam chodzić do szkoły. Rzeczka Świder, w której – jak pisze Hen – woda sięga czoła, gdy stanąć na głowie, to rzeczka także mojego dzieciństwa. Tak więc z Józefem Henem niezaprzeczalnie mamy jednak oboje „pewną cechę” wspólną, ważną cechę – oboje na pewno jesteśmy stąd.

Bibliografia

- Beaujeu Michel, *Autobiografia i autoportret*, przeł. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1.
- Hen Józef, *Nie boję się bezsennych nocy*, Czytelnik, Warszawa 1987.
- Hen Józef, *Nowolipie*, Iskry, Warszawa 1991.
- Koselleck Reinhart, *Warstwy czasu. Studia z metahistorii*, przeł. K. Krzemieniowa, J. Marecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2013.
- Lejeune Philippe, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. Wit Labuda, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1975, nr 5(23).

Józef Hen about Poland of Polish Jews, the Country which doesn't Exist Anymore, but Still Exists (*Nowolipie*, 1991)

The article discusses *Nowolipie* – an autobiographical work written by Józef Hen. This prose is a kind of a journey into the past to resurrect and to commemorate it for the author himself and for others. Hen successfully achieves in this text the present of the past effect (R. Koselleck's term). The analysis presents an interesting interweaving of three narrative layers: the first is focused on the pre-war present of *Nowolipie* (a part of Warsaw area), the second is connected with the shadow of the Shoah, and the third deals with the self-presentation of the author – a writer and a Polish Jew.

Keywords: Józef Hen; *Nowolipie*; Reinhart Koselleck; The Present of the Past; Polish-Jewish relations

Data przesłania tekstu: 25.11.2021

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 28.02.2022

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 19.03.2022

NIKT NIE WOŁA JÓZEFA HENA – POLSKA? CZY JEDNAK ŻYCIE? W POSZUKIWANIU ŻYDOWSKIEGO „JA”

BEATA PRZYMUSZAŁA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
University of Adam Mickiewicz in Poznań
beata.przymuszala@amu.edu.pl
ORCID 0000-0002-8915-748X

Kim jest Bożek? Samotnikiem doceniającym swoją kibitkę, w której „pryca zajmuje połowę izdebki”? Naiwnym chłopakiem, głupcem – jak nazwie go Łaboreszyn, kiedy zauważy, że oddał głodnej dziewczynce porcję chleba z przydziału? Idiotą – jak sam siebie określi – rezygnującym ze skłonnej do zbliżenia kobiety, by czekać na miłość, wierzącym w sens pisania, utrwalania przemijania, gdy odmawia wydarcia kartki ze swego notesu? Polakiem szukającym możliwości dostania się do polskiego wojska, w którym potraktuje się go odpowiednio – jak zasługującego na „kategorię De” Żyda?²

Narracja *Nikt nie woła Józefa Hena* – książki szczególnej, napisanej w latach 1956 (część I: *boso*) i 1957 (część II: *w butach*), która ukazać mogła się dopiero w 1990 roku – prowadzona jest w sposób klasyczny, dzięki trzecioosobowemu, niewidocznemu narratorowi. To ważna decyzja pisarska sytuującą powieść w kręgu innych obiektywizujących ujęć³. Narrator prowadzący opowieść czasem oddaje jednak jej prowadzenie Bożkowi i tym samym eksponuje momenty o szczególnym natężeniu, związane z jego refleksją nad własnym życiem:

¹ J. Hen, *Nikt nie woła*, Kraków 1990, s 184. Wszystkie cytaty z niniejszej książki pochodzą z tego wydania. Numer strony podaję w nawiasie na końcu przytoczonego fragmentu.

² Ibidem, s. 40, 25, 7, 153.

³ O popularności tego języka w tekstach dotyczących Zagłady zob. S. Buryła, D. Krawczyńska, *Problemy (nie)wyrażalności Zagłady*, w: *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*, red. S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak. Warszawa 2012. s. 433.

Wszystko, co przeżywa na jawie, jest straszliwym nieporozumieniem, a może spiskiem Opatrzności. Tak, to Opatrzność przeprowadza go przez różne próby i cierpienia, żeby pogłębił swoją sztukę, żeby potrafił odróżnić dobro od zła, wielkie od małego, prawdę od nieprawdy. Napluję im wszystkim w twarz – wszystkim tym gadułom, pięknoduchom, kurwiarzom. Podobno Hitler lubi się powoływać na Opatrzność. Wobec tego niech będzie przeklęta Opatrzność, która ma takiego oblubieńca. Ale kiedyś wszystko się odwróci! Skończy się idiotyczna gra w nędzę. Przyjdzie ktoś, w czyjej mocy będzie rzec: „Dosyć tego. Dosyć się nacierpiałeś, Bogdanie Bergen. [...] Zuch z ciebie! A teraz zaczynamy prawdziwe życie”. (s. 18–19)

Bunt przeciwko pisanej wielką literą Opatrzności jest buntem przeciwko wszelkim próbom opisanego życia poprzez nadrzędne kategorie, wpisania go w schematy. Jednocześnie Bożek szuka innej formuły, własnej linii. Szuka jej, sporządzając notatki, lapidarne zapiski o tym, jak patrzył „psim wzrokiem” na jedzących w restauracji ludzi, o mężczyźnie, który tego wzroku „nie wytrzymał i oderwał” dla niego „kawałek blina” (s. 7). I o tym, jak, leżąc na jednej sali z dziewczyną w internacie („Na łóżku-stole o trzy kroki ode mnie oddychała równo i spokojnie dziewczyna” – s. 181), przypominał sobie obrazki z pornograficznego miesięcznika, dziwiąc się sobie, że kiedyś go podniecały. I o tym, że kiedy wreszcie był sam we własnej kibitce, „[s]am na sam ze sobą, sam w ciszy i milczeniu”, to zaczął do siebie mówić:

Usiadłem na pryczy. Czułem w sobie ciężar milczenia. Bezsłowie rozsadzało mnie od środka. Powiedziałem głośno: „Dobrze jest... All right...” – ale głos, który rozległ się w izdebce, był głosem obcym. Trzeba ćwiczyć. Dużo deklamować przed pustymi krzesłami. Bożek, Bożek, nic z ciebie nie wyrośnie, w ogóle nad sobą nie pracujesz. Profesor-reżyser załamywał ręce. Powiedziałem jeszcze, starając się mu dogodzić: „Jutro do roboty” – i znowu wypadło to nieszczególnie, głos mi się łamał. (s. 185)

Bożek jest młodym mężczyzną, który uciekł do Związku Radzieckiego po wybuchu II wojny światowej i, usiłując wrócić do kraju, próbuje dostać się do polskiego wojska. Jego tułaczka przedłuża się z uwagi na niemożność uzyskania dokumentów⁴. Zapisując (lub artykułując) własne doświadczenia

⁴ „Najważniejsze, że mi to napiszą na papierku. Z imieniem i nazwiskiem. Z potwierdzeniem, że nie jestem maruderem, włóczęgą, ale odpalonym polskim żołnierzem.

głodu, braku pożądania, samotności, bohater skupia się na swoich odczuciach, na doznaniach – na własnym świecie. Uporczywa cielesność tych doznań wiąże się, co oczywiste, z zaspokajaniem elementarnych potrzeb. Zarazem młody mężczyzna stara się, by te potrzeby pozostały „jego”, by mógł nie tyle panować nad nimi, ile je w ogóle odczuwać (a doświadczając ich, mieć świadomość ich doświadczania) – by chociaż w takim zakresie „czuć siebie”, czyli czuć własne doznania. Mocno zapada w pamięć scena, w której przebiera się w mundur i na bose stopy wreszcie zakłada buty:

Zdejmował z siebie stare połatane bryczesy, czarną od licznych dezynfekcji koszulę, futrzaną czapkę, która tak długo chroniła go od porażenia słonecznego. Przebierał się, płacząc. Nie hamował łez, nie mógł opanować szloch [..].

Pobiegł ze wszystkimi rzeczami do rzeki, zanurzył nogi w wodzie. Poczekał aż fale się wygładzą i przyjrzał się swojemu odbiciu. Zaskoczył żołnierza o surowej, zawziętej twarzy, ciemne oczy patrzyły mściwie. To ja?

Wyszedł z wody, bo czuł, że zaczyna się rozczulać nad sobą i kochać we własnym obliczu jak Narcyz. Powoli, z namaszczeniem sznurował buty, mocne, nie do zdarcia, sama krzepa. Miałem piekielne szczęście!

Wstał, próbował chodzić. Ziemia uciekała mu spod nóg. Czuł się teraz wyższy, lotniejszy. (s. 159–160)

Zmiana rzeczy jest przedstawiona w bardzo sensualny sposób – stare ubranie w opisie jest odrażliwające, natomiast ciało ubrane w nowy mundur zmienia własne postrzeganie i odczuwanie. Staje się inne – silniejsze, pewniejsze, inaczej odbiera siebie w otaczającej je przestrzeni. Ale ta przemiana jest też związana z doznaniem słabości – intensywny płacz („Nie hamował łez, nie mógł opanować szloch...”) wydaje się symptomatycznym wyrazem niemożności całkowitej (początkowej) kontroli własnych doznań. Ciało jest tu zarazem słabe i mocne (w ruchu, w pędzie), swoje i obce. Trudność rozpoznania własnej twarzy (surowość, zawziętość, mściwość) przeplata się z próbą zrozumienia własnej obcości i z tkliwym spojrzeniem, które rozumie (czuje), co kryje się pod osłoną „mocy”. Bożek w mundurze i butach staje się

Bo tak, jak teraz, jest najgorzej. Bez dokumentu, bez przynależności państwowej, ja, warszawiak, panie sierżancie, uczestnik obrony wrześnieowej” – mówi sierżantowi, prosząc go, by skierował go do komisji wojskowej. J. Hen, op. cit., s. 147.

innym Bożkiem? Można o to zapytać w taki sposób: czy związane z nowym ubraniem poczucie siebie to odzyskanie swojej osoby czy uświadomienie sobie, że jest się innym, że się zmieniło? I czy można być sobą, podlegając zmianie i dokonując zmiany?

Bożek, który szuka formuły swojego życia, wie, że nie do końca posiada ciało w swoim władaniu („Wymigałem się od protezy całkiem niechcący. To ja sam byłem piłką koszykową, którą od kilku lat przerzucali sobie dyktatorzy i premierzy, [...] bawiono się mną, ale ręce pozostały całe” – s. 190) i zrobi niemal wszystko, by to ciało osłonić. Ale nie przystanie do bandy targowych złodziei, co tłumaczy słowami, które brzmią, jakby praktykował mieszczańskie pozory: „Kiedyś wrócimy do Warszawy, trzeba będzie ludziom się pokazać” (s. 17). Zdziwionemu kapitanowi, który powie mu, że przed komisją wojskową mógł podać inne nazwisko, bo ma przecież „niezły wygląd”, powie, że ma „już dość kłamstw” (s. 154). Brzmi to naiwnie, jakby nie zdawał sobie sprawy z reguł rządzących życiem (zwłaszcza życiem w czasie wojny) albo – przeciwnie – jakby chciał pokazać, że jest ponad regułami.

Zarazem te proste, bo odruchowo się nasuwające, oceny – rozpięte między niedoświadczeniem a butą – jak wszelkie stereotypy, tylko pozornie rozjaśniają reakcje Bożka. Jego zachowanie nie zawsze jest jednoznaczne i wymaga interpretacyjnego zatrzymania i przyjrzenia. Sytuację, w której Bożek mówi, że nie chce odpukiwać w niemalowane, w innym przypadku łatwo byłoby nazwać racjonalizacją wymierzoną przeciwko tym, którzy ufają przesądom:

– To niech się przytrafi! Jeśli ten świat jest tak urządzony, że nieszczęście może się przytrafić dlatego, że nie spełniłem jakiegoś obrządku, to niech mi się, psiakrew, przytrafia! Niech diabli wezmą takie porządki! (s. 152)

Protest przeciwko „odpukiwaniu” pojawia się w momencie, gdy Bożek przyznaje się, że nie wierzy w Boga, jednocześnie stwierdzając, że krótko – jeszcze tego samego dnia – wydawało mu się, że wierzy. Mimo iż wygląda to na absolutną niekonsekwencję, jest nią jedynie pozornie. Bożek bardzo odważnie odsłania swoje doświadczenia i zarazem próbuje je sam sobie przybliżyć.

Od razu po wpisaniu na listę rekrutów bierze udział we wspólnej modlitwie, we wspólnym śpiewie pieśni:

Przysłuchiwał się własnemu głosowi, jak wdziera się w chór, rośnie z nim i głośnieje, przebija gęstwę konarów i ulatuje w niebo. Nadzieja, że ktoś go tam usłyszy i rozróżni jego głos wśród setek innych, podniosła go na duchu. Nagle zrobiło mu się dobrze i odczuł ulgę, jakby nareszcie znalazł to, czego szukał. (s. 149)

Religijne doznanie wypływa z poczucia przynależności, które jednak szybko zostaje przekształcone przez pragnienie odrębnego traktowania. Metaforyczne przebicie się głosu przez chóralny śpiew odsłania potrzebę uznania własnej jednostkowości. Bóg jawi się tutaj jako opiekun dostrzegający krzywdy i pragnienia każdego z osobna, przypomina czulego i wspierającego rodzica. Krótko po tym przeżyciu Bożek jest świadkiem „kupczenia modlitwą” przez Trzczińskiego, który razem z nim znalazł się na liście rezerwowej. Wyznaje on Bożkowi, że wcześniej się nie modlił, bo „co by to pomogło?” (s. 150). Widząc, jak tamten klęczy, Bożek myśli:

Nie będę o nic prosić. Prosić można człowieka – Bóg powinien wiedzieć i oceniać sam. Powinien dawać – nie żądając. Na co mu moje upokorzenie? Powinna mu wystarczyć moja nędza i moja nicość. Jeszcze mam zginać kolana! Nie zegnę kolan! Niczego nie będę obiecywał. Nie potrzeba mi szefów próżnych i małostkowych, którzy lubią, kiedy się ich błaga. (s. 151)

Klęczenie traktuje jak zależność, poddanie się silniejszemu. A silniejszy powinien sam czuć się zobowiązany do pomocy. Problemem nie jest tylko traktowanie religii jak zaklinającej rzeczywistość magii, ale i dostrzeżenie w niej źródła przekonań o konieczności upokarzającego siłowania się o to, co potrzebne. Najprościej byłoby określić taką postawę mianem dumy, ale nie wydaje się, by ta właśnie emocja nazywała najlepiej to wszystko, co dzieje się z Bożkiem. Doznając przez krótką chwilę religijnej ufności, chłopak ulega przekonaniu, że to on właśnie, a nie nikt inny, został dostrzeżony w tłumie i zostanie zaopiekowany. Nie dlatego, że zrobił coś wyjątkowego czy chociażby jedynie się pomodlił, ale dlatego, że ktoś go kocha bez powodu, dlatego że jest.

Bożek nie wierzy w Opatrzność dyrygującą ludźmi, by ich lepiej wychowywać, i jest stanowczy w wypowiedaniu swego najważniejszego pragnienia:

Potrzeba mi miłości. Ktoś powinien wreszcie mnie pokochać, nie żądając niczego w zamian. Bóg czy dziewczyna, czy stary Uzbek – wszystko mi

jedno. Chodzi o miłość – nie o nagrody za dobre sprawowanie. Nie klękne!
Nie! Chcę stać prosto. (s. 151)

Jeśli szukanie miłości postrzega się jedynie jako wyraz zaspokojenia potrzeb (seksualnych lub związanych z poczuciem przynależności), przyznać można, że brzmi to naiwnie. Jednak połączone z protestem przeciwko wizji świata, w którym wszystko jest za coś, wyznanie to nabiera nowego znaczenia. Bożek nie chce nie tylko świata, w którym za brak odpukania w niemalowane spada na człowieka nieszczęście, ale i takiego, w którym trzeba wyszarpywać sobie prawo do istnienia. Tym właśnie jest „potrzeba miłości” – uznaniem jego – Bożka – przez innego/innych.

Bożek ma silne poczucie „ja”. Nie w znaczeniu wyższości (kontekst psychologiczny), nie w ujęciu mocnego podmiotu (perspektywa filozoficzna). Jest ono raczej konsekwencją gry w/z „ja” (jakkolwiek paradoksalnie to brzmi). Młody mężczyzna nie raz odwołuje się do wchodzenia w role, do odgrywania postaci, na których losy zwraca uwagę. Gdy zastanawia się, czy robotnicy, z którymi pracował, mogli go nie odrzucić, gdy nie miał już siły dalej nosić tragów, przyznaje, że im się nie dziwi – nie ma w nim przecież nic wyjątkowego, by go inaczej potraktować. Ale zarazem myśli:

W jakimś francuskim filmie włóczęga dostawał owoce i jajka za opowiadanie baśni. [...] On też mógłby opowiadać historyjki. Mógłby coś zagrać, wyrecytować. W amerykańskich filmach włóczędzy mają szczęście: znajdują forsę albo zaproszenie, albo ratują jakiegoś bogatego faceta. Dlaczego tu nic się nie trafia? (s. 53)

I zaraz odpowie sobie sam – ze stanowczością tak silną, jakby usiłował siebie przekonać: „Nie potrzeba mi szczęścia. Nie żądam żadnych szczególnych względów! Niech los wypłaci się uczciwie za to, co daję z siebie” (s. 53). Brzmi to jak próba zatrzymania marzeń, by nie pogarszać własnej sytuacji. Ale Bożek ćwiczy w wyobraźni role nie tylko kompensacyjnie⁵ – w przedziwnej rozmowie toczonej z towarzyszem Stalinem zapewnia, że

⁵ Choć kompensacyjność jest widoczna w takich sformułowaniach jak: „(Tak, przyleć tu, pokazać się w czyściutkich szortach »bermudy«, pokazać im wszystkim, którzy uważają, że słusznie jest na dnie, że tak jest, jak być powinno – nie, ja im pokażę!)” (s. 107). Przyznać jednak trzeba, iż nie sposób sprowadzić tego zdania tylko do próby polepszenia aktualnej sytuacji Bożka – jest tu wyraźnie wyekspozowany motyw

bez problemu może go zagrać, więcej – może się nim stać. I jednocześnie pozostać Bożkiem:

A więc Józefie Wissarionowiczu, chcę panu jeszcze powiedzieć, że mogę w każdej chwili być Stalinem. Nie wierzę, że pan, czy ktokolwiek taki, urodził się specjalnie namaszczonej. Wyszło to panu na loterii. Mnie też może wyjść. Dla aktora to nawet interesujące wcielenie. [...] Poprowadzę za pana tę wojnę. (s. 109)

Zwróćmy uwagę, że w tej maskaradzie pojawia się nie tylko kwestia wejścia w rolę – ale i otrzymania samej roli. Nie ode mnie zależy, co przynosi los na loterii, myśli Bożek, gdybym dostał inne miejsce inaczej bym sobie radził – w tym przypadku byłbym lepszą wersją Stalina, bo – jak mówił: „Czegoś panu brak, co ja posiadam: bezpośredniości, prostoty, może naiwności” (s. 109). Ja nie jestem moim losem, przeznaczenie jest przypadkiem – niezależnie od tego, gdzie się urodziłem, jakie miejsce w społeczeństwie zajmuję, kto ma nade mną władzę – niezależnie od tego wszystkiego, tylko dlatego, że jestem, zasługuję na dostrzeżenie mnie samego. I to dostrzeżenie wiąże się z myśleniem o miłości jako uznaniu wyjątkowości. Bożek nie wierzy, że można zasłużyć na miłość – to nie jest miłość, to jej karykatura. Szuka miłości jako afirmacji „ja” – nagiego „ja”. I na tym właśnie polega siła jego „ja”.

Jednak jest on świadomy, że taką afirmację może otrzymać tylko od kogoś, kto dostrzeże w nim Bożka, kto będzie potrafił go kochać (i w pewnym sensie wynagrodzi mu tym uczuciem wszystko, czego doświadczył⁶). Te rozmyślania przerywa mu własny krzyk – nieartykułowany, głośny podrywający go do biegu na oślep, przerwane dopiero zranieniem się w nogę. Potem, gdy leży przy torze w półśnie, następuje chwila zawieszenia, odrętwienia:

Od grubego palca u nogi strzelał przez całe ciało jęczący ból. Piekły dłonie. A jednak dobrze było leżeć na kamienistym torze, przymknąć oczy i słuchać

protestu przeciwko systemowi, w którym usiłuje się racjonalizować gorszą sytuację innych.

⁶ „Ktoś kiedyś będzie go musiał za to pokochać” (s. 54).

dalekiego szumu. Gruda gliny spadła na tragi. Rozpierzchły się dżdżownice. Dżdżownice, potoki dżdżownic wpełzają do oczu.

Już nie chciał krzyżeć. Zdrętwiał, przestał rozmyślać. Czy spał? Nie, chyba nie – choć w ustach czuł słodkawy smak, jakby dopiero co wrócił z sennego, ciepłego pokoju, pełnego miękkich, starych mebli. Kropla deszczu, która plusnęła na bosą stopę, poderwała go. (s. 54)

Cielesność tej reakcji, jej gwałtowność i siła („Nie mógł zdusić w sobie tego pragnienia krzyku” – s. 54) wskazują na pojawienie się szczególnie znaczącej refleksji. Bożek pragnący miłości wie przecież, że nie musi się ona zdarzyć, choć zarazem (albo właśnie dlatego) zaklina rzeczywistość, myśląc, że ktoś go „będzie musiał pokochać” (s. 54). Nie sposób wykluczyć, iż krzyk jest wyrazem bezsłownej rozpacz, która szuka ujęcia, ponieważ nie może zostać wprost wyartykułowana. Przy czym ta niemożność niekoniecznie musi być świadoma (choć nie da się też założyć, że taka jest). Krzyk, pęd, ból, przywarcie do ziemi – zachowania młodego mężczyzny wydają się reakcjami trudnymi do werbalizacji, a zarazem niezwykle dobitnie artykułując mocne doznanie. Po wysiłku, w odrętwieniu Bożek myśli, że nic w danym momencie nie czuje („Zupełnie jakby coś z siebie wyrzucił” – s. 54).

Gdy zastanawiał się nad możliwością przemiany losu i odrzucał pomysł ze szczęśliwymi zbiegami okoliczności, powiedział sobie:

Jeśli cierpienie to zostało wymyślone dla pogłębienia jego własnej sztuki – to już dość. Dość! Wiem wszystko! Wiem, że cierpienie jest bezgraniczne. Że sztuka jest niepotrzebna. Wiem, co to jest być na dnie. Chcę już tylko przetrwać – żeby wrócić. Żeby powiedzieć kilku ludziom, najbliższym: „Teraz wiem wszystko”. (s. 53)

Krzyżące ciało chce tylko przeżyć. Tylko tyle. Tylko tyle?

Gdy Bożek usiłuje kolejny raz zatrzymać przy sobie Lenę, dziewczynę, której miłość staje się dla niego egzystencjalnym spełnieniem, gdy usiłuje ją pocałować i czuje się odrzucony, zaczyna dygotać: „Więc to tak z tym jest, myślałem, na froncie nie dygotałeś, tylko tu, z powodu klęski z dziewczyną, jakby to było w twoim życiu najważniejsze” (s. 210). Znamienna jest ta świadomość własnych doznań, pozwalająca traktować je jako rodzaj cielesnego sygnału – jako znak świadczący o istotnym przeżyciu.

Rodząca się miłość Bożka i Leny (jeden z bardziej delikatnych i sensualnych opisów relacji w polskiej literaturze) jest cielesna, erotyka stanowi jej

istotny wymiar i traktuje się ją jako wydarzenie egzystencjalne. Tęskniący za ukochaną Bożek sam sobie tłumaczy własne doznania, przypominając sobie, co się z nim działo, gdy próbował pojąć swój los: „Jak pośród nocy na otwartym stepie, pamiętasz, leżałeś przyłgnąwszy kurczowo do stogu, do jego wilgoci i odurzającego zapachu, szukałeś w nim zmiłowania nad sobą, i wtedy, szlochając na tym stogu, wypatrywałeś równocześnie Gwiazdy Polarnej” (s. 212). Ten obraz jest materialny, przy czym ta materialność odślania (odświeża) kulturowy wymiar związku z ziemią i pozwala myśleć, że ciało szuka potwierdzenia siebie w pragnieniu, którego zaspokojenie pozwoli mu doznać „ja” – jego prawo do istnienia, jego siłę bycia.

W tym znaczeniu cielesny wymiar miłości utwierdza Bożka w przekonaniu, że uczucie pozostaje poświadczeniem jedyności „ja” – dlatego jego miłość do Leny rodzi się w sporach o to, czy ktoś inny mógłby zająć ich miejsce, a zbliżenie jest traktowane przez chłopaka jak istotne doświadczenie zmieniające ich życie (gdy Lena nie chce się wprowadzić do Bożka, ten mówi do niej z wyrzutem: „Myślałem, że to jakaś zmiana w twoim życiu. Że to się liczy” – s. 253).

Gdy Bożena Karwowska opisywała dylematy, które pojawiają się w narracji zakochanego w opowiadaniach Tadeusza Borowskiego, zwracała uwagę, że istotnym elementem utworów jest pęknięcie między deprecjacją estetyczności a koniecznością odcielesnienia miłości, co wynika z faktu, iż ciało podlega władzy obozu⁷. W efekcie:

Uznając miłość za uczucie pozwalające człowiekowi na zachowanie godności, aby obronić swoje intelektualne stanowisko, musi narrator Borowskiego widzieć ją poza uprzedmiotowionym ciałem, w kategoriach uczucia wyższego, opisywalnego najlepiej poprzez poezję, a więc „estetyczną dyskusję na niby”⁸.

Bohater powieści Józefa Hena czerpie z cielesności miłosnej relacji, a więc może nad nią także panować: jedyną granicę wyznacza pragnienie ukochanej kobiety i siła własnego ciała. Zmysłowość pozostaje przy tym uwarunkowana materialnie w sposób absolutny – Bożek nie jest naiwny, wie, że by

⁷ B. Karwowska, *Pisząc z pozycji (kochającego) mężczyzny. Tadeusz Borowski i jego listy do Marii*, w: eadem, *Ciało. Seksualność. Obozy Zagłady*, Kraków 2009, s. 116.

⁸ Ibidem, s. 123.

kochać, nie może być głodny. „Głodny nie będę cię kochał” (s. 290) – mówi do Leny, szamocząc się w dwuznacznej sytuacji, gdy zaczyna sypiać z kobietą, która go przygarnęła, aby mieć ciepłe miejsce na przeżycie zimy. Wie, że się zamotał, i próbuje z Leną znaleźć inne wyjście z tego nieszczęśliwego trójkąta cielesnego (a właściwie z kąta, do którego został przygarnięty). Jednak zdaje sobie sprawę, że znalezienie nowej pracy byłoby trudne (musiałby zgodzić się na głodowanie, czego nieustannie się lękał⁹).

Przetrwąć – przetrwać.

Kiedy Bożkowi udaje się w końcu dostać do wojska, Lena prosi go o jedno:

- Nie miej mi tego za złe – mówiła. – Sama pogardzam sobą za takie myśli. Właściwie powinnam cię zachęcić do czegoś odwrotnego, ale...
- Ale co? – spytałem niecierpliwie.
- Ty tam, na tym froncie, jednym słowem – nie musisz być pierwszym bohaterem. (s. 339)

Przeżycie jest postrzegane jako afirmacja „ja”. Cieleśna zdolność przetrwania – to po prostu życie.

Bożek, myśląc o Polsce, do której chce wrócić, zakłada, że może tam nie być nikogo z jego rodziny i że nie będzie miał komu przedstawić Leny. Oboje wiedzą, że mają tylko siebie. Wyjeżdżając, najbardziej boi się, że ją straci:

Poczułem tęsknotę za dalekim krajobrazem, którego jeszcze nie opuściłem, poczułem ciężar lat, które dopiero upłyną. Ścisnąłem dłoń mojej dziewczyny. Za kilka godzin wszystko się skończy. Zostaną marzenia i bolesny świat tęsknot. Zawsze coś tracę, myślałem, zawsze coś porzucam i z czymś się rozstaję. [...] Zostań taka, modliłem się w duchu, zostań, nie chcę, żeby mi cię zabrał Czas. Próbowałem powtarzać swoje wytarte prawdy, ale to niczego nie zmieniło, dotkliwie uczucie rozdarcia w piersi nie ustępowało. Tęsknię. (s. 332)

W powieści Hena przeżycie wojny jest najważniejszym egzystencjalnym pragnieniem. Przeżyć, by móc spotkać się z najbliższymi, by móc dalej kochać. Przeżyć dla siebie i w zgodzie z sobą samym. I przeżyć, by „napłuć im wszystkim w twarz” (s. 6).

⁹ „Musiałbym jednocześnie zmienić pracę. Albo zdecydować się na przymieranie głodem. Nie będę cię wtedy kochał. Głodny nie będę cię kochał” (s. 290).

Nikt nie woła jest szczególną książką, nie tylko z uwagi na wyjątkowe okoliczności towarzyszące jej wydaniu (gdy powstała, nie można było jej opublikować). Tadeusz Lubelski, przedstawiając jej losy także w kontekście ekranizacji filmu w reżyserii Kazimierza Kutza, zwracał uwagę, że gdyby się ukazała w latach pięćdziesiątych, wpisywałaby się w nurt prozy obrachunkowej¹⁰. Choć niektóre z jej aspektów mogłyby o tym świadczyć (zindywidualizowany bohater zwłaszcza), to za ważniejszy kontekst należałoby uznać świadectwa z czasu Zagłady.

Historia Bożka to historia ocalałego na Wschodzie – parafrazując tytuł wywiadu-rzeki z Julianem Strykowskiem. Kontekst doświadczeń tych właśnie osób należy przywołać jako ramę interpretacyjną powieści. Magdalena Ruta w poświęconej im pionierskiej rozprawie, w której ukazuje tworzoną przez nich literaturę, podkreśla:

Trudy i cierpienia opisywane w tych utworach były wspólne wszystkim uciekinierom, niezależnie od narodowości i poglądów. O represjach i prześladowaniach politycznych, o anomaliach ustrojowych Kraju Rad czy też antysemityzmie i demoralizacji funkcjonariuszy państwowych „bieżący” napiszą dopiero po emigracji z Polski. [...] W wyzwolonej Polsce głos zabierali głównie ci intelektualiści żydowscy, którzy nie padli ofiarą aresztowań czy zsyłki, mogli więc wypowiadać się w pozytywnym tonie. Trzeba tu jednak zaznaczyć, że nawet jeśli było inaczej, to nie mogli otwarcie wypowiadać się krytycznie (*casus* Kalmana Segala)¹¹.

Czego nie mógł powiedzieć wtedy w Polsce Hen, wiemy (bo książki nie mógł wydać), ale nie mógł też opublikować *Nikt nie woła* w paryskiej „Kulturze” z uwagi na opis antysemityzmu żołnierzy Władysława Andersa¹². Pochodzenie było istotną kwestią w powieści, nawet jeżeli nie była ona

¹⁰ T. Lubelski, *Z Samarkandy do Bystrzycy, czyli o perypetiach filmu „Nikt nie woła”*, w: *Szkoła polska – powroty*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, B. Stolarska, Łódź 1998, s. 84.

¹¹ M. Ruta, *Bez Żydów? Literatura jidysz w PRL o Zagładzie, Polsce i komunizmie*, Kraków–Budapeszt 2012, s. 43–44.

¹² Zob. rozmowę Józefa Hena z Tadeuszem Lubelskim: *Józef Hen w Centrum Kultury Żydowskiej*, Youtube, 12.03.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=ma2kyb-0nq0Q> (dostęp 21.01.2022).

wyeksponowana – a właściwie zwłaszcza dlatego. Była jednak czytelna dla odbiorców. Warto przyjrzeć się jej dokładniej.

Magdalena Ruta zwraca uwagę na odmienność sytuacji ocalałych na Wschodzie w porównaniu z sytuacją Żydów walczących o przetrwanie w gettach i obozach¹³. Do ich cierpień, wynikających z tułania się po obcym terenie, dochodził lęk o bliskich, którzy pozostali w kraju, co – po powrocie – wiązało się z doświadczeniem potwornej pustki. Ruta, zastanawiając się nad stanem psychicznym i egzystencjalnym, w jakim znaleźli się ocalali, zauważa, że doznali oni traumy, która nie była wynikiem bezpośredniego przeżycia, ale efektem „żywego współodczuwania wyobrażonych cierpień najbliższych¹⁴”. Z tego względu proponuje stosowanie kategorii „ofiary-świadka zastępczego”¹⁵.

W tym ujęciu bohater powieści Hena byłby osobą, która wkrótce stanie się takim świadkiem i jednocześnie – po wielu latach jako alter ego autora – potwierdzi swe przeżycia gestem stworzenia świadectwa zastępczego. Jest nim wydana w 1991 roku książka zatytułowana *Nowolipie*, w której Hena zarysowuje swoje dzieciństwo i wczesną młodość spędzone w Warszawie. To znamienne, zauważa Ruta, że ocalali próbują odtworzyć świat sprzed Zagłady, traktując gest pisarski jako jedyne możliwe świadectwo – świadectwo zastępcze¹⁶.

¹³ „Ocalali w głębi ZSRR polscy Żydzi, powracając do kraju, przeżywali wstrząs nieporównanie silniejszy, mimo iż prasa polskojęzyczna publikowana na tamtych terenach informowała o okupacji niemieckiej w Polsce”. E. Koźmińska-Frejlik, *Kondycja ocalałych. Adaptacja do rzeczywistości powojennej (1944–1949)*, w: *Następstwa Zagłady Żydów. Polska 1944–2010*, red. F. Tych, M. Adamczyk-Garbowska, Lublin 2011, s. 135.

¹⁴ M. Ruta, *Bez Żydów?...*, op. cit., s. 40.

¹⁵ Ibidem, s. 41. Jak podkreśla badaczka: „[...] psychologiczne doświadczenie wyniesione z Zagłady oraz kształtowany pod jego? wpływem sposób postrzegania świata w przypadku świadków zastępczych jest inny niż w przypadku świadków bezpośrednich: wszak pisarstwo świadków zastępczych nie jest daniem świadectwa o Zagładzie, lecz wczuwaniem się współczującej wyobraźni w doświadczenia tego, kto jej uległ” (s. 41–42).

¹⁶ Ibidem, s. 42. Kategorię „świadectwa zastępczego” przywołuje Ruta za Józefem Wróblem (idem, *Tematy żydowskie w prozie polskiej*, Kraków 1991). Próby pisania o faktycznych zdarzeniach z czasów Zagłady, podejmowane przez ocalałych na

Józef Hen prezentuje swój los na Wschodzie poprzez ukazanie losów chłopaka, który jeszcze nie wie (jeszcze nie wie). Jednak on – pisząc – wiedział już wszystko.

Z jednej strony mamy postać młodego mężczyzny, który zebrał wszystkie siły, by przeżyć i wrócić. Z drugiej strony nasuwa się pytanie: czy w samej historii o tułaczce pojawia się jakaś ryna, pęknięcie, poprzez które choć na chwilę zostaje odsłonięta tragedia Żydów? Czy można było pokazywać własną historię, zawieszając świadomość własnego dramatu?

Analizując psychologiczne uwarunkowania sytuacji ocalałych na Wschodzie, Magdalena Ruta zauważa: „[...] ocalałym »braciom Hioba«, którzy nie byli naocznymi świadkami triumfu zła w obozach i w gettach na terenie Polski, łatwiej było wskrzesić nadzieję na odmianę losu i wiarę w odrodzenie, choć doświadczyli bólu straty i poczucia winy podobnie jak sam Hiob¹⁷”. To, w jakim stopniu dana osoba jest strauumatyzowana, jest kwestią indywidualną – każdy przypadek należy traktować osobno. Nie da się zaprzeczyć temu, że doświadczenia wojenne bohatera Hena, jego sytuacja sprzed dotknięcia Zagładą, jest inna niż tych, którzy zostali pod niemiecką okupacją. Bożek dysponuje siłą, która nie została zniszczona, on sam nie tylko nie został tak upokorzony, jak upokarzano jego rodaków w Polsce, ale i doświadczył też siły miłosnej relacji, utwierdzającej jego poczucie „ja”. I chociaż jest świadomy, że to, co mu się przydarzyło, może zostać zniszczone, to czerpie moc z miłości (co poświadczają ostatnie słowa powieści, w których czytamy, że Bożek nie zwraca uwagi na śmiech jadącego z nim pociągiem mężczyzny, jakim tamten reaguje na wiadomość, że poślubi Lenę).

Hen po latach stwierdza:

Nie znałem depresji podczas wojennej włóczędzy – boso, z głódówką, nawet w sytuacjach wydawałoby się beznadziejnych – odrzucony, bez przyszłości. Nie poddawałem się przygnębieniu – było co innego: gniew. Zamiast rozpaczy – woła: muszę przeżyć – wygrać wojnę – wrócić – do domu, do rodziców,

Wschodzie, określa Ruta mianem „świeckiej liturgii” będącej efektem empatyzowania z sytuacją ofiar (ibidem).

¹⁷ Ibidem, s. 42–43.

do swoich. Co napiszę? Jak? „Napluję im wszystkim w twarz!... Wszystkim, co tak pięknie gadają!”. I od tego zacząłem *Nikt nie woła*¹⁸.

Józef Hen był zdeterminowany i skupiony na przeżyciu jako najważniejszym celu oraz na gniewie jako emocji wzmacniającej poczucie słuszności, utwierdzającej „ja” w jego prawie do obrony siebie – „ja” Bożka-Hena to, jak wspominałam, mocne „ja”. Jest to zarazem „ja”, które myślało o własnym życiu jak o losie, który się przydarzył – wchodziło ono w rolę (i grało w wyobraźni Stalina), miało poczucie chwiejnej podstawy własnego życia (bo los mógł się potoczyć inaczej). Dotyka go zdumienie, że się udało (którego cieniem jest niewypowiedziane pytanie o los innych) – zdumienie, które ogarnia pisarza, gdy np. ogląda *Pianistę* Polańskiego:

[...] oglądałem to, przez co sam nie przeszedłem – myśląc: Boże, jak mi się to udało? – jak wyczułem, że nie wolno mi tu zostać? – wystarczyło to, co się zdarzyło przy mnie na ulicy – że wszystko może taki bydlak ze mną zrobić – już wtedy! – i postanowiłem: nie, nigdy!¹⁹.

Hen pisze o przywołaniu siebie „do porządku”, o podjętym postanowieniu, że nikt nie może go tak podle potraktować, zarazem jednak pokazuje, jak nie opuszcza go poczucie „że mogło stać się inaczej”. Hen postanowił, ale i Bożek postanowił nie dać się więcej poniżać, ponieważ w mundurze zobaczył swoją drugą twarz, twarz silnego mężczyzny. Powieściowa scena przypomina inną, o której Hen wspomina w *Najpiękniejszych latach*:

Wtedy, kiedy nie mogłem się dostać do armii Andersa. Wycieńczony z głodu, obdarty. Wszedłem do miejscowej restauracji, z której nie dobiegały żadne zapachy [...]. Znalazłem się w podługowatym hallu, w którym panował półmrok. Wlokę się po tym hallu i widzę, że z przeciwnej strony wyłania się i zbliża do mnie jakiś wynędzniały facet, na którym wisi niezapięty szynel. Nie znałem jeszcze wtedy łagrowego słowa „muzulmanin”, ale to było właśnie to. Boże, myślę, ale go załatwiono, chyba ja aż do tego nie dojdę. Ale czemu nie ustąpi mi drogi? Beznadziejny brodiaga. Omal na niego nie wpadłem. I nagle stoję jak wryty. Miałem przed sobą lustro, a ten nędzarz to byłem ja.

¹⁸ J. Hen, *Bez strachu. Dziennik współczesny*, Kraków 2020, s. 7.

¹⁹ Ibidem, s. 220.

[...] To był starszy człowiek, ten ja z lustra, zupełnie mi nieznany. To wtedy zrozumiałem, że muszę się ratować, bo zginę²⁰.

Nierozpoznanie. Obraz własnej twarzy, ciała – które wydają się innym „ja”. Niemożność identyfikacji – nierozpoznanie siebie, rozdźwięk między odczuwaniem siebie a wizerunkiem w lustrze/wodzie. Odrzucenie słabości, lęk przed utratą sił – próba ratowania siebie. Ujrzenie silnego mężczyzny (początek powieści) – obcego sobie, skrywającego inne „ja”. Hen podjął decyzję o nieodzowności ocalenia się, mając pełną świadomość przypadkowości losu, konieczności podjęcia gry, wejścia w rolę.

Bożek robi wszystko, by wstąpić do polskiego wojska, ponieważ nawet jeśli „rząd w Londynie ich nie uznaje, [...] zawsze to przecież polskie wojsko” (s. 291). Bożek, który został wcześniej odrzucony przez komisję wojskową jako Żyd, chce się znaleźć w polskim wojsku – wierzy, że to on będzie decydował o tym, kim jest. Jednak lęk wiążący się z odrzuceniem pozostał.

Okładka pierwszego wydania powieści zawiera następującą informację:

Józef Hen ukończył tę powieść w 1957 roku. Usiłował ją wydać trzykrotnie: w 1957, 1968 i 1983. Ukazuje się jednak dopiero teraz, kiedy znikają tematy tabu. Jednym z nich był los Polaków w Związku Radzieckim w czasie II wojny światowej. Książka oparta została na autentycznych doświadczeniach autora, co dokumentuje zdjęcie na okładce, zrobione w Samarkandzie w 1942 r., a w pełni potwierdza powściągliwa narracja²¹.

Dlaczego jest mowa tylko o losie Polaków? Dlaczego pojawia się określenie „na autentycznych doświadczeniach”, a nie ma wzmianki o różnych nazwiskach bohatera i autora? Dlaczego uwypuklona zostaje powściągliwość narracji?

Wrażenie obcowania ze świadectwem nie prowokowało do zwrócenia uwagi na konstrukcję „ja” – „ja” przeżywającego, które narrator wspierał w swej opowieści. Choć opowiadanie o sobie samym wpisywało się, jak wspomniałam, w realistyczną konwencję, jest de facto przyglądaniem się sobie. Zarazem jednak jest widoczny ślad pęknięcia: to nie „ja” opowiada o sobie, lecz to opowiadacz/narrator mówi o osobie. Niewidoczny (dla odbiorców) narrator pyta, kim jest ten, który to wszystko przeżył, który wtedy

²⁰ J. Hen, *Nowolipie. Najpiękniejsze lata*, Katowice 2019, s. 323–324.

²¹ Informacja (bez wskazania autora) umieszczona na tylnej stronie okładki.

był, który tego wszystkiego doznał, to wszystko poczuł, który postanowił, że przeżyje, który – pisząc – wie, co przeżył, który nie jest już i nie będzie tym samym chłopakiem usiłującym dostać się do wojska – czyli pyta o siebie.

Nikt nie woła jest obrazem walczącego o przeżycie „ja”. „Ja”, które zawsze po tym, czego doświadczyło, jednocześnie będzie i nie będzie sobą. To przyglądanie się sobie z lękiem zawarte jest w pytaniu o to, kim się jest, dlaczego inni uzurpują sobie prawo do oceniania, dookreślania go. To jest pytanie o żydowskie „ja”.

W *Nowolipiu* pojawia się rozdział zatytułowany *Bożek*. Nie ma on jednak nic wspólnego z bohaterem powieści. Tak nazywano chłopca, którym młody Józef był zafascynowany. Doceniał, że razem z Bożkiem grają w piłkę, czuł się szczęśliwy, gdy traktował go jak przyjaciela. Przełomem była sytuacja, gdy idący razem z nim ulicą Bożek zaczął bić gumową rurką wątlego mężczyznę:

Dokoła wszyscy znieruchomieli, tak jak ja, nikt się do mnie nie odezwał, nikt nie zrobił mi wyrzutu, że ja z nim, z tym, który bije, a ten mężczyzna też nic nie mówił, nie bronił się, zasłaniał tylko twarz rękami. „Zostaw” – wykrztusiłem wreszcie, dotykając ramienia Bożka. [...]

Szedłem jeszcze przez chwilę obok niego, dławiąc się tą sceną, której byłem świadkiem, słowami, których nie powiedziałem i których zresztą nie miałem na podorzędziu. [...] Wiedziałem tylko jedno: on miał tę gumę przy sobie nieprzypadkowo, miał po to, żeby jej użyć, żeby zrobić sobie uciechę, bijąc Żyda, wypatrywał tylko sposobności.

Mruknałem „no to cześć” i odszedłem. Teraz, kiedy byłem sam, zaczął mnie dusić wstyd. Dlaczego nie umiałem zareagować? [...] Dlaczego nie powiedziałem mu: „To bij i mnie, ja jestem taki sam jak on”?²².

Próbując po latach raz jeszcze raz zrozumieć, co się wtedy z nim działo, Hen zwraca uwagę na swój silny związek z tamtym chłopcem i na poczucie rozdwojenia: czuł więź z bitym Żydem, ale i z chłopcem, który go chwilę wcześniej obejmował i tym objęciem oddzielał od tamtego Żyda, sugerując, że jest inny, lepszy. Przywołując anegdotę o „przyzwoitym człowieku”, który

²² J. Hen, *Nowolipie...*, op. cit., s. 255–256.

powiedział mu kiedyś, że jest „inny”, ponieważ „nie ma pewnych cech”²³, Hen odsłania emocjonalną dwuznaczność wyróżniania „swoich Żydów”:

Więc tam, przy Bożku, na skutek tej szatańskiej sytuacji byłem przez chwilę lepszy (miałem lepsze papiery – ale wtedy nikomu się o tym nie śniło, jeszcze przez kilka tygodni...), należałem do wybrańców, którym nic nie grozi, przez tę chwilę, podczas której nie chciałem jeszcze tracić Bożka, jego przyjaźni, którą mnie wyróżniał – nie, nie tak od razu, nie za jednym zamachem, od jednego uderzenia gumy. I jeszcze to, że i ja go lubiłem, wierzyłem mu, ciekawił mnie – tak inny, tak daleki, tak fascynujący. I nagle to wszystko traciłem²⁴.

W powyższym cytacie da się zauważyć zmieszanie, które pojawia się, gdy ktoś nam najbliższy zdradza nas, a my sami próbujemy się łudzić, że to nieprawda: „Reakcja nigdy nie jest natychmiastowa: jeszcze czepiamy się tego, cośmy mieli, jeszcze myślimy, że coś się wyjaśni, odmieni”²⁵.

Zadziwia konkluzja tego rozdziału o zawiedzionej przyjaźni, o emocjonalnym pomieszaniu, o naciąganiu nienawiści w przededniu wojny. Hen stwierdza:

Kiedy w wiele lat później przystąpiłem do pisania powieści, której bohaterowi użyczyłem moich najbardziej dramatycznych przeżyć, który myślał, jak ja i czuł jak ja wtedy, podczas wojny, wybrałem dla niego imię „Bożek”. Diabli wiedzą dlaczego²⁶.

Może dlatego, że z historią z Bożkiem wiązała się utrata zaufania do siebie i innych, może dlatego, że w Bożku zobaczył inne „ja” (nie swoje ja)? Może dlatego, że doznany wtedy wstyd, dotykający „ja”, wciąż tkwił w ciele, nie pozwalał o sobie zapomnieć?

Józef Hen i Bożek snują opowieść o sobie, o swoim „ja”, które wciąż się wymyka, które boli i które trzeba ochronić. Mocne „ja” powieściowe jest konstrukcją postaci, która wie, że nie można się nad sobą rozczulać, ponieważ to niebezpieczne. Dlatego „ja” powieściowe jest dobrą osłoną dla autora.

²³ Ibidem, s. 257.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem, s. 257–258.

²⁶ Ibidem, s. 258.

Kto w Bożku dostrzeże Hena? Przecież Bożek był „blondynem ostrzyżonym na jeża”²⁷.

Z jednej strony książka Hena wpisывałaby się w konwencje „kryptoautbiografizmu Polaków pochodzenia żydowskiego”²⁸, z drugiej natomiast byłaby próbą egzystencjalną, zapisem wysiłku utrzymania (podtrzymania, ochronienia) „ja” zdradzonego przez przyjaciela w przededniu wojny. Bo tylko takie „ja” mogło przeżyć. Przeczuwało ono, czym będzie dotknięte – jego krzyk, płynący z ciała protest, wybrzmiał w absolutnej ciszy. Ktoś jednak wołał w *Nikt nie woła*²⁹. Bożek mógł tylko grać – grać rolę, która mu przypadła, grać siebie i grać o siebie.

Bibliografia

- Buryła Sławomir, Krawczyńska Dorota, *Problemy (nie)wyrażalności Zagłady*, w: *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*, red. S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak, Fundacja Akademia Humanistyczna, IBL PAN, Warszawa 2012.
- Hellich Artur, *Gry z autobiografią: przemilczenia, intelektualizacje, parodie*, IBL PAN, Warszawa 2018.
- Hen Józef, *Bez strachu. Dziennik współczesny*, Wydawnictwo MG Kraków 2020.
- Hen Józef, *Nikt nie woła*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990.
- Hen Józef, *Nowolipie. Najpiękniejsze lata*, Sonia Draga, Katowice 2019.
- Karwowska Bożena, *Pisząc z pozycji (kochającego) mężczyzny. Tadeusz Borowski i jego listy do Marii*, w: B. Karwowska, *Ciało. Seksualność. Obozy Zagłady*, Universitas, Kraków 2009.
- Koźmińska-Frejłak Ewa, *Kondycja ocalałych. Adaptacja do rzeczywistości powojennej (1944–1949)*, w: *Następstwa Zagłady Żydów. Polska 1944–2010*, red. F. Tych, M. Adamczyk-Garbowska, Wydawnictwo UMCS, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Lublin 2011.
- Lubelski Tadeusz, *Z Samarkandy do Bystrzycy, czyli o perypetiach filmu „Nikt nie woła”*, w: *Szkoła polska – powroty*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, B. Stolarska, Wydawnictwo UŁ, Łódź 1998.

²⁷ Ibidem, s. 254.

²⁸ A. Hellich, *Gry z autobiografią: przemilczenia, intelektualizacje, parodie*, Warszawa 2018, s. 67.

²⁹ Zob. K. Siewior, *Kochankowie z Zielna i inne historie. Jak lokalizować pamięć przesiedleń? („Nikt nie woła” Kazimierza Kutza i Józefa Hena)*, w: *Migracyjna pamięć, wspólnota, tożsamość*, red. R. Sendyka T. Sapota, R. Nycz, Warszawa 2016, s. 157–158.

Ruta Magdalena, *Bez Żydów? Literatura jidysz w PRL o Zagładzie, Polsce i komunizmie*, Wydawnictwo Austeria, Kraków–Budapeszt 2012.

Siewior Kinga, *Kochankowie z Zielna i inne historie. Jak lokalizować pamięć przesiedleń? („Nikt nie woła” Kazimierza Kutza i Józefa Hena)*, w: *Migracyjna pamięć, wspólnota, tożsamość*, red. R. Sendyka, T. Sapota, R. Nycz, IBL PAN, Warszawa 2016.

Wróbel Józef, *Tematy żydowskie w prozie polskiej*, Universitas, Kraków 1991.

Źródła internetowe

Józef Hen w Centrum Kultury Żydowskiej, Youtube, 12.03.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=ma2kyb0nq0Q> (dostęp 21.01.2022).

Józef Hen’s *Nikt nie woła* – Poland? Or rather life? In search of Jewish “I”

The article devoted to the autobiographical layer of Józef Hen’s book *Nikt nie woła* shows the relationships between its hero, Bożek, and the problem of Jewish identity. Looking for the sense of his own strength the protagonist uses film metaphors. Their use may be related to an anti-Semitic experience: young Hen felt betrayed by a boy who held such views. The confusion he experienced then can still be felt, provoking questions about who you are and who you are feeling.

Keywords: Józef Hen; Jewish identity; substitute testimony; anti-Semitism

Data przesłania tekstu: 22.01.2022

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 21.02.2022

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 29.04.2022

PINGPONGISTA: JÓZEFA HENA CZYTANIE JEDWABNEGO

TADEUSZ LUBELSKI

Uniwersytet Jagielloński / Jagiellonian University
tadeulub@poczta.onet.pl
ORCID 0000-0001-8476-1656

Przed poznaniem *Sąsiadów* Jana Tomusza Grossa Józef Hen nie wiedział o Jedwabnem: „ta sprawa była tak głęboko ukryta” – wyjaśniał w 2006 roku przeprowadzającemu z nim wywiad dziennikarzowi¹. Nie on jeden. Powszechność tej niewiedzy wzmacniała wrażenie szoku, jaki książka Grossa wywołała wśród czytającej części polskiego społeczeństwa u progu obecnego tysiąclecia. Książka Anny Bikont *My z Jedwabnego* zawiera szereg podobnych wyznań. „My na Wileńszczyźnie z niczym takim się nie spotkaliśmy – zwierzał się dziennikarce Tadeusz Konwicki. – Żydów zabijali Niemcy wspólnie z Litwinami. Gdyby mnie ktoś wcześniej zapytał, czy coś takiego mogło się zdarzyć, z czystym sumieniem odpowiedziałbym, że nie. Polacy nie byłiby zdolni do takiej zbrodni. Nie żebym był specjalnie dobrej myśli o polskim społeczeństwie, zajmowałem się zawodowo pokazywaniem jego wad i niedostatków, ale byłem przekonany, że cecha okrucieństwa została nam oszczędzona, że takie rzeczy mogą zdarzać się na Bałkanach. To mnie zszokowało, zabołało, podłamało”². Straszliwej historii spalenia w jedwabieńskiej stodole kilkuset żydowskich mieszkańców przez ich polskich sąsiadów nie znał wcześniej ani wybitny żydowski historyk Israel Gutman, uczestnik powstania w getcie warszawskim, ani nawet wieloletni dyrektor Archiwum Państwowego w Białymstoku Henryk Majecki. Zapewne każdy z nich mógłby zgodzić się z podsumowującym debatę o Jedwabnem

¹ P. Szubartowicz, *Polska w rękach bigoterii* [wywiad z Józefem Henem], w: *Wiem, co mówię, czyli rozmowy uzdrawiające. Spotkania z Józefem Henem*, red. M. Hen, Warszawa 2013, s. 185. Pierwodruk wywiadu ukazał się w „Przeglądzie” w 2006 r.

² A. Bikont, *My z Jedwabnego*, wyd. 2, Wołowiec 2012, s. 110.

Marcinem Królem: „Dla mnie to koniec możliwości myślenia Polaków o sobie samych takiego, że należymy do jakiejś wspólnoty określanej jako polskość czy ojczyzna. [...] Tamta polskość i tamta ojczyzna zakończyły swój żywot”³.

„Gdybym wtedy o tym wiedział, nie rozmawiałaby pani ze mną”⁴ – dodawał Hen kilka lat później w opublikowanej w „Gazecie Wyborczej” rozmowie, którą przeprowadziła z nim Donata Subbotko. Już pogrom kielecki z lipca 1946 roku był symptomem takiego stanu polskiego społeczeństwa, który sprawił, że po raz pierwszy wraz z żoną rozważali emigrację. Uspokoili ich jednak wtedy „protesty kolegów pióra, szczerze i piękne” oraz liczne wówczas wyrazy solidarności z ofiarami. Tyle tylko, że pogrom kielecki można było sobie tłumaczyć „jako amok, ale Jedwabne, spalenie żywcem...”⁵. Tu skala zbiorowego okrucieństwa była inna. Proces pisania *Pingpongisty* – to moja wstępna teza – odegrał w myśleniu pisarza podobną rolę, co pół wieku wcześniej owo docieranie doń „protestów kolegów”.

Okoliczności powstania książki umieszcza w czasie córka pisarza, Magdalena, w zrehabilitowanym wspólnie z ojcem kalendarium jego życia i twórczości. Późną wiosną 2007, rok po ukazaniu się *Brulionów profesora T.*, Hen notuje pomysł: „Będę pisał powieść, niewielką, bo związłą, o zbrodni sąsiadów. Miasteczko w niej nazywa się Cheremiec i leży nad rzeką Cherem”. Cherem, czyli po hebrajsku „klątwa” – dodajmy. Ten złowrogi sens fikcyjnej nazwy własnej powinien tkwić w pamięci czytelnika w toku całej lektury. Pod koniec lipca w Domu Pracy Twórczej ZAiKS-u w Konstancinie, gdzie od lat pisze, na okładce bloku Hen umieszcza tytuł, od razu gotowy: *Pingpongista*. Wkrótce kolejna notatka: „Jestem w połowie rękopisu, kiedy p. Piotr Perczyński zawozi mnie do Jedwabnego. Jest zimno, mżysto, ulice pustawe. Kładę kamień na pomniku spalonych Żydów”. I pod koniec roku: „Powieść ukończona. Przekazuję maszynopis p. Monice Regulskiej, która od pewnego czasu jest moją agentką. Przeczytała, myśli o niej dobrze

³ Ibidem, s. 244, 288, 323.

⁴ D. Subbotko, *Lekkie śwędzenie sumienia* [wywiad z Józefem Henem], w: *Wiem, co mówię...*, op. cit., s. 215. Pierwodruk wywiadu ukazał się w „Gazecie Wyborczej”. Zob. „Gazeta Wyborcza. Nowy Duży Format”, 5.11.2009.

⁵ D. Subbotko, *Lekkie śwędzenie sumienia* [wywiad z Józefem Henem], w: *Wiem, co mówię...*, op. cit., s. 215.

i przekazuje maszynopis do W.A.B., z którym związałem się długoletnią umową⁶. Zatem cały proces twórczy trwał około pół roku i mieścił się w pierwszym okresie rządów Prawa i Sprawiedliwości. Niezmiernie przykrych, choć to była dopiero przygrywka.

Co jednak ważniejsze, w tym czasie historia została już opowiedziana. Na biurku pisarza, będącego, jak wiadomo, namiętym czytelnikiem, leżały zapewne nie tylko cienka, acz pionierska książka Jana Tomasza Grossa, ale i trzy grube tomy: dwa woluminy opracowania zbiorowego Instytutu Pamięci Narodowej oraz imponujący rezultat indywidualnej docieklivosti reporterskiej Anny Bikont⁷. A w tej ostatniej konkluzja, czyli ustalenia śledztwa z lipca 2002 roku: „Wykonawcami zbrodni jako sprawcy *sensu stricto* byli polscy mieszkańcy Jedwabnego i okolic – mężczyźni, w liczbie co najmniej około 40”⁸. Bezpośredni dowód na to, jak to świadectwo było dla pisarza ważne, umieszczony został w powieści. W jej szóstym (spośród dwunastu) rozdziale znajdujemy taki – toczący się w miejscowej szkole – dialog, poprzedzający centralną scenę jedwabieńskich obchodów z lipca 2001 roku:

Dziennikarka, pani Ania, odkrywa kulisy swego przejścia na judaizm:

- Wiara nie jest konieczna. Czy ktoś wierzy w choinkę i w sianko pod obrusem? Obrzęd jest ważny. Poczucie wspólnoty. – Po chwili, z namysłem:
- Prawo do wspólnoty.
- Zgłaszam sprzeciw – odezwał się Mike, jakby brał udział w rozprawie.
- A to dlaczego? – obruszyła się pani Ania.
- Bo to zamąca pani spojrzenie na miasteczko. Spojrzenie staje się subiektywne. Jakby sama pani stała przed płonąca stodołą. Żąda pani nieustającej skruchy. Od kogo, pani Aniu? Tego Cheremca już nie ma. Prawie nie ma. Jest już trzecie pokolenie.
- Zamordowani mają prawo do pamięci.
- Ależ zgoda. Po to tu jestem. Będzie pomnik ze stosownym napisem. Będzie podniosła uroczystość.
- W pustce.

⁶ *Wiem, co mówię...*, op. cit., s. 336–337.

⁷ J.T. Gross, *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny 2000; *Wokół Jedwabnego*, t. 1. *Studia*, t. 2: *Dokumenty*, red. P. Machcewicz, K. Persak, Warszawa 2002; A. Bikont, *My z Jedwabnego*, Warszawa 2004.

⁸ A. Bikont, *My z Jedwabnego*, wyd. 2, Warszawa 2012, s. 489.

– W pustce. A może i nie. Będzie pani książka! Jak to napisał Kochanowski: *i mauzolea, i egipskie groty* także ulegną zniszczeniu. Słowo jedynie się ostoja⁹.

W postaci pani Ani nietrudno rozpoznać Annę Bikont, autorkę wspomnianej, monumentalnej książki reportażowej. Jej polemista, główny bohater powieści „sędzia Mike Murphy (dawniej Michał Dembina)” (s. 5) nie ma – jako postać fikcyjna – tożsamości tak jednoznacznej, za to dobrze do niego przystaje pewien klasyczny termin poetyki; jest to mianowicie *porte-parole*. Biograficznie wprawdzie niby od Józefa Hena odległy: urodzony w roku 1927 (więc tylko cztery lata od niego młodszy) w Cheremcu, czyli powieściowym Jedwabnem; nie jest Żydem, więc przeżył; przed wielu laty wyjechał do Stanów, gdzie w Brooklynie od dawna wykonuje zawód sędziego; ożeniony (po raz drugi) z czarnoskórą Betsy – ze względu na głoszone poglądy, sposób bycia i funkcję pełnioną w utworze pozwala się określić jako wyraziciel przekonania autora.

Skoro Mike Murphy nie jest pisarzem, lecz sędzią, nie wyraża swego artystycznego *credo* wprost – jest ono zapośredniczone przez jego rozmaite zachowania. Pisarz przedstawia je w relacjach łączących Mike’a z postaciami spotkanymi w miasteczku, a także tymi zapamiętanymi z dawnych czasów. Na czoło wybijają się relacje z trzema. Pierwsza z nich, podpowiadana przez tytuł i okładkę, istnieje jedynie w jego świadomości, a po części także w słabnącej z roku na rok zbiorowej pamięci. O trzy lata starszy przyjaciel Mike’a, Zygmunt Ehrlich, zginął w pamiętny straszny dzień na jego oczach, zastrzelony przez jednego z prowodyrów jedwabnieńskiego pogromu, Waldemara Butryma (co jest oczywistym, kojarzonym przez onomastykę *Trylogii*, nawiązaniem do krwawego klanu autentycznych braci Laudańskich). A że kierunek ucieczki obu przyjaciół wskazał zabójcy jego syn, Bolek, to w toku współczesnej akcji dwaj żyjący Butrymowie, Waldemar i Bolesław, na wieść o przyjeździe sędziego obawiają się jego zemsty. Jednak Mike Murphy nie przyjechał mścić się, a czcić pamięć – to jego pierwsza fabularna funkcja.

Zawiera ona dodatkowy aspekt upamiętniania, ukryty w motywie tenisa stołowego – sportu, jak wiadomo, bliskiego Henowi. Aby przypomnieć postać dawnego mistrza pisarz uczynił ową dwójkę przyjaciół młodymi

⁹ J. Hen, *Pingpongista*, Warszawa 2008, s. 96. Cytaty z książki przytaczane w dalszej części artykułu pochodzą z tegoż wydania. Numery stron podano w nawiasie po cytacie.

pingpongistami. Zyga Ehrlich był lepszy, ale w ostatniej rozegranej przez nich partii młodszy Michaś wygrał i obiecał przyjacielowi rewanż. Przez tragiczne wypadki nie zdołał dotrzymać obietnicy. Motyw ten jest swobodną trawestacją dziejów Alojzego Ehrlicha, przed wojną może najślawniejszego z naszych żydowskich sportowców. Tyle że tego prawdziwego Ehrlicha z powieściowym Zygą łączy jedynie nazwisko i dyscyplina sportu. Reszta ich różni. Alojzy Ehrlich urodził się w 1914 roku bynajmniej nie w Jedwabnem, a we wsi pod Lwowem i zdążył przed wojną, w barwach lwowskiej Hasmonei, osiągnąć znaczną część swych sportowych sukcesów. Był wielokrotnym mistrzem Polski, dwukrotnym (w latach 1936 i 1937) wicemistrzem świata, a co najważniejsze – mimo pobytu w obozie śmierci w Oświęcimiu – przeżył wojnę i zajmował się sportem, najpierw jako zawodnik, potem jako trener aż do śmierci w 1992 roku, jednak już we Francji. Ostatnio Marek Bieńczyk w pięknym eseju o ping-pongu przypomniał jego legendarną wymianę z Rumunem Farkasem Panethem, która miała miejsce podczas mistrzostw świata w 1936 roku; trwała dwie godziny i piętnaście minut, uchodzi za najdłuższą w dziejach tego sportu. „Ping-pong jest sportem najbardziej towarzyskim i wspólnotowym, i wyjątkowo sklejącym, przyjaznym”¹⁰ – pisze Bieńczyk i pewnie każdy miłośnik popularnej gry mógłby się podpisać pod tym zdaniem. Przypuszczam, że z pamięcią o tej wspólnotowej cesze tenisa stołowego Józef Hen umieścił go w tytule. Wspólnotowość ping-ponga i złowrogi sens nazwy Cherem – to nierozstrzygalna antynomia, która określa tę powieść.

W scenie odsłonięcia pomnika prezydent Aleksander Kwaśniewski, znany ze swoich sportowych kompetencji, w rozmowie z sędzią Murphym zgaduje nazwisko Ehrlicha, anachronizm mu nie przeszkadza. Warto jeszcze dodać, że motyw domu rodzinnego Ehrlichów staje się dla Hena pisarską okazją do wprowadzenia tematu młodzieńczej bibliofilii. W tej samej od lat bibliotece, teraz w domu odziedziczonym przez kolejnego bohatera, historyka doktora Wiernika, sędzia Murphy znajduje swoje ulubione książki, które podsuwał mu kiedyś, gdy był Michasiem, starszy pan Ehrlich; to: Tuwim, Boy, Gogol w rosyjskim oryginale...

¹⁰ M. Bieńczyk, *Czyste czucie*, „Tygodnik Powszechny” 2022, nr 4, s. 76–80.

Doktor Gustaw Wiernik jest drugą z postaci drugoplanowych, pełniących uprzywilejowaną funkcję. Urodzony w czasie wojny, niepomniący więc centralnego jedwabieńskiego wydarzenia, reprezentuje grupę postaci uwikłanych w tragiczną przeszłość przypadkowo, wbrew sobie. Sędzia Murphy, wykorzystując swoje doświadczenie prawnicze, pomaga mu dotrzeć do prawdy, wiążącej – jak się okaże – powyższe dwa wątki żydowskiej rodziny Ehrlichów i rodziny doktora Wiernika. Okaże się, że zmarła niedawno żona doktora Wiernika, która przed wielu laty opuściła Cheremiec, odziedziczyła teraz dawny dom Ehrlichów (toczy się w nim część akcji) po swoim stryju, niejakim Snopku. A stryj wszedł zaraz po wojnie w jego posiadanie, doniółszy miejscowej bandzie, gdzie ukrywa się stary pan Ehrlich, i przyczyniwszy się tym samym do jego zgładzenia. W ten sposób, nic o tym nie wiedząc, doktor Wiernik wraz z odziedziczeniem domu został niejako wciągnięty w rozgałęzioną sferę cheremieckiej/jedwabieńskiej winy. Poznawszy prawdę, stara się z tej sfery wywikłać – postanawia pozbyć się domu i przeznaczyć go na szlachetny cel.

Równocześnie autor wykorzystuje wątek doktora dla własnych literackich celów. Uruchamia mianowicie w jego obrębie jedną ze swoich pisarskich specjalności późnego okresu, od czasu *Milczącego między nami* (1985): motyw miłości ludzi dojrzałych. Służy temu najsympatyczniejszy z wątków erotycznych powieści, łączący doktora Wiernika z panią Maryjką, nauczycielką miejscowego liceum.

Trzecia z wyróżnionych postaci drugoplanowych, wprowadzona od razu w pierwszej scenie, to miejscowy pleban, ksiądz Ziemowit. Reprezentuje on tę grupę mieszkańców miasteczka, którzy pamiętają i czują się współwinni. Jego wina jest tym wyraźniejsza, że ksiądz uwikłany jest jeszcze od przedwojnia w faszystowski ruch narodowo-radykalny. Wobec tej postaci sędzia Murphy pełni funkcję powiernika, ułatwiającego zrozumienie własnej winy. Służy temu ostatni, dwunasty rozdział powieści, w którym – paradoksalnie – ksiądz Ziemowit prosi sędziego o przyjęcie swojej spowiedzi. Sędzia woła do niego na pożegnanie: „*Ego te absolvo!*” (s. 220). Dodam czytelnicze wyznanie, że ten wątek wydał mi się najmniej przekonujący z wszystkich wprowadzonych w powieści. Formułując tę ocenę ściślej: jako autonomiczny wątek literacki grzesznika dochodzącego do rozpoznania swojej winy ma on uzasadnienie; z trudem natomiast wytrzymuje konfrontację choćby z osobą proboszcza Edwarda Orłowskiego – taką, jaką poznajemy z kart książki

Anny Bikont. Być może, gdyby Hen pisał swoją powieść kilka lat później, nawet jeszcze przed drugimi rządami PiS-u, choćby w 2013 roku, kiedy w swojej drugiej rozmowie z Donatą Subbotko powiedział: „Polska stała się niesympatyczna; [...] w imię wolności można szerzyć nienawiść”¹¹ – byłby w swej autorskiej wspańiałości bardziej powściągliwy.

Niezależnie od tych trzech postaci drugoplanowych, mamy w *Pingpongiście* szereg osób z najmłodszego pokolenia, z którymi pisarz wiąże najwięcej nadziei na przyszłą sympatyczniejszą Polskę: synek szkolnego księgowego Kajtuś, odwiedzający doktora Wiernika, aby oddać pożyczony album Ehrlichów; maturzysta Pawełek – niedoszły samobójca, którego sędzia w ramach terapii zachęca do udziału w porządkowaniu żydowskiego cmentarza; liczne postacie pełnych wdzięku dziewcząt, na czele z córką nauczycielki Maryjki, Dagmarą, która w finale książki obdarza sędziego namiętnym pocałunkiem – wszystko to postaci nieobojętne, dające się wciągnąć w krąg pamięci o dokonanym tu niegdyś masowym mordzie. Konstruując je, pisarz posłużył się zapewne wiedzą o takich realnych osobach jak kajakarz górski, olimpijczyk z Pekinu Dariusz Popiela, który zainicjował akcję porządkowania żydowskiego cmentarza w rodzinnym Krościenku, by w 2018 roku doprowadzić do odsłonięcia tam pomnika ich pamięci, w kształcie pękniętej macewy. Sam pisarz wyznał, że gdy wymyślał finałową scenę ulicznego pocałunku, wykorzystał banalną obserwację „cudownie roześmianych dziewczyn w Alejach Ujazdowskich”¹². „Miałem ochotę podejść do nich – komentuje – zapytać o tę ich radość, ale wzięłyby mnie pewno za oblesnego starca. Gdybym był o 50, 30 lat młodszy, to bym do nich podszedł. Ale i tak je zaanektowałem – ich obrazem kończy się *Pingpongista*. Bo jest ciężar przeszłości, jest prawo do bólu, ale jest i prawo do życia”¹³.

To ostatnie, ważne zdanie, z wywiadu udzielonego w 2009 roku, najlepiej określa pisarską postawę Józefa Hena jako autora *Pingpongisty* – jego reakcję na Jedwabne. Powtórzę w tym miejscu to, o czym przypomniałem

¹¹ D. Subbotko, *Cudowny kraj, ta Polska!* [wywiad z Józefem Henem], „Gazeta Wyborcza”, 16.04.2013, s. 25.

¹² D. Subbotko, *Lekkie śwędzenie sumienia* [wywiad z Józefem Henem], w: *Wiem, co mówię...*, op. cit., s. 206.

¹³ Ibidem.

już wcześniej: kiedy ta powieść powstawała, historia masowej zbrodni, dokonanej tam w lipcu 1941 roku, została już zweryfikowana i opisana w bezdyskusyjnie udokumentowanych książkach. To, co miał do dodania pisarz, mogło być jego osobistym komentarzem, uwzględniającym pretensję, jaką wysuwał – ustami sędziego Mike’a – do dziennikarki pani Ani, obok oczywistego podziwu dla jej reporterskiego dokonania: „Żąda pani nieustającej skruchy” (s. 96). A przecież jednym z mistrzów Józefa Hena jest Michel de Montaigne. Sięgnąłem do swojego egzemplarza *Prób*, żeby sprawdzić fragmenty, które niegdyś zaznaczyłem w trakcie lektury. W tomie pierwszym znalazłem zdanie: „Ufność w poczciwość drugiego jest niemalym dowodem własnej zacności; dlatego Bóg rad jej sprzyja”¹⁴. W drugim słynne: „Jak w postępkach, tak i w słowach idę po prostu za mą wrodzoną formą”¹⁵. Choć oba te zdania tak są od siebie w księdze oddalone, narzuca się uwaga, że drugie wynika z pierwszego, a pierwsze z drugiego.

Nie pamiętał o nich Dariusz Nowacki, kiedy formułował niesprawiedliwą ocenę *Pingpongisty*. Pisał w recenzji:

Trudno odgadnąć intencję pisarza. W grę wchodzi dwa rozwiązania. Albo najnowsza rzecz Hena będąca połączeniem powieści moralizatorskiej z powieścią tendencyjną jest zwykłą czytanką, albo wypowiedzią poniekąd prowokacyjną, w tym znaczeniu, iż został w niej ujawniony kontrast między literackim zmysleniem a rzeczywistością. Ta druga koncepcja wydaje się słabsza. Józef Hen to pisarz prostoduszny, przewrotność nie leży w jego pisarskiej naturze. Co zatem zrobić z tym ogromem słuszności? [...] Nie mam pojęcia¹⁶.

Z recenzentem „Wyborczej” polemizowała już Olga Pieniążek, pisząc w „Nowych Książkach”:

Nie mam takiej wiedzy i dezynwoltury, by stwierdzić jak Dariusz Nowacki, że „Józef Hen to pisarz prostoduszny”. Ale jeśli owa prostoduszność miałyby

¹⁴ M. de Montaigne, *Próby. Księga pierwsza*, przeł. Tadeusz Żeleński (Boy), Warszawa 1985, s. 190.

¹⁵ M. de Montaigne, *Próby. Księga druga*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1985, s. 308.

¹⁶ D. Nowacki, *Ogrom słuszności*, „Gazeta Wyborcza”, 1.04.2008, s. 16.

polegać na próbie ominięcia konfrontacyjnego sporu, mogą jej tylko przyklasnąć. Upatruję w niej bowiem szansy na normalność, akceptację faktu, że w polskiej historii mieści się zarówno owa płonąca stodoła, jak i pięć tysięcy drzew zasadzonych przez naszych rodaków w Yad Vashem¹⁷.

Dodam do tego, że recenzent „Wyborczej” pomylił prostoduszność z mądrością. Przecież w powieści Józefa Hena jest obecny niepodważalny materiał oskarżycielski. Tak, to dowiedzione: „To miasteczko [...] jest obciążone straszliwą zbrodnią. Straszliwą i haniebną” (s. 78). Polscy sąsiedzi zamordowali swoich polsko-żydowskich sąsiadów. „Ten ich Narodowy Hufiec” (s. 122–123) inspirował pogromy już przed wojną, a Kościół go wspierał. Ta zatruta przez tępy antysemityzm mentalność przetrwała i wiele powojennych lat. To wszystko prawda. Ale życie trwa. Potomkowie winnych próbują odkupić winę przodków. Dziś młodzi ludzie porządkują żydowskie cmentarze. Montaigne’owska mądrość radzi ufać ich dobrej woli.

Z dzisiejszej perspektywy ocenę powieści Hena komplikuje dodatkowo fakt, że otworzyła ona dopiero całą serię utworów artystycznych, których tematem był mord w Jedwabnem. W rok po jej ukazaniu się wydana została sztuka teatralna Tadeusza Słobodzianka *Nasza klasa*, nagrodzona Nike, rok później wzmocniona jeszcze przez niezapomniany spektakl Ondreja Spišáka w Teatrze Dramatycznym w Warszawie (Scena na Woli im. Tadeusza Łomnickiego). Po upływie dwóch lat, w 2012 roku, weszło na ekrany *Pokłosie* Władysława Pasikowskiego. Wszystkie te trzy dzieła – pierwsze literackie, drugie teatralne, trzecie filmowe – tragiczne w tonacji (a skoro tragiczne, to nastawione na wywołanie *katharsis*) mogły przyćmić nieco wrażenie wywołane przez *Pingpongistę*. Na pewno potwierdziły opinię, że tak niesamowite wydarzenie historyczne zainspiruje twórców do wielu ujęć artystycznych, utrzymanych w różnorodnych tonacjach. Swoją analizą starałem się przypomnieć, że powieść Józefa Hena zajmuje w tym gronie odrębne, niepowtarzalne miejsce.

Czy była szansa, żeby zaistniała w innym medium? W Archiwum Andrzeja Wajdy, w którym pracuję nad wydaniem *Notesów* reżysera, znajduję potwierdzenie, że tak. Zaczęło się od listu, który Wajda otrzymał akurat w kwietniu 2008 roku od wiekowej mieszkanki Krakowa, Heleny Niwińskiej

¹⁷ O. Pieniążek, *Ominąć paranoję*, „Nowe Książki” 2008, nr 7, s. 57.

(1915–2018) – skrzypaczki i tłumaczki, która kilka lat później, w 2013 roku (więc w wieku 98 lat), opublikuje swoją pierwszą i jedyną książkę o tym, jak gra na skrzypcach w obozowej orkiestrze uratowała jej życie¹⁸. Do Wajdy napisała jednak o czym innym. Poruszona *Katyniem*, postanowiła przekonać reżysera do nadrobienia zaniechania polskich filmowców, niepodjęających tematu ratowania Żydów w Polsce. Dla zachęty szczegółowo opowiedziała w liście znaną jej, autentyczną historię małżonków Bergów, którzy w Żółkwi, w czasie okupacji, ukryli w piwnicy dziesięcioro Żydów. Może najciekawszy w tej opowieści był fakt, że – namówieni przez ukrywaną rodzinę – zdecydowali się podpisać kartę volksdeutscha, co ułatwiło im niemieckie nazwisko. Tak dotrwali do wejścia wojsk radzieckich. Jednak po wkroczeniu czerwoarmistów, oskarżeni przez NKWD o współpracę z hitlerowcami, zostali uwięzieni i wywiezieni do Kijowa. „Uratowani Żydzi ujęli się jednak za swymi wybawcami, pojechali do Kijowa i uzyskali uwolnienie ich z więzienia”¹⁹. Zachwycony Wajda zanotował na liście czerwonym pisakiem: „To jest to!”, a po roku, 31 lipca 2009, w ramach zwyczajowego bilansu swoich projektów wpisał go na ich listę: „Choć zarzekałem się, że nigdy już filmu z Żydami, tym razem myślę o scenariuszu Józefa Hena, który przeżył na własnej skórze i po tej, i po tamtej stronie”²⁰.

Ten wpis zbiegł się jednak z korespondencją od Józefa Hena, który przysłał reżyserowi swą powieść. Wajda pisze doń 17 sierpnia 2009 roku:

Drogi Józefie! Dziękuję za *Pingpongistę*, którego przeczytałem, a nawet miałem dość czasu, aby przemyśleć szansę filmu. Obawiam się, a nawet mam pewność, że jest to utwór raczej do teatru, ze względu na fakt przewagi dialogu, przez który wyraża się i akcja, i postacie, i w końcu problem Twojej ostatniej powieści. Ten fakt opowiedzenia *Pingpongisty* w takiej formie nie może być przecież przypadkiem, a naruszenie jej w przyszłym scenariuszu wymaga zbyt daleko idących zmian i zburzy treść²¹.

¹⁸ H. Dunicz-Niwińska, *Drogi mojego życia. Wspomnienia skrzypaczki z Birkenau*, Oświęcim 2013.

¹⁹ List Heleny Niwińskiej do Andrzeja Wajdy z kwietnia 2009 roku, w: Archiwum Andrzeja Wajdy w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha” w Krakowie.

²⁰ *Notesy* Andrzeja Wajdy, wpis z 31 lipca 2009 roku, w: ibidem.

²¹ List Andrzeja Wajdy do Józefa Hena z 17 sierpnia 2009 roku, w: ibidem.

24 sierpnia reżyser notuje:

Zrezygnowałem z propozycji Józefa Hena, nie wspominając mu nawet o temacie z listu Starej Pani o tym, jak ratowano Żydów, a później oni musieli wyciągać Polaków z sowieckiego więzienia. To wydaje się jeszcze najlepsze jako materiał do filmu, ale powrót do wojny? Czy to konieczne?²².

W odpowiedzi z 14 września Józef Hen pisze:

Drogi Andrzeju, wiem, naturalnie, że nie miałeś zamiaru robić mi przykrości – ani przez chwilę tak nie myślałem. [...] Co więcej, sporo osób jest tego samego zdania co Ty. Na razie jednak nikt nic nie zaproponował²³.

Bibliografia

- Bińczyk Marek, *Czyste czucie*, „Tygodnik Powszechny” 2022, nr 4.
- Bikont Anna, *My z Jedwabnego*, wyd. 2, Czarne, Wołowiec 2012.
- Dunicz-Niwińska Helena, *Drogi mojego życia. Wspomnienia skrzypaczki z Birkenau*, Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim 2013.
- Gross Jan Tomasz, *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Pogranicze, Sejny 2000.
- Hen Józef, *Pingpongista*, W.A.B., Warszawa 2008.
- Machcewicz Paweł, Persak Krzysztof (red.), *Wokół Jedwabnego*, t. 1: *Studia*, t. 2: *Dokumenty*, IPN, Warszawa 2002.
- Montaigne Michel de, *Próby. Księga pierwsza i druga*, przeł. T. Boy-Żeleński, PIW, Warszawa 1985.
- Nowacki Dariusz, *Ogrom słuszności*, „Gazeta Wyborcza”, 1.04.2008.
- Pieniążek Olga, *Ominąć paranoję*, „Nowe Książki” 2008, nr 7.
- Subbotko Donata, *Cudowny kraj, ta Polska!* [wywiad z Józefem Henem], „Gazeta Wyborcza”, 16.04.2013.
- Subbotko Donata, *Lekkie śwędzenie sumienia* [wywiad z Józefem Henem], w: *Wiem, co mówię, czyli rozmowy uzdrawiające. Spotkania z Józefem Henem*, red. M. Hen, Iskry, Warszawa 2013.
- Szubartowicz Przemysław, *Polska w rękach bigoterii* [wywiad z Józefem Henem], w: *Wiem, co mówię, czyli rozmowy uzdrawiające. Spotkania z Józefem Henem*, red. M. Hen, Iskry, Warszawa 2013.

²² *Notesy* Andrzeja Wajdy, wpis z 24 sierpnia 2009 roku, w: *ibidem*.

²³ List Józefa Hena do Andrzeja Wajdy z 14 września 2009, w: *ibidem*.

Inne źródła

Archiwum Andrzeja Wajdy w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha” w Krakowie.

The Ping-Pong Player. Józef Hen's Reading of Jedwabne

The paper is about a Józef Hen's novel *The Ping-Pong Player* (2008). The author analyzes it as a writer's response to the war tragedy in Jedwabne (1941). He considers the problem in the various contexts: of history, of Hen's work, of a contemporary Polish art.

Keywords: Hen; Jedwabne; memory; table tennis

Data przesłania tekstu: 6.01.2022

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 6.03.2022

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 14.03.2022

JEZUS SPŁONAŁ W STODOLE. OBRAZ CHRZEŚCIJAN W *PINGPONGIŚCIE* JÓZEFA HENA

SŁAWOMIR JACEK ŻUREK

Wydział Nauk Humanistycznych KUL
Faculty of Humanities, The John Paul II Catholic University
of Lublin
zureks@kul.pl
ORCID 0000-0002-6576-6598

OD ANTYJUDAIZMU DO ANTYSEMITYZMU

W pierwszej połowie II wieku n.e. chrześcijaństwo zaczęło odchodzić od judaizmu i budować własną tożsamość, w dużej mierze opartą na antyjudaistycznym micie – opowieści o uznanym przez chrześcijan za Mesjasza/Syna Bożego żydowskim nauczycielu Joszui Ha-Nocri, śmiertelnej ofierze ludu, z którego pochodził, a który nie rozpoznał w Nim swojego Pana przychodzącego w postaci ludzkiej¹. (Niechęć chrześcijan do jego żydowskich korzeni doprowadziła nawet do zmiany jego imienia na greckobrzmiące – Jezus.) Stało się tak, bo – według przekazu nowotestamentalnego – „stępały ich umysły”, a i „po dzień dzisiejszy, gdy czytają Mojżesza, zasłona spoczywa na ich sercach” (2 Kor 3, 16²). W wykładni Kościoła katolickiego przez wiele wieków można było natknąć się na dopowiedzenie, że niektórym z tego ludu, obdarzonym nadnaturalną łaską, zostało dane odłączyć się od „Starego” Izraela (opierającego swoją archaiczną soteriologię na przepisach Prawa Mojżeszowego) i przyłączyć do „Nowego”, czyli Kościoła, mającego

¹ Por.: G. Ignatowski, *Kościół i Synagoga. O dialogu chrześcijańsko-żydowskim z nadzieją*, Warszawa 2000; M. Rosik, *Zarzewie konfliktu między Kościołem a Synagogą (do 135 roku)*, „Estetyka i Krytyka” 2012, nr 3, s. 69–103; M. S. Kinzer, *Zgłębiając własną tajemnicę. Kościół w żydowskiej myśli mesjańskiej*, przeł. M. Bartosik, Kraków 2017.

² Cytaty z Pisma Św. za: *Biblia Jerozolimska*, red. meryt. ks. K. Sarzała, Poznań 2006.

od Boga misję zbawienia ludzkości³. Jules Isaac⁴ ten sposób myślenia nazwał nauczaniem pogardy⁵.

Chrześcijaństwo przejęło od Żydów Torę, a także Księgi prorockie i mądrościowe, interpretując je typologicznie (tzn. że ich najważniejszego sensu poszukuje się jedynie w perspektywie posłannictwa Jezusa). Potem dołączyły do nich odnalezione w wyniku prac archeologicznych (już w czasach nowożytnych) niektóre księgi historyczne, np. dwie Księgi Machabejskie. To wszystko wzbogacało Nowy Testament, stanowiący dla wyznawców Chrystusa trzon świętych Pism. W świetle ówczesnej teologii chrześcijańskiej cała tradycja postbiblijna Izraela – a więc pisma talmudyczne, spuścizna rabinacka i kabalistyczna – nie wydawała się istotna, rola Izraela wobec świata już się bowiem zakończyła (o czym miało świadczyć wygnanie przez Rzymian Żydów z Ziemi Świętej i ich diaspora). Przez stulecia chrześcijanie żyli w przekonaniu, że Bóg zerwał Przymierze z wyznawcami judaizmu i ich odrzucił, zawierając nowe – właśnie z chrześcijanami (tzw. teologia zastępstwa⁶).

³ Zob. M. Makuchowska, *Żydzi w dyskursie Kościoła katolickiego*, „Studia Litteraria et Historica” 2014/2015, nr 3/4, s. 272–296.

⁴ Jules Isaac (1877–1963) – francuski historyk znany z działań na rzecz pojednania chrześcijańsko-żydowskiego.

⁵ Zob. J. Isaac, *The Teaching of Contempt. Christian Roots of Anti-Semitism*, transl. by H. Weaver, biographical introduction by C.H. Bishop, Holt, New York 1964.

⁶ Dopiero w 2001 roku grupa amerykańskich uczonych – biblistów, historyków i teologów (Norman Beck, Mary C. Boys SNJM, Rosann Catalano, Philip A. Cunningham, Celia Deutsch NDS, Alice L. Eckardt, Eugene J. Fisher, Eva Fleischner, Deirdre Good, Walter Harrelson, Michael McGarry CSP, John C. Merkle, John T. Pawlikowski OSM, Peter A. Pettit, Peter C. Phan, Jean Pierre Ruiz, Franklin Sherman, Joann Spillman, John T. Townsend, Joseph Tyson, Clark M. Williamson) wydała oświadczenie, w którym postulowała rewizję chrześcijańskiego nauczania o Żydach i judaizmie, co nazywała główną i bezspornie konieczną powinnością teologii w naszych czasach. Opublikowany w sześciu językach dokument *Święty obowiązek. Przemyśleć na nowo relację wiary chrześcijańskiej do Żydów i judaizmu* już w pierwszym punkcie (*Przymierze Boga z ludem żydowskim trwa na wieki*) stwierdza: „Przez wieki chrześcijanie utrzymywali, że przymierze żydowskie zostało zastąpione bądź wyparte przez ich przymierze z Bogiem. Odrzucamy to przekonanie. Wierzmy, że Bóg nie odwołuje swych Boskich obietnic. Twierdzimy, że Bóg trwa w przymierzu

W ciągu prawie dwóch tysięcy lat antropologia przyjęta przez Kościół uprawiała pogardę względem Żydów, ukazując ich jako morderców Jezusa, ludzi z uporem tkwiących w błędzie i wrogo nastawionych do świata chrześcijańskiego. Zdarzało się też, że nawet odmawiano im człowieczeństwa⁷. Ta antyhumanistyczna postawa, gdzie Żyda utożsamia się z diabłem, przetrwała wśród niektórych warstw społecznych do dzisiaj⁸. I choć po dzień dzisiaj trwają ożywione dyskusje na temat wpływu postawy Kościoła wobec wyznawców religii mojżeszowej na kształtowanie się antysemityzmu⁹, to

zarówno z Żydami, jak z chrześcijanami. W sposób tragiczny bojowa teologia zastępstwa ma wciąż jeszcze wpływ na chrześcijańską wiarę, kult i praktyki, pomimo że została odrzucona przez liczne Kościoły chrześcijańskie i wielu chrześcijan już jej nie akceptuje. Uznanie przez nas stałej ważności judaizmu posiada implikacje dla wszystkich aspektów chrześcijańskiego życia”. Zob. *Święty obowiązek. Przemysłać na nowo relację wiary chrześcijańskiej do Żydów i judaizmu*, przeł. V. Reder, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 40, <http://www.tygodnik.com.pl/numer/277840/dokument.html> (dostęp 16.09.2021).

⁷ Zob. J. Isaac, op. cit.; N.C. Tobias, *Jewish Conscience of the Church Jules Isaac and the Second Vatican Council*, Cham (Switzerland) 2017.

⁸ Zob. A. Cała, *Wizerunek Żyda w polskiej kulturze ludowej*, Warszawa 2005.

⁹ W deklaracji żydowskiej *Dabru emet* (2000) podpisanej przez ponad dwustu rabinów i teologów żydowskich stwierdza się m.in.: „5. Nazizm nie był fenomenem chrześcijańskim. Bez długiej historii chrześcijańskiego antyjudaizmu i chrześcijańskiej przemocy przeciwko Żydom ideologia hitlerowska nie mogłaby zdobyć poparcia ani być wprowadzona w życie. Zbyt wielu chrześcijan uczestniczyło w nazistowskich zbrodniach na Żydach lub sprzyjało tym zbrodniom. Inni chrześcijanie nie dość protestowali. Jednak nazizm nie jest nieuniknionym rezultatem chrześcijaństwa. Gdyby hitlerowcom udało się wymordować Żydów, ich mordercza pasja bardziej bezpośrednio skierowałaby się przeciw chrześcijanom. Z wdzięcznością pamiętamy tych chrześcijan, którzy ryzykowali lub poświęcili życie, by ratować Żydów w czasie rządów nazistów. Mając to na uwadze, zachęcamy do kontynuowania czynionych ostatnio wysiłków teologii chrześcijańskiej, by jednoznacznie odrzucić pogardę dla judaizmu i narodu żydowskiego. Z uznaniem odnosimy się do tych chrześcijan, którzy odrzucili nauczanie pogardy i nie winimy ich za grzechy popełnione przez ich przodków” [przytoczono oryginalną pisownię]. Zob. *Dabru Emet. Żydowskie oświadczenie na temat chrześcijan i chrześcijaństwa* http://www.dialog.org/dialog_pl/dabru-emet-pl.htm (dostęp 8.06.2022)

niewątpliwie postawy antyjudajstyczne były bardzo podatnym gruntem, na którym można było zaszcześcić nowoczesne formy nienawiści do Żydów¹⁰.

Chryścianizm, odwracając się od myślowych idei judaizmu, skierował się w stronę filozofii greckiej, owszem, niezwykle pomocnej w kodyfikacji nowej doktryny, jednocześnie jednak zawierającej w sobie mentalność obcą objawieniu judeochrześcijańskiemu, uznającą bowiem prymat rozumu nad wiarą i upatrującą sedna objawienia w prawdzie pojmowanej jako zgodność danego sądu z rzeczywistym, potwierdzonym empirycznie stanem rzeczy. W ten sposób na dalszym miejscu uplasowano nieobiektywne przebaczenie i miłosierdzie, za kardynalną kategorię zaś przyjęto sens, który (w interpretacji Kościoła) Jezus – zmartwychwstając – nadał wszystkiemu, nawet ludzkiemu cierpieniu i śmierci. Wobec tego w cywilizacji chrześcijańskiej judaistyczna koncepcja Tajemnicy egzystencji ludzkiej i obecnego w niej cierpienia wydała się nieprzydatna do interpretacji rzeczywistości zbawczej przyniesionej przez Jezusa Chrystusa.

Jednocześnie – ponieważ to od Żydów pochodziła wiara w jedyne Boga – pojawiały się pytania: jak ich postrzegać po przyjściu Jezusa? Jak interpretować fakt ich rozproszenia po całym świecie? Jak odnieść się do tego, że nie chcą przyjąć Prawdy uważanej przez Kościół za jedyną? Jak traktować ich święte Księgi powstałe po Chrystusie, a szczególnie Talmud i Kabałę? Jaką postawę przyjąć wobec społeczności judaistycznej: tolerancji i przyzwolenia na rozwój czy też ignorowania jej ewentualnej obecności wśród ogółu chrześcijańskiego? A może wręcz należałoby tę społeczność z tego ogółu wykluczyć? Wątpliwości te były obecne nie tylko wśród katolików, lecz także wśród wyznawców innych denominacji chrześcijańskich.

Do podniesionych tu dylematów i wynikających z nich postaw hierarchów Kościoła, a za nimi przekonanych jego wiernych (z konsekwencjami w postaci jawnej wrogości, niechęci lub co najmniej sceptycyzmu wobec Żydów) odniósł się, obradujący w latach 1962–1965, Sobór Watykański II w deklaracji *Nostra aetate* (1965)¹¹. Wtedy dokonana się pierwsza rewizja dotychczasowej

¹⁰ Zob. L. Poliakov, *Historia antysemityzmu*, t. 1. *Epoka wiary*, t. 2. *Epoka nauki*, Kraków 2008.

¹¹ Zob. Sobór Watykański II, *Deklaracja o stosunku Kościoła do religii niechrześcijańskich „Nostra aetate”* [w naszej epoce], s. 4, Polskie Towarzystwo Mariologiczne, <http://ptm.rel.pl/czytelnia/dokumenty/dokumenty-soborowe/>

nauki Kościoła w obszarze stosunku do religii żydowskiej. Przyspieszony proces zmian został przypieczętowany w okresie pontyfikatu Jana Pawła II¹² i Benedykta XVI¹³, teraz, za papieża Franciszka, jest kontynuowany¹⁴. Jednak nawet dziś Kościół nie jest wolny od postaw antyjudajstycznych i to nie tylko wśród świeckich, lecz także duchowieństwa, co wynika przede wszystkim z braku pogłębionej formacji katechetycznej dotyczącej korzeni Jezusa, a więc środowiska, z którego się wywodził i w którym żył, znaczenia tego kontekstu dla Niego, a zarazem fundamentu, na którym powstał Kościół.

* * *

W powieści *Pingpongista* Józefa Hena¹⁵ został pokazany przedsoborowy sposób postrzegania Żydów i ich religii. Przeprowadzona obserwacja jest próbą znalezienia przyczyn pogromu w jednej z miejscowości w Polsce, w dalszej perspektywie natomiast – usiłowaniem zrozumienia, jak w chrześcijańskiej Europie mogło dojść do Holocaustu, szczególnie w Polsce, gdzie

sobor-watykanski-ii/167-deklaracja-o-stosunku-kościola-doreligii-niechrześcijańskich-nostra-aetate.html (dostęp 8.12.2021), [wyd. książkowe: Sobór Watykański II, *Konstytucje, dekryty, deklaracje. Tekst polski, nowe tłumaczenie*, red. i przeł. M. Przybył, Poznań 2002]. Zob.: G. Ignatowski, *Ojcowie Soboru Watykańskiego II wobec „Nostra aetate”*, Katowice 2007; Ks. A. Tulej, *Drugi Sobór Watykański o Żydach i judaizmie. Historia powstania tekstu „Nostra aetate” 4*, Kraków 2019; *Pokój dla świata. Znaczenie dialogu międzyreligijnego (w kontekście „Deklaracji o stosunku Kościoła do religii niechrześcijańskich «Nostra aetate» Soboru Watykańskiego II”) dla społeczności polskiej i ukraińskiej oraz Kościoła w Europie Środkowowschodniej (1965–2005)*, red. S.J. Żurek, Lublin 2006.

¹² Zob. A.M. Wierzbicki, *Jan Paweł II jako posoborowy architekt dialogu Kościoła z Żydami*, w: *Dialog chrześcijańsko-żydowski. Dialog międzyreligijny czy ekumeniczny? / Christian-Jewish Dialogue: Interreligious or Ecumenical Dialogue?*, red. S.J. Żurek, Lublin 2020, s. 107–117.

¹³ Zob. W. Szczerbiński, *Dialog chrześcijańsko-żydowski w nauczaniu Benedykta XVI*, w: *Dialog chrześcijańsko-żydowski...*, s. 119–147.

¹⁴ Zob. S. Obirek, *Papież Franciszek i Żydzi – wspólnota doświadczenia duchowego*, w: *Dialog chrześcijańsko-żydowski...*, s. 149–160; A. Skórka, *Memories of Dialogue with Pope Francis*, w: *Dialog chrześcijańsko-żydowski...*, s. 161–172.

¹⁵ Zob. J. Hen, *Pingpongista*, Warszawa 2008. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania (strony podano w nawiasach na końcu przytaczanego fragmentu).

od wieków Żydzi i chrześcijanie żyli na tej samej ziemi¹⁶. Utwór Hena miał bardzo szeroki rezonans krytycznoliteracki¹⁷.

STUDIUM POSTACI

Głównym bohaterem utworu (przez samego Hena określonego mianem „mikropowieści”¹⁸) jest odwiedzający Polskę na początku wieku XXI, po wielu latach nieobecności, Michał Dębina, teraz Mike Murphy, który niedługo po wojnie – już jako człowiek dorosły – wyemigrował do Stanów Zjednoczonych i tam przyjął nową tożsamość. Wychował się w Polsce, ale pobyt w Ameryce, styczność z jej społecznym i kulturowym pluralizmem i praktykowaną na co dzień nowoczesną demokracją, zmieniły go. Mike, amerykański sędzia, przyjeżdża do swojego rodzinnego miasteczka na uroczystości związane z odsłonięciem nowej, zmienionej tablicy na pomniku ku czci zamordowanych na początku lipca 1941 roku przez Polaków (nie przez Niemców) ich żydowskich sąsiadów – obywateli (tak samo jak mordercy) II Rzeczypospolitej. Obraz w zakamuflowany sposób nawiązuje do opisanego

¹⁶ Problem ten był analizowany w polskim dyskursie społecznym wielokrotnie, począwszy od wiersza Czesława Miłosza *Biedny chrześcijanin patrzy na ghetto*, zamieszczonego w zbiorze *Ocalenie* (Warszawa 1945), poprzez słynny esej Jana Błońskiego *Biedni Polacy patrzą na ghetto* („Tygodnik Powszechny” 1987, nr 2).

¹⁷ Zob.: M. Małkowska, *Pomarcowe przeciwiała*, „Rzeczpospolita” 2008, nr 81, s. K 8; M. Fuzowski, *Głos Żyda, który czuł się Polakiem*, „Dziennik: Polska, Europa, Świat” 2008, nr 74, s. 23; D. Nowacki, *Ogrom słuszności*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 77, s. 16; M. Fuzowski, *Pogodzenie*, „Twórczość” 2009, nr 2, s. 109–110; J. Łopusińska, *Pingpong z sumieniem*, „Wyspa” 2008, nr 2, s. 130–133; [online: <http://kwartalnikwyspa.pl/joanna-lopusinska-pingpong-z-sumieniem/> (dostęp 1.06.2022)]; S. Buryła, *Wysłannik przeszłości*, „Pogranicza” 2008, nr 3, s. 109–111; O. Pieniążek, *Ominąć paranoję*, „Nowe Książki” 2008, nr 7, s. 57; E. Ryczkowska, *Szochen tow*, „Akcent” 2008, nr 4, s. 117–120; M. Orski, *„Zieleń życia” i upiory*, „Przegląd Powszechny” 2008, nr 12, s. 145–147.

¹⁸ J. Hen, *Dziennik 2000–2007*, Warszawa 2009, s. 410.

przez Jana Tomasza Grossa¹⁹ głośnego wydarzenia w Jedwabnem²⁰, tu ukrytego pod hebrajskobrzmiącą nazwą Cheremec – bliską słowu znaczącemu „kłątwa” (*cherem* – חרם)²¹.

¹⁹ Zob. J.T. Gross, *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny 2000. Książka wywołała wielką dyskusję. Prezentowane w niej bardzo różne stanowiska, od próbujących zrozumieć metodologię i argumentację Grossa poprzez negujące jego warsztat naukowy aż po takie, które wręcz kwestionowały sam fakt uczestnictwa Polaków w mordzie czy też pomniejszyły rozmiar dokonanego pogromu. Zob.: J.R. Nowak, *Sto kłamstw J.T. Grossa o Jedwabnem i żydowskich sąsiadach*, Warszawa 2001; J.T. Gross, *Wokół „Sąsiadów”. Polemiki i wyjaśnienia*, Sejny 2003; A. Bikont, *My z Jedwabnego*, Warszawa 2004; *The Neighbors Respond: The Controversy over the Jedwabne Massacre in Poland*, ed. by A. Polonsky, J.B. Michlic, Princeton 2009; P. Dobrosielski, *Spory o Grossa. Polskie problemy z pamięcią o Żydach*, Warszawa 2017; E. Kurek, *Jedwabne. Anatomia kłamstwa. Biała księga cenzury i bezprawia rządów RP 2001–2017 wobec badań historycznych*, Lublin–Sandomierz, 2018; T. Sommer, M.J. Chodakiewicz, *Jedwabne 10 VII 1941. Rekonstrukcja mordu*, t. 1 i 2, Warszawa 2021. Bardzo dokładnie opisał ten dyskurs Piotr Forecki w książkach: *Spór o Jedwabne. Analiza debaty publicznej* (Poznań 2008), *Od Shoah do „Strachu”. Spory o polsko-żydowską przeszłość i pamięć w debatach publicznych* (Poznań 2010), *Po Jedwabnem. Anatomia pamięci funkcjonalnej* (Warszawa 2018). Trzy lata po wydaniu swojej książki, Gross odniósł się do poruszenia, jakie nią wywołał, i opublikował tom *Wokół „Sąsiadów”. Polemiki i wyjaśnienia* (Sejny 2003).

²⁰ Jak podkreśla Joanna Łopusińska, przebieg wydarzeń w powieści Hena wprost wydaje się „oparty na treści raportu IPN. Ciepły, letni poranek, Żydzi wypędzani ze swoich domów, przez grupę (kilkunastu w Cheremcu, kilkudziesięciu w Jedwabnem) mężczyźni, swoich niedawnych sąsiadów Polaków, gromadzeni są na rynku miasteczka. Później zapędzeni zostają do stodoły i żywcem spaleni. Mężczyźni, kobiety, dzieci. Mówi się o ponad 300 ofiarach, Polakach narodowości żydowskiej, liczba ta jednak w książce nie pada. Pojawia się w aktach Instytutu Pamięci Narodowej z 30 czerwca 2003 roku, kiedy zamknięte zostaje wszczęte kilka lat wcześniej śledztwo w sprawie tej zbrodni. Śledztwo[,] wobec niewykrycia innych niż na przełomie lat 40. i 50. sprawców[,] zostaje umorzona. Bierność społeczności miasteczka wobec pogromu nie poddaje się klasyfikacji karnoprawnej i nie może być przedmiotem ocen w kategorii przypisania odpowiedzialności karnej, jak czytamy w aktach IPN. Bierność ta staje się jednak jedną z głównych postaw napiętnowanych na kartach powieści” (J. Łopusińska, op. cit.).

²¹ Paweł Wolski tak interpretuje użytą przez Hena nazwę miejscowości Cheremec: „[...] »cherem« to przecież rabinacka anatomia ustalająca obwód czterech łokci w kół

Należy w tym miejscu też wspomnieć, że *Pingpongista* to nie jedyna powieść powstała na kanwie eseju historycznego *Sąsiedzi*²². Marta Tomczok użyła w odniesieniu do nich kategorii „narracje pojedwabieńskie”. Jest to – pisze – „zbiór w polskiej kulturze wyjątkowy. Po pierwsze z powodu ilości: bodaj żaden inny pogrom antyżydowski na ziemiach polskich nie wytworzył tylu reprezentacji co pogrom w Jedwabnem”²³. Jak charakteryzuje dalej badaczka:

Zaledwie połowa narracji pojedwabieńskich przypomina o wypadkach z lipca 1941 r. w formie, którą można by nazwać reprezentacją historyczną.

wyklętego, którego wierni nie mogą przekroczyć. I to właśnie ten okrąg jest zasadniczym toposem ustalającym się po Jedwabnem. Zmowa milczenia, powszechnie znana tajemnica, czyniąca z miasteczka punkt, w którym nie można żyć i z którego nie można uciec [...], a zatem miasteczka, które zagubiło swoje zewnętrzne, które jest, ale które być już nie potrafi, stanowi zasadniczy topos tego rozdziału opowieści o Zagładzie. Jest to przy tym topos o tyle charakterystyczny dla narracji Holocaustu, o ile zachowuje jej podstawowy wyznacznik wydarzenia transfigurującego ontologiczne przedzagładowe pewniki” P. Wolski, *Jedwabne: miejsce (prawie) wspólne. Topika pojedwabieńska w polskiej literaturze najnowszej*, w: *Pogromy Żydów na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, t. 1 *Literatura i sztuka*, red. S. Buryła, Warszawa 2018, s. 233.

²² Zob.: M. Pilis, *Łąka umarłych* (pierwsze wydanie – Grójec 2010; drugie i trzecie, rozszerzone – Warszawa 2020 i 2021); P. Potoroczyn, *Ludzka rzecz* (Warszawa 2013); I. Karpowicz, *Sońka* (Kraków 2014); A. Janko, *Mała zagłada* (Kraków 2015); M. Płaza, *Skoruń* (Warszawa 2015); J. Małecki, *Rdza* (Kraków 2017); W. Myśliwski, *Ucho igielne* (Kraków 2018).

²³ M. Tomczok, *Przemoc wobec kobiet i dzieci w narracjach pojedwabieńskich*, w: *Pogromy Żydów na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, t. 1. *Literatura i sztuka*, red. S. Buryła, Warszawa 2018, s. 235. Autorka przywołuje tu *Pingpongistę* Hena, ale też inne formy upamiętniania tragedii w Jedwabnem, takie jak: happening *Plonie stodoła* Rafała Betlejewskiego, sztuka teatralna *Nasza klasa* Tadeusza Słobodzianka i opowiadanie *Nafta* z tomu *Korytarz* Marka Ławrynowicza. Zob. M. Tomczok, *Masakrowanie ciała. Przemoc cielesna i jej funkcje w narracjach pojedwabieńskich*, w: *Białe maski / szare twarze. Ciało, pamięć, performatywność w perspektywie postzależnościowej*, red. E. Graczyk, M. Graban-Pomirska, M. Horodecka, M. Żółkoś, Kraków 2015, s. 31–46; eadem, *Po Jedwabnem. Narodziny popularnej opowieści rozliczeniowej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2015, nr 25, s. 257–273; eadem, *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura*, Warszawa 2017.

Osią konstrukcyjną jest w nich pogrom w Jedwabnem, ale jego symboliczna wymowa, do której nawiązują autorzy za pośrednictwem Grossa, powoduje, że Jedwabne znika z ich tekstów jako nazwa geograficzna, by powrócić w języku metafor, metonimii, elizji czy ironii²⁴.

We współczesnej refleksji literaturoznawczej swoje miejsce zajmuje odrębna kwestia obecności w najnowszych utworach literackich (powstałych po roku 2000) tematyki Zagłady na polskiej wsi, czym zajmują się m.in.: Przemysław Czaplński, Karolina Koprowska, Barbara Sienkiewicz, Sylwia Karolak czy Jacek Małczyński²⁵.

Mikropowieść *Pingpongi* rozpoczyna się od dialogu Murphy'ego z proboszczem rzymskokatolickiej parafii w Cheremcu²⁶, tymże dialogiem się też kończy, wyznaczając tym samym swoistą strukturalną klamrę utworu. Zadziwiające jest, że choć pisany w porządku kultury popularnej, mający, jak podaje sam autor, „narrację w samym zamierzeniu »nieliteracką«, bez

²⁴ M. Tomczok, *Przemoc wobec kobiet i dzieci w narracjach pojedwabińskich*, op. cit., s. 236.

²⁵ Zob. P. Czaplński, *Śmierć, śmierć, inne życie. Wieś w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku*, „Teksty Drugie” 2017, nr 6; K. Koprowska, *Konflikt miejsca urodzenia w „Sońce” Ignacego Karpowicza*, „Tematy i Konteksty” 2017, nr 7, s. 345–358; B. Sienkiewicz, *Ślady wojny i Holokaustu w sieci społecznych dyskursów. O „Ościach” i „Sońce” Ignacego Karpowicza*, w: *Ślady II wojny światowej i Zagłady w najnowszej literaturze polskiej*, red. B. Sienkiewicz, S. Karolak, Poznań 2016; J. Małczyński, *Krajobrazy Zagłady. Perspektywa historii środowiskowej*, Warszawa 2018; K. Koprowska, *Postronni? Zagłada w relacjach chłopskich świadków*, Kraków 2018. Bartłomiej Krupa, wskazując na zainteresowanie zarówno współczesnych historyków, jak i twórców literatury, kwestiami związanymi z przebiegiem Zagłady na polskiej wsi, określa tę tendencję jako „nurt chłopski historiografii Zagłady” (B. Krupa, *Historia krytyczna i jej „gabinet cieni”. Historiografia polska wobec Zagłady 2003–2013*, „Zagłada Żydów” 2014, nr 10, t. 2, s. 744–745).

²⁶ W zamyśle autorskim powieściowcy książd miał celowo odbiegać od jego pierwowzoru – proboszcza z Jedwabnego, „zakłamanego” i „pełnego nienawiści” (J. Hen, *Dziennik 2000–2007*, s. 405). Pisarz w wyjaśnieniu: „Mój książd [proboszcz z Cheremca – przyp. S.J.Ż.] będzie stale pamiętał, że nie spał się jako chrześcijanin: dał przyzwolenie na zbrodnię. Męczy go teraz strach przed Bogiem, w którego właściwie nie wierzy” (ibidem).

pięknych zdań, opisów, bez lirycznych metafor²⁷, już w swej budowie nawiązuje do tradycji wielkich polskich epepei literackich (takich jak chociażby *Chłopi* Władysława Reymonta czy *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza), w których kluczową postacią jest duchowny. U Hena celowo dostaje bardzo rzadkie starosłowiańskie imię Ziemowit, które nie wywodzi się z tradycji biblijnej. Pozostali bohaterowie to zarówno aktualni mieszkańcy Cheremca, jak i przyjezdni, przybywający na wspomniane wyżej uroczystości, mające się odbyć w pierwszych dniach lipca. Widzimy ludzi budzących ogólny szacunek: Sędziego Murphy’ego i Doktora Wiernika, ale jest też prostytutka Malina, pełniąca w utworze rolę demaskatorki chrześcijańskiej hipokryzji. Zdają się oni reprezentować aksjologiczne antypody, jednak opowieść każe być ostrożnym w osądach (co nie jest nowością w sztuce, tak jak i w życiu).

Większość powieściowych postaci to chłopi, którzy pamiętają mord z 1941 roku (niektórzy byli nawet bezpośrednio w niego zaangażowani). Mamy więc do czynienia niejako z perspektywą lokalną, co jest zresztą charakterystyczne dla polskiej refleksji nad Holocaustem w ostatnim dwudziestolecu²⁸. I tak, Murphy (Michał), chrześcijanin, wciąż ma przed oczyma traumatyzujący go na całe dalsze życie moment, gdy zastrzelono jego żydowskiego kolegę – Zygmunta Elricha. Z kolei Wiernik, po stracie niedawno zmarłej żony, odkrywa, że była ocalałą z Holocaustu Żydówką pochodzącą z Cheremca, gdzie jako dziecko się ukrywała, co zatajała przed mężem przez całe ich wspólne życie. I choć – jak pisze Sławomir Buryła, „[...] książka traktuje o poważnych i złożonych zagadnieniach, panuje w niej nieco

²⁷ Ibidem, s. 430.

²⁸ „Ujęcie Zagłady z perspektywy lokalnej wiąże się również z obserwowaną obecnie zmianą topografii badań. Uwaga badaczy koncentrowała się dotychczas przede wszystkim na doświadczeniu obozowym i głównych ośrodkach eksterminacji bezpośredniej – obozach zagłady i obozach koncentracyjnych – a także na etapie tak zwanej eksterminacji pośredniej, której celem było zamykanie i wyniszczanie ludności żydowskiej w gettach. Wybór tych tematów determinował preferowaną przez badaczy topografię – przebieg procesów eksterminacyjnych został bowiem lepiej opisany (i jest szerzej znany) w odniesieniu do dużych ośrodków miejskich. Publikowane w ostatnim czasie monografie naukowe świadczą tymczasem o przesunięciu uwagi z centrum na peryferie, z miasta na wieś” (K. Koprowska, *Spóźniona odpowiedź? Literackie kontrnarracje o wsi i Zagładzie*, „Konteksty Kultury” 2020, z. 4, s. 424).

frywolny nastrój. Delikatna ironia, humor i wyczuwalny dystans narratora do postaci, a głównego bohatera do samego siebie – rozładowują albo wręcz zapobiegają wzrastaniu napięcia. To dość rzadki – nie tylko w odniesieniu do naszej literatury – sposób mówienia o Holokauście²⁹, co – dodajmy – niektórym krytykom bardzo się podobało³⁰...

Pingpongista tylko w niewielkim stopniu jest próbą odtworzenia zdarzeń z Jedwabnego czy rozliczenia ich sprawców³¹. Bardziej – poprzez studium psychologiczne poszczególnych osób – staje się kanwą do zrozumienia mechanizmów, które doprowadziły do zbrodni, oraz sytuacji, w jakiej znalazły się jej ofiary³². Autor aplikuje czytelnikowi obserwację tego, co działo się

²⁹ S. Buryła, *Wysłannik przeszłości*, op. cit., s. 111.

³⁰ Mieczysław Orski pisał: „[...] Hen stracił szansę sprostania poważnemu wyzwaniu epickiemu, na jakie czeka ten i podobne tematy, że dbając o atrakcyjność i powodzenie powieści, uprościł i czasem wręcz strywalizował dramat, ujawniający specyfikę powojennych polskich losów” (idem, op.cit., s. 147).

³¹ Kwestią udziału Polaków z małych miateczek i wsi w Zagładzie zajmuje się od kilkunastu lat spora grupa rodzimych badaczy. Zob.: A. Skibińska, J. Petelewicz, *Udział Polaków w zbrodniach na Żydach na prowincji regionu świętokrzyskiego*, „Zagłada Żydów” 2005, nr 1; A. Żbikowski, *Krótką historią stosunków polsko-żydowskich we wsi Grądy Woniecko w roku 1942*, w: *Świat NIEpożegnany. Żydzi na dawnych ziemiach wschodnich Rzeczypospolitej w XVIII–XX wieku*, red. K. Jasiewicz, Warszawa–Londyn 2004, s. 744–757; *Prowincja noc. Życie i zagłada Żydów w dystrykcie warszawskim*, red. B. Engelking, J. Leociak, D. Libionka, Warszawa 2007; *Zarys krajobrazu. Wieś polska wobec Zagłady Żydów 1942–1945*, red. B. Engelking, J. Grabowski, Warszawa 2011; B. Engelking, *Jest taki piękny słoneczny dzień... Losy Żydów szukających ratunku na wsi polskiej 1942–1945*, Warszawa 2011. Por.: J. Grabowski, *Judenjagd. Polowanie na Żydów 1942–1945. Studium dziejów pewnego powiatu*, Warszawa 2011; T. Markiel, A. Skibińska, „Jakie to ma znaczenie, czy zrobili to z chciwości?”. *Zagłada domu Trynczerów*, Warszawa 2011. „Kontynuujące kierunek badawczy wyznaczony przez *Sąsiadów* publikacje dotyczące Zagłady na prowincji uderzyły przede wszystkim w mit polskiej niewinności i skierowały publiczny dyskurs ku »ciemnym stronom« polskich postaw wobec Zagłady, a zwłaszcza ku problemowi (współ)udziału Polaków w mordowaniu Żydów”. K. Koprowska, *Spóźniona odpowiedź?*, op. cit., s. 426.

³² Podobny sposób obserwacji Zagłady został też zastosowany w późniejszej pracy historycznej *Dalej jest noc. Losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski* (red. B. Engelking, J. Grabowski, t. 1 i 2, Warszawa 2018), która „pod względem

w głowach i katów, i świadków. Powstała w ten sposób – jak to sam określa – „powieść o bestialstwie” stawia poważne pytania: „Kto rodzi bestie? Skąd się biorą bestie?”³³. Być może, Hena historia mordu w Jedwabnem spełnia funkcję kostiumu historycznego służącego w istocie do zmierzenia się ze współczesnymi problemami polskimi i chrześcijańskimi?

POSTAWY CHRZEŚCIJAN Z CHEREMCA WOBEC ŻYDÓW – OD ZAGŁADY PO WSPÓŁCZESNOŚĆ

Dlaczego Michał Dębina (późniejszy Murphy) – Polak i chrześcijanin – podczas wydarzeń lipcowych 1941 roku próbuje ratować Żyda, chociaż się tym naraża? Ponieważ uważa go za przyjaciela, osobę bardzo mu bliską, i to nie tylko dlatego, że systematycznie grają ze sobą w pingponga³⁴. Widząc, że sąsiedzi zamykają chereckich Żydów w stodole, a z nimi Zygmunta, reaguje natychmiast:

Wyciągałem go ze stodoły, w której miano ich spalić, nie chciał iść – krzyczał, że matka – mama! – matka została, puść mnie! Ciągnąłem go ze sobą, jakaś nadludzka siła wstąpiła we mnie – uciekaj, uciekaj! ratuj się! [Tu i dalej s. 15.]

Jednak zostają zauważeni: polskie dziecko – kilkuletni wówczas Bolek Butrym – wskazuje ich swemu ojcu, a ten z kompanem rzucają się w pogoń i bez trudu doganiają, a po chwili, mimo próśb i błagań Michała o darowanie życia koledze, z okrzykiem: „Polska dla Polaków!” – znanym z dyskursu narodowej demokracji – Butrym senior jednym strzałem zabija Zygmunta, chociaż dobrze go zna, podobnie jak jego zasymilowanych rodziców³⁵. W momencie

metodologicznym stanowi [...] studium mikro-historyczne, co pozwala na przesłedzenie indywidualnych losów i doświadczeń, na zbadanie i zrozumienie specyfiki Zagłady z perspektywy jej ofiar” (K. Koprowska, *Spóźniona odpowiedź?*, op. cit., s. 426).

³³ J. Hen, *Dziennik 2000–2007*, s. 434.

³⁴ Tytuł powieści można też odczytywać metaforycznie w odniesieniu do całościowej historii relacji polsko-żydowskich, w którym miał i ma miejsce swoisty „ping-pong”: polityczny; historiozoficzny czy kulturowy. Czy wtedy to przenośne znaczenie sygnalizowałoby praktykowanie przez wieki jakiegoś schematu gry, który tak naprawdę przedstawia fatalizm dziejów?

³⁵ Łopusińska zauważa: „Ciekawa jest zbieżność nazwiska Butrymów z książki Hena z bohaterami *Potopu* Sienkiewicza. Tamci Butrymowie sprzed ponad 100 lat

zabójstwa pogardliwie nazywa go „Zelikiem” i „Żydkiem”, cynicznie dziwi się też, że nie ma on pejsów (w propagandzie antysemickiej pejsy to atrybut żydowskości). Dębina – jako sąsiad chrześcijański – zostaje puszczonej wolno.

Gdy po wieloletniej nieobecności bohater przyjeżdża do Cheremca, żywi nadzieję, że po tak długim czasie od zakończeniu wojny i po trwającej prawie pół wieku okupacji sowieckiej, po rewolucji „Solidarności”, wyborze Jana Pawła II na papieża, a wreszcie odzyskaniu przez Polskę w roku 1989 niepodległości, coś się zmieniło w podejściu polskich chrześcijan do Żydów. Słowa księdza Ziemowita, ironicznie komentującego przysłany faksem list biskupi na temat zbliżających się w Cheremcu uroczystości, pozbawiają go złudzeń:

Że Żydzi. Że Żydzi to, Żydzi tamto. Zawsze chciwi, chodzi im tylko o to, żeby od Cheremczan wyłudzić pieniądze. Miliardy dolarów. Za co? Za zbrodnię dokonaną przez Niemców! Szkalują Polaków. Przypomina, że Żydzi wsparli komunę. Krzywdy polskie za Sowietów [s. 20].

Treść duszpasterskiej epistoły, pełnej antyjudajstycznych i antysemickich stereotypów, szokuje amerykańskiego sędziego – nie znając polskiej rzeczywistości eklezjalnej, nie zdaje sobie bowiem sprawy z powszechności tego typu myślenia w społeczeństwie. Znający je ksiądz, na pytanie gościa o powody takiej postawy, odpowiada sarkastycznie: „Za dużo mamy przeciwnia! [...] Pycha, próżność i tak dalej. Siedem co najmniej” (s. 22) i dodaje, że Kościół w tym kraju, wbrew oficjalnemu nauczaniu aprobującemu judaizm, i mimo upływu tylu lat od „zniknięcia” Żydów z Polski, nadal kultywuje antyjudajstyczne i antysemickie brednie.

Pokazana przez Hena sytuacja wewnątrzkościelna jest trudna i skomplikowana. Współcześni Polacy nie znają dokumentów Kościoła powszechnego, nie rozumieją istoty chrześcijaństwa, a do duchowieństwa wprawdzie podchodzą z rezerwą czy wręcz niechętnie, ale z innych powodów niż kwestia żydowska. Dla nich „ksiądz – jak stwierdza proboszcz z Cheremca – to [...] nie sługa Boży, ale urzędnik kościelny” (tu i dalej s. 22), podczas gdy Żydzi, gdy jeszcze tu byli (a więc przed wojną): „szanowali księdza [...], do

reprezentują prostą, szlachetną polskość, podczas gdy ci dwudziestowieczni bez skrupułów zabijając setki niedawnych sąsiadów, uosabiają polskość wypaczoną, zdegenerowaną, fanatyczną – ale prawdziwą i obecną. Cheremiec przygląda się zbrodni braci i ich sojuszników w bezruchu” (J. Łopusińska, op. cit.).

śmieszności: dla nich ksiądz to była osoba duchowna”. Ziemowit wspomina jedną z ofiar pogromu – krawca Szlomke, który uszył mu przed „samymi wydarzeniami [...] dwie sutanny” i „oddał [...] pakunek zanim podreptał z innymi do stodoły”. Ksiądz zapamiętał jego słowa dotyczące wynagrodzenia za usługę: „Później mi wielebny zapłaci, później”. Szlomke „nie przeżył. Ani nikt z jego rodziny. Nie było komu zapłacić”.

Co według proboszcza jest niebezpieczne w polskim Kościele? Przede wszystkim jest to łączenie chrześcijaństwa z elementami nacjonalistycznymi i tworzenie ideowego zlepku: „Polska dla Polaków, Naród, Katolicyzm” (s. 205), a „narodowy chrześcijanin – przecież to sprzeczność sama w sobie” (s. 209)³⁶. Ruch założony przez Romana Dmowskiego, żarliwego wroga Żydów, w drugiej połowie lat trzydziestych XX wieku w dużej mierze rozwijał się pod wpływem ideologii nazistowskiej³⁷, zarazem jego związki z ówczesnym polskim Kościołem były znaczące³⁸. Stało się to szczególnie

³⁶ Można zastanowić się, czy problem politycznego zaangażowania Kościoła rzymskokatolickiego w okresie przedwojennym, ale i powojennym został dostatecznie zniuansowany w powieści Hena. Autor posługuje się w niej dosyć uproszczonym schematem przebiegającym na zasadzie opozycji (czego przykładem jest właśnie kreacja proboszcza). Czy przedstawiona w powieści postawa ks. Ziemowita służy więc tak naprawdę rozliczeniu Kościoła czy też jego wizerunkowemu oczyszczeniu i usprawiedliwieniu? Czy nie zabrakło w powieściowym dyskursie postaci reprezentującej krytyczne spojrzenie na Kościół oraz antyjudaistayczną i antysemicką postawę niektórych jego przedstawicieli, będącą skutkiem wielowiekowego uwikłania tej instytucji w mechanizmy opresji wobec mniejszości religijnych i systemowej wrogości wobec wszelkich obcych, którzy nie przejawiali chęci konwersji i włączenia się w jej strukturę? Szkoda też, że Hen mocniej nie podkreślił sprawy selektywnego podejścia wiernych w Polsce do nauki Kościoła. Zob. np. J. Leociak, *Młyny Boże. Zapiski o Kościele i Zagładzie*, Wołowiec 2018.

³⁷ Zob. J.J. Lipski, *Idea Katolickiego Państwa Narodu Polskiego. Zarys ideologii ONR „Falanga”*, Warszawa 2015; R. Modras, *Kościół katolicki i antysemityzm w Polsce w latach 1933–1939*, przeł. W. Turopolski, Kraków 2004; R. Michael, *A History of Catholic Antisemitism: The Dark Side of the Church*, New York 2008.

³⁸ Problem ten mocno podkreśla w recenzji książki Hena Sławomir Buryła: „Wroga antysemicka kampania dwudziestolecia wpisywała się w niechęć (delikatnie mówiąc), jaką od stuleci przejawiał Kościół wobec Żydów. Wpływ księży na formowanie umysłów, zwłaszcza w małych miasteczkach i wsiach, był (i jest) niebagatelny. Równie mocno

widoczne na terenach północno-wschodniej Rzeczypospolitej, bezpośrednio sąsiadującej z Prusami Wschodnimi i działającą tam propagandą antysemitką. Proboszcz przywołuje przesłanie Jezusa:

„Miłujcie nieprzyjacioły wasze”. [...] jak cię uderzą w jeden policzek, to nadstaw mu drugi. „A kto suknię swoją chce wziąć, puść mu i płaszcz”. [...] „Nie zabijaj!”. [...] wybaczył jawno grzesznicy. A kto jest bez grzechu, niech w nią kamieniem rzuci. I że słońce Boże [...] wschodzi na złych i na dobrych, a deszcz Bóg spuszcza na sprawiedliwych i niesprawiedliwych. I zemstę trzeba zostawić Bogu, jego to sprawa. [s. 210–211]

Patrząc na alians chrześcijaństwa z ideałami endeckimi, pyta: „Co te wszystkie nakazy i zakazy mają wspólnego z »narodowym egoizmem«?”, po czym sam sobie odpowiada:

Są jego zaprzeczeniem. Nie twierdzą, że nie można po chrześcijańsku kochać własnego narodu. Można, tyle, że ten patriotyzm nie może być zwrócony przeciw innym, nie może być sycony nienawiścią. [...] Nienawidzisz – więc nie jesteś chrześcijaninem. [s. 210–211]

A jak widzi swoich parafian? Jako obrosłych „magią, przesądami”, wiarą „w niedobre dni, układ kart, pechową bieliznę, dobre i złe kamienie, czarnego kota, w złą komunikację” (tu i dalej s. 218). To kolejny problem Kościoła. Chrześcijaństwo traktowane jako opium tłumiące „ból istnienia”, religia przeżywana m.in. zupełnie poza swym kontekstem pierwotnym, czyli Objawieniem dokonany wśród Żydów, spośród których wywodził się Jezus. Ta świadomość jest mieszkańcom Cheremca zupełnie obca, co obrazuje np. rozmowa sędziego z przypadkowym przechodniem:

- To proszę powiedzieć, jakiej narodowości był Pan Jezus?
- Jak to jakiej? Wiadomo. Polak.
- A matka Boża?
- Królowa Korony Polskiej. [s. 34]³⁹

świadomość »sąsiadów« kształtowała sfera uformowana na miazmatach i resentymentach” (S. Buryła, op. cit., s. 110).

³⁹ Z licznych obserwacji wynika, że w obecnych czasach, mimo pewnego wzrostu świadomości co do żydowskiego środowiska Chrystusa, zobrazowane w cytacie wielowiekowe przekonanie wciąż u niektórych pozostaje niewzruszone.

Hen pokazuje, jak taka ignorancja, przez wieki skutkująca antyjudyzmem, w okresie II Rzeczypospolitej zaczęła przekształcać się w nowoczesny antysemityzm. Żydzi powoli przestawali być postrzegani przez chrześcijan jako ludzie. Według mieszkańców Cheremca to: „tyfus”, „robactwo”, „gryzonie”, no i „bogobójcy” (s. 207), a osoby, które nie podzielają tego przekonania, to wrogowie chrześcijańska: „żydowskie ścierki” (s. 166) i „żydowskie służki” (s. 170). Z kolei Żydzi przyjmujący chrzest rzekomo automatycznie zaczynają nienawidzić „swoich żydowskich korzeni”, wręcz ogarnia ich „obsesja”, „prawie antysemicka” (s. 72), czego przykładem ma być postawa Luśki (przed przyjęciem chrztu – Rutki), dodajmy, małej dziewczynki:

[...] z niej strasznie pobożna katoliczka się zrobiła, tupała nogami, kiedy mówiono do niej Rutka, Luśka jestem – krzyczała – Luśka, Lucyna. [s. 71]

Dziecko bardzo dobrze rozumie, że pozostanie we wsi z piętnem byłej Żydówki jest równoznaczne z tym, że byłaby prześladowana. To dlatego tak neurotycznie reaguje na wspomnienie stygmatyzującego ją imienia.

Dla antysemitów z Cheremca nawet „żydowskie trupy to nie były prawdziwe trupy” (tu i dalej s. 207). Dlaczego? Ksiądz Ziemowit wyjaśnia: „przez lata całe uczyliśmy pogardy”, a „żeby móc bez zadrażnienia sumienia zabijać, najpierw trzeba ofiary odczłowieczyć”. Żydzi nie mają więc żadnej wartości. Za to ma ją „żydowska moneta dobra” (s. 34). Wypowiedź wiejskiego nosiwody do tej karykatury dodaje obraz Żydów jako chciwców i wyłudzczy, a przy okazji przedstawia zadziwiający, absurdalny ogląd sytuacji:

Żydy po nasze pieniądze przyjeżdżają, ale ja nie dam. Wie pan, ile chcą zedrzeć? Sześćdziesiąt pięć miliardów! Sześćdziesiąt pięć miliardów! [...] Im nie o stodołę chodzi, ale o geszef! Nasze pieniądze! I wie pan co? Nasze cierpienie chcą nam wykraść! Nasze zasługi! I jeszcze ich przeproszać? Za co? [s. 33]

Kiedy czyta się tego typu fragmenty *Pingpongisty*, łatwo można dojść do przekonania, że „antysemityzm to choroba”, w dodatku „trudna do wyleczenia” (s. 90). Ale tak jak alkoholicy często niedostrzegają swojego uzależnienia, tak większość sportretowanych przez Hena Polaków uważa, że nie mają z antysemityzmem „nic wspólnego...” (s. 83). Z reguły przejawiają religijność naturalną i w niej szukają (wątpliwego) usprawiedliwienia, tłumacząc sobie i innym: skoro Żydzi „zginęli w tym ogniu, to znaczy, że

Bóg tak chciał” (s. 170). Książd Ziemowit, który ostatecznie w spalonych dostrzega niewinnie cierpiącego Hioba, rozstrzyga, co kierowało oprawcami:

Żądza mordu. [...] Ciemnota, przesady, wiara w różne krzywdy, w spiszek żydokomuny [...]. [Tu i dalej s. 215.]

Aczkolwiek:

[...] to tylko preteksty. Wymówki. Ci, którzy tutaj mordowali, nie robili tego, bo wierzyli w mord rytualny – wierzyli w mord rytualny, żeby móc mordować.

Jego parafianie są pazerni, a zarazem przebiegli oraz cyniczni:

W dwa czy trzy dni później odprawiałem mszę. Widziałem, co kto miał na sobie cudzego, widziałem dzieci w ubrankach swoich rówieśników. [...] Kładli na tacę więcej niż zwykle, dzielili się z Kościołem swoją korzyścią. [s. 207]

Powojenna sankcja za cheremcowe morderstwo (wielokrotne) była niewielka – krótkie wyroki więzienia, co pozwalało uznać, że „zbrodnia się opłaca. Że cudza śmierć – to otwarcie przestrzeni do życia. I że zbrodnia może pozostać bezkarna, nie poruszać sumienia”⁴⁰ (s. 216).

A jednak coś budzi niepokój u tych ludzi. Na przykład umiarkowanie dzieci w Cheremcu – większa niż w innych miejscowościach. Niektórzy zaczynają kojarzyć ją z przestępstwem ich przodków i jednak się reflektują: „[...] taka zbrodnia nie może zostać bez kary” (s. 28). W kolejnym pokoleniu są tacy, którzy nie potrafią tu spokojnie żyć i opuszczają miasteczko. Wszystko to w połączeniu z magicznie przeżywaną religią doprowadza niektórych do obsesji. Ich zdaniem dusze żydowskie „gdzieś się między nami błakają”, ale nie dlatego, żeby domagać się sprawiedliwości, tylko ponieważ są „niechrzczone”. A któryś z bohaterów stwierdza nawet: „jedna baba mi się skarżyła, że wypijają jej mleko. Wchodzą, powiadają, w koty” (s. 30). To przekonanie powoduje, że Każko Butrym postanawia je wszystkie w Cheremcu wytepić:

⁴⁰ Proboszcz dodaje: „Tę deprawację odczuwamy w kościołach po dziś” (J. Hen, *Pingpongista*, s. 216).

- Świr. Dusi koty.
- Co on ma do kotów? Przeszkadzają mu? Dlaczego?
- Bo w kotach miały się chronić żydowskie dusze. Niechrzczone, nie mogą trafić do nieba. [s. 41]

Opętany misją dokończenia unicestwienia tego, co mogłoby być żydowskie, krąży po wsi jak szmalcownik podczas Zagłady, wykrzykując: „Ukrywacie go! Kota z żydowską duszą!” (s. 166)⁴¹. Tu widać, jak w powieści Hena „[...] upiory przeszłości mieszają wszystkie plany”⁴². Rodzina Butrymów, choć endecko-antysemicka, nie jest z szalonych poczynań krewniaka zadowolona – nie z powodu okazywania nienawiści do Żydów, lecz sposobu, w jaki ją wyraża: „Ty nas, kurde, kompromitujesz. Żeby rycerz narodowej sprawy uganiał się za kotami” (s. 171). Jak widać, to swoista tragifarsa, gdzie każda „zbrodnia jest ponura, ale zbrodniarze są komiczni” (s. 176).

Żydzi, okazuje się, choć zginęli podczas Zagłady, nadal w Cheremcu są problemem, i nadal są winni:

Oni wciąż mnie nachodzą [...] Żydzi.

– Żydzi? Oni cię nachodzą? Skąd ich wzięłeś?

– Są.

– I ty się ich boisz?

– Waldek, jak się nie bać. Stoją w kącie pokoju i popatrują. A oczy takie. Jak latarnie. Nic z nimi nie poradzisz. Umarli. Nie ma na nich mocnych.

– Rozpoznajesz ich?

– No! Flinkierowa z dziećmi. Nic nie mówią, tylko wpatrują się we mnie. A ja mokry od potu. Drejer, ten zegarmistrz, i jego brat, nauczyciel. Adamsbaum z Adamsbaumową.

– Zwariowałeś.

– Pewnie zwariowałem. Ale oni mnie nachodzą. To nie jest w porządku. [s. 172]

Czasem kogoś z mieszkańców dopadnie poczucie winy za wyrządzone zło, jednak szybko się oczyszcza, i nadaje mu status dobrego uczynku:

⁴¹ „Te Każkowe koty są jak Erynie wlokące się za Orestesem w *Ofiarnicach* Ajschylosa, wypominające krwawą przeszłość, nie dające zapomnieć” (J. Łopusińska, op.cit.).

⁴² M. Małkowska, *Pomarcowe przeciwiła*, op. cit., s. K 8.

- A księdzu pan się z tego spowiadał?
- Nie.
- Nie uważa pan tego zabójstwa za grzech?
- To był grzech. Mogłem nie zabić. – Po chwili. – Zabiliby ją tamci. A ona chciała, żebym zabił ja. Nie mogłem odmówić. No powiedz pan: mogłem? Ania powiedziała z gniewem:
- Mógł Pan ratować.
- Ona chciała do matki. – Mówił wpatrzony w stół. – Często mam to przed oczyma: ona błaga – na kolanach – Stefan, moja ostatnia prośba. I ja strzelam. Nie odmówiłem. [s. 139]

Są i tacy, którzy zbrodnię poczytują sobie za zasługę wobec ojczyzny i Kościoła:

- Waldek, nie boisz się potępienia?
- Czego mam się bać? Jestem dobrym katolikiem.
- Narodowym.
- Tym lepszym. Katolik patriota – to się liczy, nie? [s. 174]

Jednak to nie jest cała prawda o mieszkańcach Chereńca⁴³, niektórzy spośród nich bowiem nie brali udziału w pogromie, co więcej, pomagali zagrożonym⁴⁴. Eulalia „w jamie pod chlewikiem ukrywała małą Żydóweczkę” i „nie tylko ją” (s. 26); „stara pani Stanisławowa, [...] przechowała siedmioro dzieci” (s. 190); państwo Dobrzyńscy zaopiekowali się „małą [trzyletnią – przyp. S.J.Ż.] Żydóweczką” Rutką, która miała „niedobry wygląd [...], duże, smoliste oczy, gęste, czarne włosy” (s. 70–71). Lecz nawet tacy przejawiają

⁴³ Porównując tę sytuację do Jedwabnego, Hen stwierdza: „Tych 90 procent mieszkańców [Jedwabnego – przyp. S.J.Ż.], którzy zbrodni nie pamiętają, żyje pod terrorem tych, którzy mordowali, to oni przeważają w radzie miejskiej, oni chcą sprowadzić księdza Jankowskiego [skompromitowanego aferami moralnymi kapelana „Solidarności” – przyp. S.J.Ż.] – i kryje ich zakłamanym, pełen nienawiści ksiądz” (J. Hen, *Dziennik 2000–2007*, op. cit., s. 405).

⁴⁴ „Z notatek Anny Bikont wynika, że tych, którzy stronili od zbrodni, pomagali się wymykać, potępiali ją w duchu – wcale nie było tak mało. Dramat miasteczka polegał na tym, że oni boją się do tego przyznać, boją się o własne życie, bo bandyci, a także ci, co na zbrodni skorzystali, terroryzują miasto. I ci świadkowie dobra wymierają, a ich rodziny chyłkiem wyjeżdżają” (ibidem, s. 406).

bardzo mocno ugruntowany antyjudaizm, wypływający z niezrozumienia istoty chrześcijaństwa, co widać m.in. w magicznym podejściu do chrztu. Według tych – dobrych skądinąd ludzi – dla ratowania Rutki nie wystarczy wystawienie przez księdza fałszywej metryki. Dziewczynkę należy jeszcze poddać rytowi, który nie tylko dla niej, lecz także dla nich z gruntu jest niezrozumiały. Czują konieczność uchwycenia towarzyszącej ceremonii chrztu jakiejś bliżej nieodkresłonej transcendencji i płynącego z niej zabezpieczenia, bo gdyby dziecko „zginęło” nieochrzczone, zostałyby skazane „na wieczne męki” (s. 146) i „nie poszłoby do nieba” (s. 155). A już zupełnie poza ich sposobem pojmowania jest kwestia ocalenia tożsamości Rutki. Dlatego ksiądz im zadaje pytanie: „co jej matka na to [na chrzest – przyp. S.J.Ż.] by powiedziała?” (s. 155)⁴⁵.

Obraz zabójców jest w powieści przedstawiany dwutorowo: w aspekcie terażniejszości pokazuje się, kim są sześćdziesiąt lat po tragedii, a w aspekcie przeszłości – jaki był ich udział w zbrodni. Widzimy, że uzasadniają swój czyn potrzebą ukarania Żydów za kolaborację z okupantem sowieckim. A przecież sami od początku wojny zachowywali się serwilistycznie i to wobec dwóch wrogów:

Jak w trzydziestym dziewiątym przyszli Sowietci, to [...] Butrym od razu do nich przystał, razem z żydokomuną listy burżujów układał do wywózki, pana Erlicha to on wpisał na listę – za syjonizm. I rabina wywieźli, a w synagodze, co dwieście lat stała, komuna zrobiła magazyn. A jak w dwa lata później mieli przyjść Niemcy, to on, tata Butrym, o bramę powitalną się postarał, napis z kwiatów: SERDECZNIE WITAMY. *Willkommen*. Narodowo. No i od razu dla sąsiadów wymyślił to, co wymyślił, i stało się to, co się stało [spalenie Żydów – przyp. S.J.Ż.]. [s. 25]

⁴⁵ Bardzo często zdarzało się, że nakłanianie Żydów do przyjęcia chrztu i chrześcijaństwa (i to nie tylko w Polsce) nabierało charakteru przemocy symbolicznej. Zob. E. Janicka, T. Żukowski, *Przemoc filosemicka? Nowe polskie narracje o Żydach po roku 2000*, Warszawa 2016. „Nowa literatura o wsi [w kontekście Zagłady – przyp. S.J.Ż.] wskazuje więc na problem, którego do tej pory nie udało się rozwiązać historykom – a mianowicie złożoności i relacyjności pola przemocy, a także labilności granic między ofiarami, świadkami, postronnymi i sprawcami, wzajemnych splotów, powiązań i zależności między różnymi aktantami uwikłanymi w doświadczenie zbiorowej przemocy” (K. Koprowska, *Spóźniona odpowiedź?*, op. cit., s. 430).

O tym, co rzeczywiście zdarzyło się w Cheremcu, czytelnik dowiaduje się w prostym przekazie prostytutki Maliny, która w czasie obchodów rocznicowych, licząc na obfity zarobek, godzinami przesiaduje w przyhotelowej restauracji. To ona podaje szczegóły zabijania Żydów, zasłyszane w oczekiwaniu na ewentualnych klientów:

Padaly imiona – Szmul taki, Maks taki, rzadko jakiś Jojne, był pamiętam. Szlómke krawiec. Ty, stary, jak go trzasnąłem... jak go rąbnąłem – stary, ale wrzeszczał! Aż mózg prysnął. I jeszcze co który nagrabił. [...] Szkoda – mówi taki jeden do mnie – że ciebie przy mnie nie było, obsypałbym futrami, pierścionki z brylantem – ech, kobito, gdzieś ty wtedy była? [s. 52]

* * *

Polacy i Żydzi żyli w Cheremcu przed wojną bardzo blisko siebie, dobrze się znali, wspólnie przeżywali radości i kłopoty, toczyli swary i kultywowali przyjaźnie, każdy miał swoje miejsce, pozycję, rolę, jak to w jednej niewielkiej społeczności. Wydźwięk narracji Hena zostaje wzmocniony przytoczoną przez niego anegdotą:

[...] jest taka opowieść, chyba w Talmudzie, jak mędracy dyskutują, co w życiu człowieka jest najważniejsze. Jeden mówi: pieniądze, drugi: zdrowie, trzeci wyobraź sobie: dobre serce, ale jeden powiedział: dobry sąsiad. *Shochen tow* – tak to brzmi po hebrajsku. [s. 145]

Dla bohaterów, uważających się za chrześcijan, w tej hierarchii dóbr ważny okazał się jedynie pieniądź, pozostałe wartości obrócili w perzynę.

OD AKSJOLOGII CHRZEŚCIJAŃSKIEJ DO POSTCHRZEŚCIJAŃSKIEJ

Hen stawia poważne pytania: co kultywują wyznawcy chrześcijaństwa i co się stało z jego aksjologią afirmującą miłość? Odpowiedź znajdujemy w kolejnej relacji prostytutki Maliny, tym razem opowiadającej o swojej rozmowie z babcią:

Babciu – mówię – przecież ta szafa jest pożydowska, i ten świecznik, i maszyna do szycia. Przecież to grzech. Babcia warczała: jaki grzech, córusiu, wrogom Pana Jezusa zabrać to nie grzech. Co tam ja? Walczakowa (czy

jakaś inna), ta dopiero tego dobra nabrała! I dalej mi opowiadać, jacy ci Żydzi grzeszni byli, sami na siebie swój los ściągnęli, bo powiedziano: krew jego na ich dzieci i na dzieci ich dzieci, a my katolicki naród, po bożemu żyjemy, nic na sumieniu nie mamy, zapytaj księdza, jak mnie nie wierzysz. I dalej w tym duchu. Że mnie w cnocie wychowują i Pan Jezus na to wejrzy, wynagrodzi rodzinę, że taką cnotliwą panienkę, to znaczy mnie, do świata szykują. – Znowu to iskrzenie w oczach kobiety a wokół nich roztańczone zmarszczki. – No to postanowiłam się zabawić, przyprzec babcię do ściany. Babciu – mówię – a miałam wszystkiego szesnaście lat – babciu posłuchaj, muszę ci coś wyznać, ja mam kochanka. Najpierw udała, że nie słyszy, no to powtórzyłam: kochanka mam babciu, starszego pana, nie powiem ci kto. Kochanka – mrucała – co cię napadło, pożar w majtkach? No, bywa – leć do księdza i proś o rozgrzeszenie. Kiedy ja jestem w ciąży – mówię. W ciąży? – wrzeszczy. I trzask mnie w policzek. Nie bij mówię, to nic nie zmieni. Nachyliła się i do ucha: musisz usunąć. Babciu, przecież to grzech! Nie ucz mnie, co grzech, co nie grzech. Panna z bękartem w szlacheckiej rodzinie! Szeptąła pośpiesznie: leć do starej Tytusowej, ona ci usunie. Podeszła do szafy i wyjęła spomiędzy prześcieradeł dwie stowy, to znaczy były to chyba jakieś miliony. Cicho sza – szepnęła. Ja biorę te ówczesne miliony i mówię: babciu, tralala, nie ma żadnej ciąży. To coś ty?! – wzburzyła się. A bo ja chciałam, żeby babcia przestała pieprzyć o grzesznych i bezgrzesznych. Oddaj forszę – wrzeszczy. Mowy nie ma – ja na to – ta lekcja jest warta tych papierków. Przepędziła mnie z domu. [s. 54–55]

Według proboszcza Cheremec to miejsce przeklęte. Tak zakłamanie, że on nawet już nie głosi w nim prawd Ewangelii:

- Nigdy nie mówię o miłości bliźniego! Od lat. Nie pamiętam już, kiedy przestałem.
- Co ci szkodzi?
- Bo wiem, co jest warte. Zwłaszcza tutaj, w Cheremcu. Obaj wiemy. Papanina. [s. 156]

Tutaj lektura Biblii⁴⁶ to przedmiot drwin, tego, kto pochyla się nad nią, nazywają pogardliwie „świętoszkiem” (s. 71); religijność jest powierzchowna, w większości nie ma nic wspólnego z nauką Jezusa Chrystusa, przeżywana

⁴⁶ Hen w *Dzienniku* mocno podkreśla znaczenie i wpływ Biblii na kulturę i literaturę. Zob. J. Hen, op. cit., s. 413–416.

jest przez kolejne pokolenia w sposób infantylny i uproszczony. Rodzice wmawiają dzieciom te „wszystkie idiotyzmy, [...] ciemnotę, nienawiść, bzdury o piekle i raju, z aniołkami, hurysami” (s. 69). W rozumieniu chrześcijaństwa przez parafian nie ma miejsca na nawrócenie, przebaczenie czy miłosierdzie. Proboszcz retorycznie pyta: „Dlaczego nikt nie wybuchnął skruczą? Dlaczego nikt nie powiedział: księżo Ziemiowicie – czy Bóg mi wybaczy?” (s. 207).

Ale i on sam czuje, że nie jest bez winy, bo nie wyszedł z krzyżem, by powstrzymać pochód zbrodniarzy, nie krzychał „Stójcie! Opamiętajcie się!” (s. 220). I sam siebie pyta: dlaczego? Przyznaje też: „[...] ja sługa boży, już chyba wtedy, gdzieś w trzewiach, odczuwałem, że dzieje się Zło. Nic nie robiłem, żeby Złu zapobiec. Nikogo nie przygarnąłem, nikomu drzwi mojego domu nie otworzyłem” (s. 206). W dodatku po latach zrozumiał, że z cherebeckimi Żydami do stodoły poszedł sam Pan Jezus, że to On razem z nimi „spłonął w tej stodole” (s. 215). Teraz skruszony duchowny liczy na odkupienie, które, jak wierzy, jest możliwe nawet w wypadku „ostatniego łajdaka”, bo i w nim są „utajone [...] pokłady dobra” (tu i dalej s. 217), bo one każdego człowieka „prześladują”. Wierzy w to tak, jak „pierwsi chrześcijanie” wierzyli w nawrócenie „aż do świętości włącznie”.

Podczas uroczystości głowa państwa wypowiada mocne słowa: „[...] dzisiaj, jako obywatel i jako prezydent Rzeczypospolitej Polskiej, przepraszam. Przepraszam w imieniu swoim i tych Polaków, którzy czują się poruszeni tą zbrodnią” (s. 189). A żydowska część nabożeństwa z wpisanym w nią hebrajskim krzykiem o zmiłowanie wywołuje pełną napięcia refleksję narratora:

[...] i ta pieśń, to wołanie – *El mole rachamim*, pełen miłosierdzia! – jak sztyderstwo, jak oskarżenie. I tym większa rozpacz. Bo tam, [...] gdzie Bóg się odwrócił, zostaje odwołanie już tylko do ludzi. [...] A może *El mole rachamim* to krzyk do Boga o miłosierdzie dla morderców? Bo to oni go potrzebują. [s. 190–191]

* * *

Według Pawła Wolskiego przestrzeń takich miejsc jak Jedwabne staje się współcześnie niejako „toposem odwróconym, kulistością pozbawioną zewnątrz, zamkniętą w doskonałej, wiecznej pokucie wnętrza. To właśnie ta duszna struktura, bardziej niż płonąca stodoła, wyznacza zakres

pojedwabieńskiej topiki⁴⁷. Powieść Józefa Hena *Pingpongista* to z jednej strony ważny głos pomagający zrozumieć, na czym polegał udział chrześcijaństwa w kształtowaniu postaw co najmniej niechętnych Żydom oraz jakie były jego konsekwencje w czasach Zagłady i po niej. To także próba uzmysłowienia czytelnikom, że misją Kościoła nie jest prozelityzm, ale głoszenie miłości Boga swoim życiem. Jak stwierdza ksiądz Ziemowit: „Jezusowi potrzebni są odważni wyznawcy” (s. 194), co wydaje się szczególnie ważne i dziś, w obliczu narastających nastrojów nacjonalistycznych (nierazko traktujących Kościół instrumentalnie w celu poszerzania swoich wpływów) i szerzącego się antysemityzmu. Z drugiej strony utwór przypomina, że tylko przyznanie się do popełnionej zbrodni przez sprawców i uznanie jej faktu przez pozostałych może doprowadzić do tego, żeby „twarz Polski wyglądała przyzwoicie” (s. 85). Max Fuzowski tak podsumowuje swoją recenzję powieści Hena:

Hen żąda prawa do bólu, lecz nie oczekuje współczucia. Wysuwa postulat normalnego życia po Jedwabnem czy Zagładzie w ogóle, lecz akcentuje również konieczność pamięci o tamtych wydarzeniach. Chce nazwania zbrodni po imieniu, ale pragnienie zemsty na zbrodniarzach jest mu dziś zupełnie obce⁴⁸.

Niezaprzeczalnie więc widać w tej powieści, jak autor *Pingpongisty* – choć wielokrotnie podkreślał, że jest pisarzem świeckim – w sposób niezwykle pogłębiony rozumie sedno religijnego objawienia judeochrześcijańskiego oraz to, że niektórzy próbują wykorzystać wszelkie trudności we współczesnych relacjach chrześcijańsko-żydowskich i polsko-żydowskich, by nadawać im charakter osobliwego ping-ponga.

Bibliografia

- Biblia Jerozolimska*, red. ks. K. Sarzała, Pallotinum, Poznań 2006.
 Bikont Anna, *My z Jedwabnego*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004.
 Błoński Jan, *Biedni Polacy patrzą na getto*, „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 2.
 Buryła Sławomir, *Wysłannik przeszłości*, „Pogranicza” 2008, nr 3.

⁴⁷ P. Wolski, *Jedwabne: miejsce (prawie) wspólne*, op. cit., s. 234.

⁴⁸ M. Fuzowski, *Pogodzenie*, s. 110.

- Cała Alina, *Wizerunek Żyda w polskiej kulturze ludowej*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005.
- Czapliński Przemysław, *Śmierć, śmierć, inne życie. Wieś w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku*, „Teksty Drugie” 2017, nr 6.
- Dobrosielski Paweł, *Spory o Grossa. Polskie problemy z pamięcią o Żydach*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2017.
- Engelking Barbara, *Jest taki piękny słoneczny dzień... Losy Żydów szukających ratunku na wsi polskiej 1942–1945*, Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Warszawa 2011. Engelking Barbara, Grabowski Jan (red.), *Dalej jest noc. Losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski*, t. 1 i 2, Centrum Badań nad Zagładą Żydów PAN, Warszawa 2018.
- Engelking Barbara, Grabowski Jan (red.), *Zarys krajobrazu. Wieś polska wobec Zagłady Żydów 1942–1945*, Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Warszawa 2011.
- Engelking Barbara, Leaonciak Jacek, Libionka Dariusz (red.), *Prowincja noc. Życie i zagłada Żydów w dystrykcie warszawskim*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2007.
- Forecki Piotr, *Od Shoah do „Strachu”. Spory o polsko-żydowską przeszłość i pamięć w debatach publicznych*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.
- Forecki Piotr, *Po Jedwabnem. Anatomia pamięci funkcjonalnej*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2018.
- Forecki Piotr, *Spór o Jedwabne. Analiza debaty publicznej*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Nauk Politycznych i Dziennikarstwa UAM, Poznań 2008.
- Fuzowski Max, *Głos Żyda, który czuł się Polakiem*, „Dziennik: Polska, Europa, Świat” 2008, nr 74.
- Fuzowski Max, *Pogodzenie*, „Twórczość” 2009, nr 2.
- Grabowski Jan, *Judenjagd. Polowanie na Żydów 1942–1945. Studium dziejów pewnego powiatu*, Centrum Badań nad Zagładą Żydów PAN, Warszawa 2011.
- Gross Jan Tomasz, *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Wydawnictwo Fundacji „Pogranicze”, Sejny 2000.
- Gross Jan Tomasz, *Wokół „Sąsiadów”. Polemiki i wyjaśnienia*, Wydawnictwo Fundacji „Pogranicze”, Sejny 2003.
- Hen Józef, *Dziennik 2000–2007*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009.
- Hen Józef, *Pingpongista*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008.
- Ignatowski Grzegorz, *Kościół i Synagoga. O dialogu chrześcijańsko-żydowskim z nadzieją*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2000.
- Ignatowski Grzegorz, *Ojcowie Soboru Watykańskiego II wobec „Nostra aetate”*, Studio Noa Ireneusz Olsza, Katowice 2007.
- Isaac Jules, *The Teaching of Contempt. Christian Roots of Anti-Semitism*, transl. H. Weaver, biographical introduction by C. Huchet Bishop, Holt, Rinehart and Winston, New York 1964.

- Janicka Elżbieta, Żukowski Tomasz, *Przemoc filosemicka? Nowe polskie narracje o Żydach po roku 2000*, IBL PAN, Warszawa 2016.
- Janko Anna, *Mała zagłada*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2015.
- Karpowicz Ignacy, *Sońka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014.
- Kinzer Marek S., *Zgłębiając własną tajemnicę. Kościół w żydowskiej myśli mesjańskiej*, przeł. Monika Bartosik, Bratni Zew Wydawnictwo Franciszkanów, Kraków 2017.
- Koprowska Karolina, *Konflikt miejsca urodzenia w „Sońce” Ignacego Karpowicza*, „Tematy i Konteksty” 2017, nr 7.
- Koprowska Karolina, *Postronni? Zagłada w relacjach chłopskich świadków*, Universitas, Kraków 2018.
- Koprowska Karolina, *Spóźniona odpowiedź? Literackie kontrnarracje o wsi i Zagładzie*, „Konteksty Kultury” 2020, z. 4.
- Krupa Bartłomiej, *Historia krytyczna i jej „gabinet cieni”. Historiografia polska wobec Zagłady 2003–2013*, „Zagłada Żydów” 2014, nr 10, t. 2.
- Kurek Ewa, *Jedwabne. Anatomia kłamstwa. Biała księga cenzury i bezprawia rządów RP 2001–2017 wobec badań historycznych*, Wydawnictwo Clío; Wydawnictwo Diecezjalne i Drukarnia, Lublin–Sandomierz 2018.
- Leociak Jacek, *Młyny Boże. Zapiski o Kościele i Zagładzie*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2018.
- Lipski Jan Józef, *Idea Katolickiego Państwa Narodu Polskiego. Zarys ideologii ONR „Falanga”*, oprac. i posł. Ł. Garbał; słowo wstępne A. Friszke, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.
- Łopusińska Joanna, *Pingpong z sumieniem*, „Wyspa” 2008, nr 2.
- Makuchowska Marzena, *Żydzi w dyskursie Kościoła katolickiego*, „Studia Litteraria et Historica” 2014/2015, nr 3/4.
- Małczyński Jacek, *Krajobrazy Zagłady. Perspektywa historii środowiskowej*, IBL PAN, Warszawa 2018.
- Małecki Jakub, *Rdza*, Wydawnictwo Sine Qua Non, Kraków 2017.
- Małkowska Monika, *Pomarcowe przeciwciała*, „Rzeczpospolita” 2008, nr 81, s. K 8.
- Markiel Tadeusz, Skibińska Alina, *Jakie to ma znaczenie, czy zrobili to z chciwości? Zagłada domu Tryncherów*, Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Warszawa 2011.
- Michael Robert, *A History of Catholic Antisemitism: The Dark Side of the Church*, Palgrave Macmillan, New York 2008.
- Miłosz Czesław, *Biedny chrześcijanin patrzy na ghetto*, w: idem, *Ocalenie*, Czytelnik, Warszawa 1945.
- Modras Ronald, *Kościół katolicki i antysemityzm w Polsce w latach 1933–1939*, przeł. W. Turopolski, Wydawnictwo „Homini”, Kraków 2004.
- Myśliwski Wiesław, *Ucho igielne*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2018.
- Nowacki Dariusz, *Ogrom słuszności*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 77.
- Nowak Jerzy Robert, *Sto kłamstw J.T. Grossa o Jedwabnem i żydowskich sąsiadach*, Von Borowiecky, Warszawa 2001.

- Obirek Stanisław, *Papież Franciszek i Żydzi – wspólnota doświadczenia duchowego*, w: *Dialog chrześcijańsko-żydowski. Dialog międzyreligijny czy ekumeniczny? / Christian-Jewish Dialogue: Interreligious or Ecumenical Dialogue?*, red. S.J. Żurek, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2020.
- Orski Mieczysław, „Zieleń życia” i upiory, „Przegląd Powszechny” 2008, nr 12.
- Pieniążek Olga, *Ominąć paranoję*, „Nowe Książki” 2008, nr 7.
- Pilis Marcin, *Lęka umarłych*, wyd. 1, Wydawnictwo SOL Monika Szwaja, Mariusz Krzyżanowski, Grójec 2010 [Lira Wydawnictwo, Warszawa 2020 i 2021 – wyd. 2 i 3 poszerzone].
- Płaza Maciej, *Skoruń*, Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2015.
- Poliakow Leon, *Historia antysemityzmu*, t. 1. *Epoka wiary*, t. 2. *Epoka nauki*, Universitas, Kraków 2008.
- Polonsky Antony, Michlic Joanna B. (ed.), *The Neighbors Respond: The Controversy over the Jedwabne Massacre in Poland*, Princeton University Press, Princeton 2009.
- Potoroczyn Paweł, *Ludzka rzecz*, Wydawnictwo W.A.B., Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2013.
- Przybył Maria (red.), *Sobór Watykański II, Konstytucje, dekryty, deklaracje. Tekst polski, nowe tłumaczenie*, przeł. M. Przybył, Pallotinum, Poznań 2002.
- Rosik Mariusz, *Zarzewie konfliktu między Kościołem a Synagogą (do 135 roku)*, „Estetyka i Krytyka” 2012, nr 3.
- Ryczkowska Emilia, *Szochen tow*, „Akcent” 2008, nr 4.
- Sienkiewicz Barbara, *Ślady wojny i Holokaustu w sieci społecznych dyskursów. O „Ościach” i „Sońce” Ignacego Karpowicza*, w: *Ślady II wojny światowej i Zagłady w najnowszej literaturze polskiej*, red. B. Sienkiewicz, S. Karolak, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2016.
- Skibińska Alina, Petelewicz Jakub, *Udział Polaków w zbrodniach na Żydach na prowincji regionu świętokrzyskiego*, „Zagłada Żydów” 2005, nr 1.
- Skórka Abraham, *Memories of Dialogue with Pope Francis*, w: *Dialog chrześcijańsko-żydowski. Dialog międzyreligijny czy ekumeniczny? / Christian-Jewish Dialogue: Interreligious or Ecumenical Dialogue?*, red. S.J. Żurek, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2020.
- Sommer Tomasz, Chodakiewicz Marek Jan, *Jedwabne 10 VII 1941. Rekonstrukcja mordu*, t. 1 i 2, Veritatis Splendor, 3SMedia, Fundacja Najwyższy Czas, Warszawa 2021.
- Szczerbiński Waldemar, *Dialog chrześcijańsko-żydowski w nauczaniu Benedykta XVI*, w: *Dialog chrześcijańsko-żydowski. Dialog międzyreligijny czy ekumeniczny? / Christian-Jewish Dialogue: Interreligious or Ecumenical Dialogue?*, red. S.J. Żurek, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2020.
- Święty obowiązek. *Przemysłać na nowo relację wiary chrześcijańskiej do Żydów i judaizmu*, przeł. V. Reder, „Tygodnik Powszechny” 2002 nr 40, [tekst dostępny online: <http://www.tygodnik.com.pl/numer/277840/dokument.html> (dostęp 16.09.2021)].
- Tobias Norman C., *Jewish Conscience of the Church Jules Isaac and the Second Vatican Council*, Palgrave Macmillan, Cham (Switzerland) 2017.

- Tomczok Marta, *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura*, IBL PAN, Warszawa 2017.
- Tomczok Marta, *Masakrowanie ciała. Przemoc cielesna i jej funkcje w narracjach pojedwabieńskich*, w: *Białe maski / szare twarze. Ciało, pamięć, performatywność w perspektywie postzależnościowej*, red. E. Graczyk, M. Graban-Pomirska, M. Horodecka, M. Żółkoś, Universitas, Kraków 2015.
- Tomczok Marta, *Po Jedwabnem. Narodziny popularnej opowieści rozliczeniowej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2015, nr 25.
- Tomczok Marta, *Przemoc wobec kobiet i dzieci w narracjach pojedwabieńskich, w: Pogromy Żydów na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, t. 1. *Literatura i sztuka*, red. S. Buryła, Instytut Historii PAN, Warszawa 2018.
- Tulej Andrzej, *Drugi Sobór Watykański o Żydach i judaizmie. Historia powstania tekstu „Nostra aetate” 4*, Wydawnictwo Benedyktynów Tyniec, Kraków 2019.
- Wierzbicki Alfred Marek, *Jan Paweł II jako posoborowy architekt dialogu Kościoła z Żydami*, w: *Dialog chrześcijańsko-żydowski. Dialog międzyreligijny czy ekumeniczny? / Christian-Jewish Dialogue: Interreligious or Ecumenical Dialogue?*, red. S.J. Żurek, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2020.
- Wolski Paweł, *Jedwabne – miejsce (prawie) wspólne. Topika pojedwabieńska w polskiej literaturze najnowszej*, w: *Pogromy Żydów na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, t. 1. *Literatura i sztuka*, red. S. Buryła, Instytut Historii PAN, Warszawa 2018.
- Żbikowski Andrzej, *Krótką historia stosunków polsko-żydowskich we wsi Grądy Woniecko w roku 1942*, w: *Świat NIEpożegnany. Żydzi na dawnych ziemiach wschodnich Rzeczypospolitej w XVIII–XX wieku*, red. K. Jasiewicz, Instytut Studiów Politycznych PAN, Oficyna Wydawnicza RYTM, Polonia Aid Foundation Trust, Warszawa–Londyn 2004.
- Żurek Sławomir Jacek (red.), *Pokój dla świata. Znaczenie dialogu międzyreligijnego (w kontekście „Deklaracji o stosunku Kościoła do religii niechrześcijańskich »Nostra aetate« Soboru Watykańskiego II”) dla społeczności polskiej i ukraińskiej oraz Kościoła w Europie Środkowowschodniej (1965–2005)*, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Lubelska Szkoła Biznesu Fundacji Rozwoju KUL, Lublin 2006.

Źródła internetowe

Dabru Emet. *Żydowskie oświadczenie na temat chrześcijan i chrześcijaństwa*, http://www.dialog.org/dialog_pl/dabru-emet-pl.htm (dostęp 8.06.2022).

Jesus Burnt in the Stable. The Image of Christians in Józef Hen’s novel *The Ping-Pong Player*

The article, consisting of four parts, examines Józef Hen’s novel *Pingponista* (The Ping-Pong player) as an example of “post-Jedwabne literary discourse” (Marta

Tomczok). The first part is a short presentation of the history of the Roman Catholic Church's teaching on Jews and Judaism, in which one can find anti-Judaic and anti-Semitic elements being presented for centuries by Church authorities. This situation was changed by the Second Vatican Council's (1962–1965) declaration in *Nostra aetate. Declaration on the Relation of the Church to Non-Christian Religions* (p. 4). Nonetheless, the Church's teaching of contempt toward the Jews had been influencing Christian thinking for a very long time. The second part of the article is a study of the main protagonists of Hen's novel, who include both Poles and Jews. All of them visit a small Polish town (Cheremec) to commemorate the victims of an anti-Jewish pogrom in 1941. In the third part, observations are made about the different Christian attitudes toward Jews represented by the protagonists in *The Ping-Pong Player*. Only a minority of the Polish people in Cheremec took part directly in the pogrom, while a minority of them, in turn, defended the Jews. The majority of the town's inhabitants were neutral and passive. The author ponders the reasons for this situation and considers it in the context of the town's contemporary Polish population. He looks for connections between anti-Semitism and anti-Judaism and the axiologies guiding everyday Christians. According to him, Polish Catholics do not connect the events of the Holocaust to the history of religious teaching in the Magisterium of the Church and do not see in the murdered Jews the "chosen people" – the same ones they hear about on Sundays in readings from the Bible in Church. They do not understand that their Christian God – Jesus Christ – was (and is) also a Jew, a member of this persecuted people. The title of the article is taken directly from the novel, where the parish priest of the Catholic parish in Cheremec (Father Ziemowit) says that "Jesus burnt in the stable", together with the Jewish inhabitants of the town. The fourth part of the article is an axiological analysis of the novel in the context of Christian-Jewish relationships and literary studies on recent Polish narratives of the Holocaust.

Keywords: anti-Semitism; anti-Judaism; Christians; Jews; pogrom; Jedwabne; axiology; modern Polish literature; Holocaust

Data przesłania tekstu: 6.01.2022

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 26.04.2022

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 8.06.2022

DZIENNIK JAKO FORMA ŻYCIA. ZAPISKI JÓZEFA HENA. GENEZY, GENEALOGIE, ARCHIWA

BARTOSZ DĄBROWSKI

Uniwersytet Gdański / University of Gdansk
bartosz.dabrowski@ug.edu.pl
ORCID 0000-0001-7999-5458

Początki ośmiotomowego cyklu dzienników Józefa Hena, zbioru zapoczątkowanego przez tom *Nie boję się bezsennych nocy* z 1987 roku, kontynuowanego następnie dwoma kolejnymi „księgami” wydanymi pod tym samym tytułem w 1992 i 2001 roku¹, *Dziennikiem na nowy wiek* (2009)², jego „ciągim dalszym” (2014)³ i pasażem trzech „kronik-raptularzy” z 2016⁴, 2018⁵ i 2020⁶, sięgają lat tużpowojennych – pierwsze próby prowadzenia dziennika podjęte zostały przez młodego pisarza wkrótce po powrocie do kraju podczas pobytu w Lublinie i w drugiej połowie lat czterdziestych⁷. Autor miał prowadzić również zapisy w zakopiańskiej Astorii w 1951 roku, gdy odbywał podróże do Moskwy i Samarkandy w 1956 oraz w trakcie późniejszego wyjazdu do Rzymu i Paryża (1961)⁸.

¹ Zob. J. Hen, *Nie boję się bezsennych nocy... z księgi drugiej*, Warszawa 1992; oraz: *Nie boję się bezsennych nocy... z księgi trzeciej*, Warszawa 2001.

² Zob. J. Hen, *Dziennik na nowy wiek*, Warszawa 2009. Dziennik zawiera także fragmenty wcześniejszych zapisów autora z lutego/marca 1968 roku.

³ Zob. J. Hen, *Dziennika ciąg dalszy*, Kraków 2014.

⁴ Zob. J. Hen, *Powrót do bezsennych nocy. Dziennik*, Warszawa 2016.

⁵ Zob. J. Hen, *Ja, deprawator*, Warszawa, 2018.

⁶ Zob. J. Hen, *Bez strachu*, Warszawa 2020.

⁷ Zob. m.in. uwagi zawarte w tomie *Bez strachu*, op. cit., s. 216–220.

⁸ Zob. m.in. W. Łuka, *Nie opętam się samym sobą* [wywiad z Józefem Henem], *Aict Polska*, 18.11.2017, <https://www.aict.art.pl/2017/11/18/jozef-hen-nie-opetam-sie-samym-soba/> (dostęp 16.02.2022).

Dopiero w drugiej połowie lat siedemdziesiątych zwyczaj nieregularnego odnotowywania myśli w niewielkim zeszytcie lub na luźnych kartkach przekształcił się w rodzaj diarystycznej „codziennej praktyki piśmiennej”⁹. Pisarz wiele razy podkreślał bowiem, że jego dzienniki zrodziły się z nawyku prowadzenia zapisów przed zaśnięciem lub po przebudzeniu w nocy, będącego formą opanowywania lęków i sposobem spożytkowania bezsenności. Do wydania tych powstających przez lata zapisów przyczynić się miał ostatecznie Krzysztof Mętrak, który tuż po lekturze niewielkiego fragmentu notatek, opublikowanych na łamach „Miesięcznika Literackiego”, zdołał nakłonić Hena do ułożenia zapisów w jednotomową całość. Jak dodawał żartobliwie autor, na podjęcie decyzji o złożeniu pierwszego tomu do druku mieli również wpływ koledzy po piórze, wydający w międzyczasie swoje dzienniki¹⁰. Warto jednak w tym miejscu zauważyć, że fragmentaryczna poetyka notowania „nocnych myśli”, pisania „kawałkami”, a następnie „kolażowego” łączenia ich w większe sekwencje różniła się od formy dzienników literackich Adolfa Rudnickiego, Tadeusza Konwickiego, Kazimierza Brandysa i Jerzego Andrzejewskiego, które – jak podkreślał autor – pisane były „jednym ciągiem”¹¹, gdy tymczasem Hen początkowo traktował prowadzenie notatek jako rodzaj mnemotechnicznego ćwiczenia, służącego przywoływaniu wspomnień, w którym sama metoda „komponowania”

⁹ O stopniowym przekształcaniu się formy świadczy poetyka zapisów z marca 1968 roku, przyjmująca „mieszaną” postać pamiętnika i zapisów codziennych, a także sposób opracowania wydarzeń politycznych w pierwszym tomie dziennika. Odwołując się do postrzegania dziennika jako „codziennej praktyki piśmiennej”, posługuję się określeniem Pawła Rodaka. Zob. P. Rodak, *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku*, Warszawa 2011, s. 27.

¹⁰ Być może ciepła ironia pisarza zwraca się w tym miejscu przeciwko Kazimierzowi Brandysowi, autorowi poczynnych swego czasu *Miesiące* (1978–1979, Warszawa 1980) lub dotyczy sylwicznych prób Adolfa Rudnickiego i jego eseistyczno-diarystycznych „niebieskich karteek”. Druga połowa lat siedemdziesiątych była bowiem – jak pamiętamy – czasem poszukiwania „nowej formy otwartej” (Maria Janion), pociągającej za sobą eksplozję rozmaitych pisarskich form z pogranicza dziennika, eseju i sylwy. Zob. m.in. M. Janion, *Czas formy otwartej*, Warszawa 1984.

¹¹ Zob. m.in. W. Łuka, *Nie opętam się samym sobą* [wywiad z Józefem Henem], op. cit.

dziennika ze zbioru wcześniej „zarchiwizowanych” zapisów służyła utrwalaniu pamięci, jednocześnie odtwarzając mechanizm jej działania.

Ten niejednoznaczny „genetycznie” i (częściowo) genologicznie kontekst powstania pierwszego tomu dzienników pisarza, wyjaśnia także późniejszą skłonność autora do korzystania z bogatego archiwum wcześniej powstałych tekstów, tłumaczy również wszechobecną w tych dziennikach proustowską praktykę przywoływania wspomnień za pośrednictwem zapisów lub uzupełniania ich licznymi retrospekcjami oraz nagłymi powrotami obrazów przeszłości¹². Zapisy diariuszy Hena rzadko bowiem obejmują perspektywę jednego planu czasowego. Z reguły wykorzystują w fabularyzacji elementów „astygmatyczną” płaszczyznę temporalnego kontrapunktu, tj. zestawienia tego, co się wydarzyło/przydarzyło dawniej i tego, co zdarza się teraz w formie świadomej i przemyślanej jukstapozycji. Dzięki temu „zmienna ogniskowa” równoległych planów czasowych zdaje się pogłębiać tło terażniejszości, jednocześnie uzupełniać i komplikować jej obraz, wprowadzając z jednej strony stałą perspektywę upływu życia i jego przemijania (nie bez powodu autor odnotowuje, że władcą jego dziennika jest Czas), z drugiej służąc utrwalaniu istnienia w postaci ocalającego zapisu, a co za tym idzie – terażniejszość podporządkowana zostaje wysiłkowi zachowania fragmentów w pamięci, podtrzymania życia „przy życiu”, porwania/wyrwania tych ułamków/kartek z władzy niepamięci i czasu – tak jak w etymologii łacińskiego słowa *raptularius*¹³.

W podobny sposób „zachowane” i ocalone zostają także inne archiwa – wydobyte artykuły i fragmenty eseistyczne, układające się w narracyjne całości zapisy z podróży, notatki z lektur, stanowiące z reguły nienachalny komentarz do przedstawianych w zapisach sytuacji, oraz przywołane *in crudo* dialogi ze spotkań z przyjaciółmi, bliskimi lub przypadkowo napotkanymi

¹² Warto w tym miejscu podkreślić, że Hen debiutuje jako diarysta stosunkowo późno, tj. w wieku sześćdziesięciu czterech lat, a ostatnie tomy jego dziennika, zwłaszcza zaś zbiór *Bez strachu*, zaskakujący pogodą, zwłaszcza w kontekście dramatycznego tomu *Ja, deprawator* (2018), zasługują na miano dziennika senilnego lub opisanego przez Edwarda Saida „dzieła stylu późnego”. Zob. E. Said, *O stylu późnym. Muzyka i literatura pod prąd*, przeł. B. Kopeć-Umiastowska, Wrocław 2017.

¹³ O etymologii słowa *raptularius* (raptularius) w kontekście prowadzenia dziennika jako formy memoryzacji zob. P. Rodak, op. cit., s. 50.

osobami (takimi jak np. współpasażerowie podróży). Sam autor określa ten tryb formułowania i komponowania zapisów jako bliski filmowemu montażowi: „[...] nie jest to książka napisana – stwierdza w pierwszym tomie *Nie boję się bezsennych nocy*. – Sklejam ją, zestawiam. Montuję sekwencjami jak film na stole montażowym, ale zawsze – właśnie jak montuje się film z gotowych materiałów”¹⁴.

W innym miejscu autor – świadomy swojego wychylenia w przeszłość, wpatrzona w nawiedzające go obrazy – porównuje siebie do etnologa-bricoleura, turysty, który przybył z innego wymiaru i odbywa na naszych oczach podróż w czasie teraźniejszym, zwiedzając go „wśród krajowców”. Praktyka *bricoleura*, skupionego na innym modelu wytwarzania wiedzy/mądrości, opartym na zachłannym odnotowywaniu powierzchni zjawisk, idzie tu w parze z przekonaniem – wypowiedzanym w niemal każdym tomie dzienników – o wadze utrwalania „konkretu”, „drobiazgu” i „detalu” (a zatem migawkowych, często afektywnie naznaczonych elementów rzeczywistości); pozwala to bowiem, jak stwierdza : „[...] poświadczając niepowtarzalność każdego istnienia (konkret obyczajowy). Odrębność. Egzotyczność nawet. [...] Ilość tu nie ma znaczenia – zauważa – wystarczy [bowiem – przyp. B.D.] – jak konkluduje – jedno słówko, uśmiech, jakiś grymas – żeby zobaczyć nasz wspólny los”¹⁵. Odnotowanie (i zachowanie) szczegółu wydaje się w takiej perspektywie równie ważne jak inne intelektualne formy opracowania doświadczenia, typowe dla poetyki dziennika literackiego jego rówieśników (Konwicki) i poprzedników (Brandys, Rudnicki, Andrzejewski). W przeciwieństwie do wspomnianych diariuszy, kładących nacisk na intelektualizację doświadczenia, notatki Hena zdają się z rozmysłem znacznie częściej przywoływać materię codziennych sytuacji, obrazów i codziennych zdarzeń, przy czym sama poetyka ich komponowania, rozumiana jako kolażowa forma zapisu, wydaje się bezpośrednio odzwierciedlać szczególny rodzaj praktyki życiowej, która nie tylko polega na przyjęciu określonej, intelektualnej postawy wobec zdarzeń, ale także wyraża się w potrzebie zachowania zmysłowej „powierzchni” i utrwalenia w dzienniku życiowego konkrety.

Podejście, dające o sobie znać w dziennikach, zdaje się tym samym być bliskie postawie „antropologicznej życzliwości” Claude’a Levi-Straussa,

¹⁴ J. Hen, *Nie boję się bezsennych nocy*, op. cit., s. 18.

¹⁵ Ibidem, s. 20.

wyprowadzonej przez badacza bezpośrednio z pism Michela de Montaigne'a¹⁶. Zdaniem francuskiego antropologa, jego pochwała techniki kontrapunktu i brikolażu ma swoje źródło w heterogenicznej poetyce *Prób* Montaigne'a, znajdując w nich uzasadnienie dla szczególnej formy poszerzonej racjonalności tego rodzaju zapisków. Według Levi-Straussa filozofia wywiedziona z *Prób* jest sceptyczna wobec wiedzy opartej wyłącznie na intelekcie i bliższa odmianie mądrości praktycznej (*phronesis*), która objawia się w obliczu spotkania z Innym. Ponieważ ma ona źródło w poczuciu kruchości samego życia¹⁷, zakłada możliwość identyfikacji z innym punktem widzenia i dąży do wypracowania takich formuł, które pozwoliłyby oddać złożony charakter samej rzeczywistości¹⁸.

Ponieważ dla Hena tekst dziennika staje się miejscem konfrontacji i spotkania z samym życiem w podobnej gęstości i różnorodności, tym samym pociąga za sobą próbę wykroczenia poza jedną narracyjną modalność zapisu i poza jeden rejestr intelektualizacji doświadczenia. Stąd wynikają m.in.: charakterystyczne dla techniki montażu i kontrapunktu odautorskie interwencje oraz raptowne „cięcia” wybranych opisów i zdarzeń, praktyki zatrzymania narracji przez przywołanie innego fragmentu, anegdoty lub zdarzenia czy też nagle inscenizowane zderzenia jednej materii z materią odmiennego rodzaju, imitujące mechanizm „wdzierania się” życia oraz anonsovania jego złożoności, który pozwala na zbudowanie dystansu i – jednocześnie – zainicjowanie biegu prawdziwej, „nieoswojonej” refleksji¹⁹.

¹⁶ Zob. C. Levi-Strauss, *From Montaigne to Montaigne*, transl. R. Bonnono, ed. by E. Désveaux, P. Skafish, Minneapolis–London 2019.

¹⁷ Zob. M. de Montaigne, *Próby*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 2017, t. 1, s. 93.

¹⁸ Jak odnotowuje Montaigne w fragmentach poświęconych kanibalom i barbarzyńcom: „Barbarzyńcy nie są dla nas bardziej cudowni, niż my dla nich, ani z lepszych powodów; jak każdy by przyznał, gdyby każdy wiedział, jak, po zapoznaniu się z tymi nowymi przykładami, zastanowić się nad sobą i porównać je rozsądnie. Rozum ludzki jest nalewką nasyconą prawie taką samą siłą we wszystkich naszych opiniach i sposobach, niezależnie od ich formy: nieskończona w treści, nieskończona w różnorodności”. Zob. *ibidem*, s. 245.

¹⁹ Sylwiczna różnorodność nie oznacza jednak gatunkowej heterogeniczności. Określić ją można raczej jako pochodną świadomych zestawień zapisujących przygody otwartej umysłowości.

Dlatego literackim obrazem „czujności” myśli, obecnym w wielu zapisach, staje się figura bezsenności – aktywności, która, wynikając z przypadku, usiłuje zrodzić szczególną formę namysłu i ocalić autora oraz jego czytelników przed egzystencjalnym niepokojem poprzez rozbłysk zapalanej w mroku lampki nocnej²⁰. „Pewne jest tylko to – podkreśla Hen – co zostało utrwalone – notatki z podróży, spotkania z ludźmi, jakieś drukowane fragmenty, które wydają mi się istotne [...] zapiski czynione w bezsenne noce”²¹. W ich zestawieniu, jak pisze dalej: „idzie jednak o coś ogólniejszego: o nasz czas – o przekazywanie pewnych doświadczeń, zdarzeń, zaskoczeń (nie śmiem powiedzieć: przemyśleń) tego, co niesie życie”²². W kontekście przywołanego fragmentu można odnieść wrażenie, że wspomniane „życie” odsłania się tu jako rytm zarówno na płaszczyźnie „składni” dziennika (tj. jego kompozycji), jak i w porządku jego „gramatyki”, tzn. w postaci powrotów obrazów i tematów, postaci, autorów oraz komentowanych dzieł, a także powtarzających się międzytekstowych nawiązań²³.

Podobny tryb kontrapunktu odnaleźć można w notatkach z lektur, będących szczególną formą dialogowania/rozmawiania z dziełami innych. Fragmenty z Marcela Prousta, Antona Czechowa, Maksyma Gorkiego, Alberta Camusa, Benjamina Constanta czy późniejsze odczytania opowiadań Alice Munro oparte są z jednej strony na rozbudowanych przytoczeniach lub streszczeniach omawianych utworów, z drugiej – wiążą się z „punktowymi” komentarzami i zwięzłymi uwagami diarysty-narratora, umożliwiającymi nam uczestniczenie w podwójnej lekturze. Wspomniane fragmenty niczym „hypomneumata” starożytnych – składające się na ruchome archiwum materialnej pamięci, tj. zbiór cytatów, wyimków, opisów zdarzeń i przykładów lub ożywiane komentarzem kolekcje – służą określonej praktyce pedagogicznej, bliskiej w swojej formule stoickim ćwiczeniom. Ich celem zdaje się kształtowanie pewnej dyspozycji w obliczu polityczno-historycznych katastrof i samego przemijania. Prowadzenie dziennika nosi tym samym dla autora znamiona kształtowania podmiotowości, utrwalania

²⁰ Ibidem, s. 19.

²¹ Ibidem, s. 20.

²² Ibidem.

²³ Problematyka międzytekstowych nawiązań, obecnych w dziennikach Hena, wymaga odrębnego opracowania.

śladów i podejmowanej z dyskretnym rozmysłem pisarskiej procedury terapeutycznej²⁴.

WOBEC KATASTROFY. CUDZE DZIENNIKI I WIDMO ANOMII

Ponieważ dziennik pozostaje ściśle powiązany ze sposobem zachowania życia, tj. literacką formą skomponowaną jako odpowiedź na doświadczenie historycznej katastrofy, zrozumieć można, dlaczego tak istotną rolę pełnią w diariuszach Hena bezpardonowe polemiki i spory z innymi dziennikami, z reguły wymierzone właśnie w ich formę, która dla pisarza staje się wyrazem intelektualno-charakterologicznej dyspozycji ich autorów wobec złożoności życia. Niedobre dzienniki to zarówno bowiem złe recepty (na przeżycie i zrozumienie życia), jak i kiepskie wzory do naśladowania, a co za tym idzie ostrzeżenie dla samego diarysty i potencjalnego czytelnika. Oschłość i sztuczność dzienników Irzykowskiego, przesadnie udrapowanych w pozę literackości, ślepych na codzienność oraz pełnych resentmentu, zazdrości i walki o literackie uznanie, bywa tu równie niebezpieczna w swojej selektywnej szczerości, co ostentacyjna nieautentyczność Lechonia, szczerego zaledwie w zapisach snów (zresztą – jak zauważa – „bezwzględnie snobistycznych”), którego dziennik autor czyta z przygnębieniem, gdyż jest on jego zdaniem pochwałą egzystencjalnego impasu i życiowego *circulus vitiosus*.

Podobny rodzaj nieszczeroci, tym razem związany z ukrywaniem własnego żydowskiego pochodzenia, objawia się w dziennikach Leopolda Tyrmanda. Zdaniem Hena prozaik nie tylko przez całe życie uciekał od bycia Żydem („zapuścił kurtynę nad swoim dzieciństwem. Wolał cierpieć z prymasem Wyszyńskim i za niego”), ale także świadomie przyjął strategię marrana, niepotrafiącego wyzwolić się z kompleksu pochodzenia, przy czym sam kompleks wynikał u niego z przemilczenia własnej żydowskości. Stąd pisarz, przywołując – zgodnie z regułą kontrapunktu – rozmowę odbytą z matką Tyrmanda podczas swojego pobytu w Izraelu, widzi pisarza raczej jako potencjalnego twórcę nieistniejących *Cierpień asymilatora* niż

²⁴ Na temat „autoterapeutycznego charakteru zapisu diarystycznego” zob. D. Demetrio, *Autobiografia. Terapeutyczny wymiar pisania o sobie*, przeł. A. Skolimowska, przedmowa O. Czerniawska, Kraków 2000.

błyskotliwego dandysa i antysystemowego prowokatora. Według Hena obyczajowe prowokacje Tyrmanda trafiały w próżnię, gdyż nie były postrzegane przez współczesnych w perspektywie oporu politycznego. Kluczem do rozumienia postawy Tyrmanda okazuje się maskowana poczuciem wyjątkowości zazdrość, wynikająca z poczucia odrzucenia, co tłumaczy również gwałtowną, konserwatywną wolę tego pisarza po odepchnięciu go przez elitę „New Yorkera” w Ameryce²⁵.

Nie inaczej jest z *Dziennikiem pisanym nocą* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego – zatrważająca monotonia, monotematyczność i „monochromatyczność” jego perspektywy, przejawiające się w obsesyjnej, „maniakalnej uporczywości w osądzaniu spraw i ludzi”²⁶, wynikają z klaustrofobicznego charakteru jego doświadczenia emigracyjnego: „Kto ośmieli się głośno powiedzieć, że lektura *Dziennika* dzisiaj rozczarowuje?” – pyta Hen i dodaje, że po latach z tych dzienników głównie „wyłazi jednostronność, zrzędlivość (bardzo częsta u Herlinga), czasem jadowitość”²⁷. Problemem dzienników Herlinga – i być może jego pisarstwa – jest właśnie nieobecność życia i „nadobecność” uporczywie i pontyfikalnie celebrowanej roli:

[...] skąd to wrażenie usypiającej szarości przy lekturze notatek Herlinga? Być może ta szarość spowodowana jest nieosobistym twórczym, którym posługuje się, chyba celowo, autor. Widzimy tu ślęczącego przy biurku literata (żeby nie powiedzieć: skrybę), który czyta, notuje, a w wypowiedzi zajęty jest tylko jednym: demaskowaniem podłości czerwonych. Zawsze czujny, zawsze niezłomny. Nigdy żadnych wahań²⁸.

Hen zauważa jednocześnie, że zasadniczym problemem pisarza z Neapolu jest nadmierne poczucie pewności, pozbawionej jakiegokolwiek dystansu i elementu intelektualnego wahania:

Herling-Grudziński zawsze wie, jak pisarz ma się zachować. On wie, a taki na przykład Konwicki, co Herling mu zarzuca – nie zawsze. I to jest prawda: nie zawsze. Ale dzięki temu ta literatura, tutejsza, krajowa, ma

²⁵ Zob. J. Hen, *Nie boję się bezsennych nocy... z książki drugiej...*, op. cit., s. 95–100.

²⁶ Zob. J. Hen, *Dziennik na nowy wiek...*, op. cit., s. 76.

²⁷ Ibidem, s. 78.

²⁸ Ibidem, s. 79.

swoją temperaturę. Pulsuje życiem. Literatura bowiem, szczególnie literatura zapisków – karmi się rozterką. Nie wszystko w duszy jest rozstrzygnięte do końca, nie wszystko określone: tu czerni, tam biel – sumienie też nie zawsze czyste – i z tej walki ze sobą, z cenzurą (żeby ją jakoś pokonać, przechytryć), powstaje – założywszy, że autor jest utalentowany i wrażliwy – literatura godna tej nazwy²⁹.

Pewność oznacza w tym przypadku ograniczenie życia i pozorny triumf intelektu nad przygodnością istnienia. Dlatego przeciw wagą dla Herlinga-Grudzińskiego staje się w dziennikach Ksawery Pruszyński, sportretowany jako bogata osobowość pełna kontrastów oraz rozmaitych sprzeczności, nosząca w sobie pogranicze różnorodnych światów. Pruszyński przedstawiony zostaje przez Hena jako namiętny podróżnik i zachłanny reporter, będący zaprzeczeniem gabinetowego literata, piszącego przy biurku³⁰. W jego przypadku pozytywna formuła „pulsowania życiem” odnosi się również do „adaptacyjnego” sposobu przetrwania w warunkach rzeczywistości pojałtańskiej.

Podobna rola pisarskiego wzorca radzenia lub nieradzenia sobie z rzeczywistością historycznej katastrofy oraz zmagania się z przypadłościami upływającego czasu przypada *Dziennikom czasów wojny* Zofii Nałkowskiej – bodaj najbardziej cenionego przez Hena dziennika XX wieku³¹. Drobiazgowa lektura Nałkowskiej, dokonana w dramatycznym i gorzkim tomie zatytułowanym *Bez strachu*, zdaje się tropić właśnie te miejsca, w których aforystycznie wypowiedziana myśl spotyka się z afektem, okrucieństwem rzeczywistości i scenerią wojennego oraz kulturowego zniszczenia. „Jedynym powodem pisania – przytacza myśl autorki – jest u mnie zawsze chęć zatrzymania życia, ostrzeżenie przed zgubą zniszczeniem [...], wychodzi więc na to, że ostatecznie tylko utrwalam siebie. Przemijanie bez śladu napełnia mnie przerażeniem”³².

Dla Hena dzienniki Nałkowskiej to jednocześnie dokument porażki, jak i świadectwo nieustannie podejmowanego wysiłku utrwalenia potwornego czasu i niemożliwego doświadczenia, prób czynionych z pozycji świadka,

²⁹ Ibidem.

³⁰ Zob. J. Hen, *Wstęp*, w: K. Pruszyński, *Trzynaście opowieści*, Kraków 2021.

³¹ Zob. J. Hen, *Bez strachu...*, op. cit., s. 51.

³² Ibidem, s.45–46.

zanurzonego w dramatycznych realiach codzienności, które autor podkreśla i odnotowuje, zwracając uwagę na takie szczegóły jak obecność w tych zapiskach kwestii związanych z pozyskaniem chleba, jajek i dostępu do wody. Odwaga pisarki wyraża się jego zdaniem w połączeniu tych różnorodnych jakości, obnażeniu siebie i szczerości – dlatego, jak zauważa, dzienniki Nałkowskiej „budzą sympatię, szacunek i współczucie”³³. Dialog z nimi to w pewnym stopniu sposób prowadzenia rozmowy z samym sobą i zarazem – tak jak w stoickim ćwiczeniu – forma odtworzenia postawy, którą należy naśladować³⁴.

Przede wszystkim jednak Nałkowska zdaje się być dla Hena zarówno świadkiem Zagłady, jak i obserwatką wojennej anomii – czyli tych dwóch upiornych doświadczeń, które ukształtowały mniej lub bardziej jawnie jego sposób postrzegania rzeczywistości. Nietrudno dostrzec, że w wielu fragmentach dziennika widmowe ślady masowej eksterminacji i doświadczeń wojny stanowią rzeczywiste źródło bezsenności, niepokoju, trwogi, a nawet odnotowywanych napadów płaczu. W poruszającym fragmencie poświęconym pamięci zamordowanych dziecięcych autorów z przedwojennego „Małego Przeglądu”, czyli miejsca jego faktycznego literackiego debiutu, Hen przyznaje: „Czytałem Newerlego ze ściśniętym gardłem, kończyłem zalany łzami”³⁵. W innym miejscu autor przytacza reakcję małego syna na opowieść o wywózce sierot Korczaka: „Mój Maciek, kiedy relacjonowałem rodzinie epizod z Korczakiem na Umschlagplatzu, zmienił się na twarzy. Wyszedł z pokoju na korytarz i usłyszałem westchnienie dziecka. Biedny Maciuś, ile się jeszcze dowie, ile napatrzy...”³⁶. Opis wrażenia, że przebywa

³³ „I nagle jestem zaskoczona swoim istnieniem. Oslupiała sobą, swoją świadomością, swoim istnieniem. (Tak, zgadzam się, to jest nasza najdziwniejsza zagadka – JH). Oto chwila przecięcia się mnie ze światem – jedyna, tak przypadkowa, która nie wróci. I już. I nic. Jakież zdumienie, że mi to jest dane. Jaki zachwyty, że to się stało”. Zob. *ibidem*, s. 48.

³⁴ „Honor nie pozwala ulegać depresji, nakazuje powściągać tę tak uzasadnioną rozpacz”. „Uchylić się od tej psychozy, odmówić w tym udziału”. I jak hasło zabrzmiało: „p o z o s t a ć s o b ą !”. Zob. *ibidem*, s. 51.

³⁵ J. Hen, *Nie boję się bezsennych nocy...*, op. cit., s. 128.

³⁶ *Ibidem*, s. 241.

na Umschlagplatzu, pojawia się natomiast przy podobnej okazji – komentowania sceny deportacji z *Pianisty* Polańskiego³⁷.

Zdaniem Hena z historycznego doświadczenia Zagłady nie można wyabstrahować żadnej pozytywnej jakości – poza permanentnym poczuciem możliwości jej powtórzenia. Jej ślady i świadectwa dają o sobie znać w zapisach w formie nagiego ostrzeżenia – niczym wzmianka o wielkiej powieści Bogdana Wojdowskiego, o której autor dzienników pisze: „Oto dziwne losy tej książki o wielkim temacie: jest ona nie do przeżycia, tak jak nie mogli przeżyć jej bohaterowie. Nie ma w niej żadnego pocieszenia”³⁸.

Z tego powodu najbardziej traumatycznym doświadczeniem staje się dla autora dzienników doświadczenie Marca 1968 roku. Potwierdza ono bowiem wzorzec cyklicznego powtórzenia i powrotu przemocy: „Stare wraca i wciąż się gdzieś kołacze”. Jednak to właśnie doświadczenie marcowego pogromu zdaje się na przestrzeni wielu lat stanowić źródło trzeźwej przenikliwości autora. Dlatego dzienniki Hena pozostają dowodem myślenia niedającego się podporządkować zbiorowym iluzjom i opierają się zbyt pośpiesznej wierze w możliwość zmiany narodowego habitusu. We wszystkich okresach przełomowych zmian społecznych – takich jak: epoka „Solidarności”, późniejszy czas przemian ustrojowych, lata polskiej akcesji do Unii Europejskiej czy wreszcie doświadczenie pandemii – pisarz przypomina, że składową częścią polskiej tożsamości pozostaje antysemityzm, skłonność do popadania w irracjonalność oraz zamiłowanie do oddawania się narracjom prześladowczym. W jednej z notatek z 3 maja 1985 roku proroczko zapisuje, obserwując milicyjne przygotowania do demonstracji

³⁷ „Posłałem Romanowi Polańskiemu *Montaigne’a* i *Najpiękniejsze lata*. Po obejrzeniu *Pianisty* – w małej salce, było nie więcej niż sto osób, na ogół starsze panie – posłałem mu kartkę o swoich wrażeniach. Kiedy oglądałem sceny z Umschlagplatzu, te zamykające się zasuwki jak wyrok śmierci, wyobraziłem sobie tam siebie – przecież tak by było, gdyby nie moja pewność, twarda decyzja, że nie wolno mi być pod władzą bestii! – nie, nie wyobrażam sobie swoich uczuć tam, w tym tłumie pędzonych do piekła, to nie byłbym ja, jakieś struchlałe, zapędzone zwierzątko. Nie przeszedłem przez to! Plakałem przez pół filmu... Mam nadzieję, że siedząca obok siwowłosa, elegancka pani nie zauważyła chusteczki, którą ukradkiem wycierałem oczy”. Zob. J. Hen, *Dziennik na nowy wiek...*, op. cit., s. 175.

³⁸ Zob. J. Hen, *Dziennika ciąg dalszy...*, op. cit., s. 176.

na warszawskiej Starówce: „To jest kraj podzielony – myślę – jakby na dwie różne społeczności. Żyją obok siebie, a nawet pomiędzy sobą, ale mają dwie świadomości, przeciwstawne interesy, dwie nienawiści. W innych okolicznościach – wszystkie przesłanki do krwawej, wyniszczającej wojny domowej”³⁹. Brak złudzeń zachowują także notatki z lutego 1989 roku, czynione tym razem przy okazji przygotowań do obrad okrągłego stołu: „Polsce grozi anarcho-faszyzm – taka jest moja formuła. Niby faszyzm powinien być zaprzeczeniem anarchii. Faszyzm – to wymuszony przemocą (bezprawiem!) porządek. Ale polska odmiana faszyzmu będzie, zgodnie z naturą polską czy tylko tradycją, tą od Sasa, anarchiczna. Będzie ciemno, reakcyjnie, klerykalnie – przy kompletnym braku dyscypliny społecznej. To nam grozi. I od tego ma nas uratować okrągły stół?...”⁴⁰. W tej perspektywie niebywale dramatycznie wybrzmiewają wyznania, zawarte w późnych tomach dzienników, obecne zwłaszcza w tomie zapisów zatytułowanych *Ja, deprawator* (2018), dokumentującym demontaż społeczeństwa obywatelskiego i instytucji demokratycznych: „Bardzo dramatycznie przeżywałem gomułkowsko-moczarski rasizm, ale wtedy jednak nie uważało się, że porażka jest nieodwołalna, liczyło się na zmianę – która w pewnym stopniu nadeszła. [...] Ale zmaganie się trwało – i nadzieja nie wygasła. Teraz o nadzieję trudno”⁴¹.

Rozpacz nie oznacza dla Hena rezygnacji z przeciwdziałania. Dla pełnego zrozumienia postawy pisarza symptomatyczna zdaje się reakcja wyartykułowana w sporze ze Szczepanem Twardochem. Śląski autor w jednym z przytoczonych na kartach *Bez strachu* wywiadów wypowiedział formułę bliską emigracji wewnętrznej: „Wybucham goryczą – mówi Twardoch. – Dlatego odsuwam od siebie to obrzydzenie, tę gorycz i zajmuję się tym, co naprawdę jest wartościowe, czyli nie Polską, tylko przyjaźnią, dziećmi, pisaniem, książkami, jedzeniem, winem, sportem”⁴². Dla Hena postawa emigracji wewnętrznej nie daje się obronić, gdyż oznacza kapitulację wobec przemocy. Co więcej, autor postrzega ją z perspektywy doświadczeń historycznych innej mniejszości. „Niezniszczalna” kondycja bycia Żydem wymusza

³⁹ J. Hen, *Nie boję się bezsennych nocy... z księgi drugiej...*, s. 201.

⁴⁰ Ibidem, s. 221.

⁴¹ J. Hen, *Ja, deprawator...*, s. 154.

⁴² J. Hen, *Bez strachu. Dziennik współczesny...*, s. 75.

etyczny sprzeciw i konieczność zaangażowania: „taka jest różnica w naszym umieszczeniu się w rzeczywistości: on jest jednak uprzywilejowany. Może odepchnąć to, co złe, co go brzydzi. Mnie się to nie może udać. Dla mnie to, z czym walczy liberalna inteligencja, to nie jest »Sprawa« (z którego to słowa pokpiwa Twardoch) – dla mnie to prawo do istnienia – dla mnie, dla moich dzieci, wnuków. Jestem w sytuacji, której syn »górnicy« nie zna”⁴³.

Dlatego Hen w obliczu wielokrotnie wypowiedzanego poczucia klęski poszukuje rozmaitych zasobów, źródeł i form przetrwania, odnajdując je w lekturach cudzych książek (i dzienników), w figurach postaci historycznych, zdarzeniach oraz przede wszystkim – w przepastnym archiwum własnej pamięci. Ponownie reguła podwójnego, „astygmatycznego” spojrzenia, łączącego przeszłość i terażniejszość, pozwala zachować siłę, nadzieję lub utrzymać poczucie, że istnieje możliwość zachowania moralnego kompasu. Nostalgiczne wspomnienie pozostaje refleksem życia, które ostatecznie nie daje się zaprzepaścić. Dlatego – pomimo faktu, że zapiski zawarte w tomie *Ja, deprawator* zamyka scena płaczu króla Stanisława Augusta, zwrócona z inwokatywną uwagą do czytelników, by pogrzyżyli się we wspólnym płaczu – dzienniki Hena wieńczy znamienna koda, zawarta w tomie *Bez strachu*, w którym powraca perspektywa odzyskanej afirmacji życia. Ostatni zapis zawiera informację o narodzinach prawnuka, która to wiadomość zostaje skonfrontowana z rodzinną fotografią autora jako chłopczyka w przedwojennym Michalinie. Klamra dzienników przyjmuje tym samym postać symbolicznego obrazu ciągłości życia, jego przetrwania i ostatecznie – ocalenia⁴⁴.

Pamiętać jednak należy, że biograficzna „koda” ostatniego tomu dziennika odsyła zarazem do mrocznego biograficznego *punctum*, zawartego na fotografii widma zniszczenia oraz Zagłady, przenikającego zdjęcie z rodzinnego, „żydowskiego” albumu. Obraz oglądania fotografii wprowadza moment powtórzenia oparty na cyklu odrodzenia, będącego jednocześnie ponownym „wprowadzeniem” życia do wizualnego artefaktu. Świadectwo upływu czasu i przemijania dokumentuje jednocześnie dynamikę przetrwania. „Ożywienie” rodzinnego zdjęcia dokonuje się bowiem ponownie

⁴³ Ibidem, s. 77.

⁴⁴ Ibidem, s. 348.

za pośrednictwem kolażu heterogenicznych elementów i montażu dwóch płaszczyzn czasowych.

Wszystkie tomy dzienników Hena zdaje się przenikać wysiłek zapisania, zachowania oraz utrwalenia tego, co charakteryzuje się kruchością i podatnością na korozję czasu – tj. samego życia. Ostatecznie, dzięki temu wysiłkowi, zachowany pozostaje również ślad obecności samego autora. Kolażowa poetyka zapisu, wynikająca z „komponowania”, czyni go częścią samego dzieła. Podmiot zostaje przemieniony w nim w idiomatyczny „gest”, tzn. ślad ponawianego nieustannie aktu ekspresyjnego, który zdaje się zachowywać ślady ekspresyjnych gestów samego autora, jego upodobań, wyborów i sposobów widzenia oraz odtworzonej w tekście modalności jednostkowego odczuwania. Poniekąd można powiedzieć, że według Hena dzienniki pisze się po to, żeby zachować szczególną kompozycję istnienia.

Poza tym jednak dziennik rozumiany jako „forma życia” zachowuje pewien niezbywalny moment etyczny zawarty zarówno w potrzebie nadawania biografii pewnego porządku, jak i w ocaleniu samego życiowego doświadczenia – w jego różnorodnych i zróżnicowanych postaciach. O ile historia i codzienność stanowią w dziennikach Hena źródło odradzającego się ciągle lęku – gdyż zdają się wciąż wyłaniać w poświęcie długiego cienia Zagłady oraz rozpoznawanej w wielu wydarzeniach możliwości jej potencjalnego powtórzenia – o tyle sama zdolność przekształcenia ich w diarystyczny zapis działa terapeutycznie. Bowiem pomimo tego, że życie można zniszczyć, to jednak dzięki pisaniu – jak zdaje się brzmieć ostateczna lekcja Hena – zawsze może coś z niego pozostać i ocaleć.

Bibliografia

- Demetrio Duccio, *Autobiografia. Terapeutyczny wymiar pisania o sobie*, przeł. A. Skolimowska, przedmowa O. Czerniawska, Kraków 2000.
- Hen Józef, *Bez strachu*, MG, Warszawa 2020.
- Hen Józef, *Dziennik na nowy wiek*, W.A.B., Warszawa 2009.
- Hen Józef, *Dziennika ciąg dalszy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014.
- Hen Józef, *Ja, deprawator*, Sonia Draga, Warszawa, 2018.
- Hen Józef, *Nie boję się bezsennych nocy*, Czytelnik, Warszawa 1987.
- Hen Józef, *Nie boję się bezsennych nocy... z książki drugiej*, BGW, Warszawa 1992.
- Hen Józef, *Nie boję się bezsennych nocy... z książki trzeciej*, Czytelnik, Warszawa 2001.
- Hen Józef, *Powrót do bezsennych nocy. Dziennik*, Sonia Draga, Warszawa 2016.
- Hen Józef, *Wstęp*, w: K. Pruszyński, *Trzyście opowieści*, Znak, Kraków 2021.

Janion Maria, *Czas formy otwartej*, PIW, Warszawa 1984.

Levi-Strauss Claude, *From Montaigne to Montaigne*, transl. R. Bonnono, ed. by E. Désveaux; P. Skafish, Univeristy of Minneasota Press, Minneapolis–London, 2019.

Montaigne Michel de, *Próby*, przeł. T. Boy-Żeleński, Zielona Sowa, Warszawa 2017.

Rodak Paweł, *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku*, Wydawnictwo UW, Warszawa 2011.

Said Edward, *O stylu późnym. Muzyka i literatura pod prąd*, przeł. B. Kopeć-Umiastowska, Ossolineum, Wrocław 2017.

Źródła internetowe

Luka Wiesław, *Nie opętam się samym sobą* [wywiad z Józefem Henem], Aict Polska, 18.11.2017, <https://www.aict.art.pl/2017/11/18/jozef-hen-nie-opetam-sie-samym-soba> (dostęp 16.02.2022).

Diary as a Form of Life. Józef Hen's Notes

The article discusses the impact of the experience of the Holocaust and the war on the form and issues of eight volumes of Józef Hen's literary journals *I am not Afraid of Sleepless Nights*. The “long shadow” of these traumatic events shaped both the history of their delayed origins, the form of the notes, and their main themes. The poetics of these diaries is based on the structure of a collage, which, on the one hand, connects the past and present, and on the other, it combines the chronicle of everyday life with night-time meditations, memories and reflections on history, wartime and post-war experiences and the Jewish fate. Hen contrasts these devastating forces of the twentieth century with his own philosophy of life, which is a special form of Jewish vitalism. The diary thus becomes a symbolic form of survival in the form of a literary, autobiographical work.

All the volumes of Hen's journals seem to be permeated by the effort to record, preserve and perpetuate what is characterized by the fragility and susceptibility to the corrosion of time – that is, life itself. Ultimately, thanks to this effort, the trace of the author's own presence is also preserved. The collage poetics of the record, resulting from “composing”, makes it part of the work itself. The subject is transformed in it into an idiomatic “gesture”, i.e., a trace of a constantly repeated expressive act, which seems to retain traces of the author's expressive gestures, his preferences, choices and ways of seeing, and the modality of individual feeling recreated in the text. In a way, it can be said that, according to Hen, journals are written to preserve the specific literary composition of existence.

A diary understood as a “form of life” preserves a certain inalienable ethical moment, contained both in the need to give a certain order to the biography and

to save the life experience itself – in its various forms. While history and everyday life constitute a source of a constantly reborn fear in Hen's diaries, as they seem to still emerge in the long shadow of the Holocaust and the possibility of its possible repetition recognized in many events, the very ability to transform them into a diaristic record counteracts it therapeutically. For despite the fact that life can be destroyed, thanks to writing – as Hen's final lesson seems to sound – something can always remain and survive.

Keywords: diary; Jewish autobiography; trauma; memory; form of life; Holocaust

Data przesłania tekstu: 17.02.2022

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 9.03.2022

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 21.06.2022

KRÓLEWSKIE SNY, CZYLI „MARZENIE OBYWATELA WSPÓŁCZESNEJ POLSKI O MĄDRYM, SPRAWIEDLIWYM WŁADCY”

PIOTR ZWIERZCHOWSKI

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

Choć w 1986 roku Telewizja Polska zaproponowała Józefowi Henowi napisanie scenariusza o Zofii (Sonce) Holszańskiej, czwartej żonie Władysława Jagiełły, matce Władysława III Warneńczyka i Kazimierza IV Jagiellończyka, pisarzowi znacznie bliższy stał się sam Jagiełło. Dostrzegł w nim wielkość, która nie wynikała z jednego wydarzenia, choćby o najbardziej doniosłej roli. Tymczasem król, mimo że był jednym z najdłużej panujących w Polsce monarchów (rządził 48 lat), kojarzony jest przede wszystkim ze zwycięstwa odniesionego pod Grunwaldem. Wielka wojna z Zakonem Niemieckim Najświętszej Marii Panny niewiele jednak Hena interesowała. Wielkość Jagiełły nie polegała dla niego na pojedynczych sukcesach politycznych i militarnych. Chciał pokazać władcę mądrego i odpowiedzialnego, znakomitego polityka, człowieka skromnego, choć przerastającego swoją epokę. Taki też jest Jagiełło w *Królewskich snach* (1988) Grzegorza Warchoła, do których Hen napisał scenariusz¹, a następnie na jego podstawie powieść pod tym

¹ W 1982 roku Hen i Warchoł współpracowali przy *Życiu Kamila Kuranta* – serialu zrealizowanym na podstawie prozy Zbigniewa Uniłowskiego. Natomiast w roku 1993 Warchoł wyreżyserował spektakl telewizyjny *Ja, Michał z Montaigne* (premiera: 1994). W tej adaptacji książki Hena w główną rolę wcielił się Gustaw Holoubek (Jagiełło w *Królewskich snach*), który zagrał ją także dziesięć lat wcześniej w Teatrze Polskim w Warszawie w spektaklu wyreżyserowanym przez Jana Bratkowskiego.

samym tytułem². Przedstawił mniej znany fragment życia króla, poczynając od roku 1420 i śmierci Elżbiety Gronowskiej, jego trzeciej żony, ale przede wszystkim zaprezentował pewien ponadczasowy – według autora – ideał etyczno-polityczny, w którym władza jest ufundowana na moralności, autorytecie i pragmatyzmie.

Autor niejednokrotnie mówił o przełamaniu rozpowszechnionego niesprawiedliwego wizerunku Jagiełły, uformowanego jeszcze w *Kronikach* Jana Długosza, pozostającego pod wpływem Zbigniewa Oleśnickiego. Równie krytycznie jak średniowieczny kronikarz oceniał władcę Karol Szajnocha, autor wydanej w połowie XIX wieku bardzo popularnej książki *Jadwiga i Jagiełło*³. Przychylny królowi nie był także chętnie czytany Paweł Jasienica w opublikowanej w 1963 roku *Polsce Jagiellonów*⁴. Wymieniam te tytuły, pochodzące z różnych epok, jako najbardziej znane przykłady dzieł niechętnie nastawionych do Jagiełły, przywoływane zresztą przez samego Hena. Nietrudno jednak wskazać na prace o innej wymowie. Już na przełomie XIX i XX wieku pojawiły się próby rehabilitacji króla. Także później wielu historyków odchodziło od bezkrytycznego przywoływania niechętnego królowi Jana Długosza. Tuż po tym, jak ukazały się serial Grzegorza Warchoła i książka Józefa Hena, Jadwiga Krzyżaniakowa i Jerzy Ochmański opublikowali biografię Władysława Jagiełły, w której ocenili króla bardzo wysoko.

W chwili śmierci króla pozycja jego państwa w Europie była ugruntowana, granice względnie bezpieczne, a możliwości ekspansji otwarte właściwie we wszystkich kierunkach. Biorąc pod uwagę sytuację, w jakiej oba państwa Jagiełły znajdowały się w momencie zawarcia unii, jego politykę zagraniczną należy ocenić bardzo wysoko i uznać za owocną. Podziwiać trzeba, jak szybko Władysław Jagiełło rozpoznał zawiłe arkaana wielkiej polityki europejskiej i z jaką maestrią prowadził trudną grę dyplomatyczną z wytrawnymi politykami Zakonu, z dyplomacją papieską i najwybitniejszym politykiem

² J. Hen, *Królewskie sny*, Warszawa 1989. Wszystkie cytaty z tej powieści pochodzą z tego wydania. Kolejne odwołania zaznaczam przez podanie w nawiasie numeru strony.

³ K. Szajnocha, *Jadwiga i Jagiełło*, Lwów 1861.

⁴ P. Jasienica, *Polska Jagiellonów*, Warszawa 1963.

tego czasu Zygmuntem Luksemburskim, potomkiem królów i cesarzy wychowanym w świetnych tradycjach kultury i dyplomacji Zachodu⁵.

Taki właśnie obraz Jagiełły proponuje też Józef Hen, chociaż opisany przez niego Zygmunt Luksemburski budzi zgoła inne skojarzenia, wzmocnione przez aktorstwo Mariusza Dmochowskiego.

Krzyżaniakowa i Ochmański bardzo dobrze piszą też o polityce wewnętrznej Jagiełły:

I w tej dziedzinie takie cechy króla, jak łaskawość, umiarkowanie, hojność, a zarazem ostrożność i polityczny realizm oraz poczucie własnej godności i królewskiej dumy pomogły w realizacji trudnego zadania godzenia rozbieżnych interesów dzielnic, państw, narodów, a także kościołów, które wchodziły w skład jego monarchii⁶.

Jagiełło Hena doskonale wpisuje się także w tę charakterystykę. Tuż po premierze serialu pisarz w rozmowie z Krzysztofem Demidowiczem tak mówił o historycznym królu:

Najbardziej rewelacyjne posunięcia Jagiełły, jego stosunek do otoczenia, wielkoduszność, opieka nad brańcami, poczucie humoru, dobroć, prostota, królewskość, a zarazem dystans do samego siebie, rozumienie wielkich procesów historycznych, niechęć do wojny, niechęć do wszelkiego okrucieństwa – ależ to są fakty!⁷.

Warto jednak pamiętać, że nieodległy od tego wyobrażenia portret zaprezentował w *Krzyżakach* (1960) Aleksander Ford. Co prawda, pod względem dramaturgicznym Jagiełło jest w tym filmie bohaterem drugoplanowym, ale stanowi, być może, najważniejszą pozytywną postać pod względem politycznym. W stosunku do powieści, ale i *Kroniki* Jana Długosza, został przedstawiony w o wiele lepszym świetle. Jest potężnym i mądrym władcą, potrafiącym w twórczy sposób wykorzystać swoich doradców, jak również doskonałym strategiem. Podobny wizerunek był zawarty także

⁵ J. Krzyżaniakowa, J. Ochmański, *Władysław II Jagiełło*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1990, s. 305.

⁶ Ibidem, s. 306.

⁷ K. Demidowicz, *Na kilku piętach świadomości* [wywiad z Józefem Henem], „Film” 1989, nr 2, s. 4.

w powieściach Stefana M. Kuczyńskiego – historyka, konsultanta przy filmie Forda, autora *Wielkiej wojny z Zakonem Krzyżackim w latach 1409–1411* oraz biografii *Król Jagiełło ok. 1351–1434*. W opublikowanym w 1974 roku *Litwinie i Andegawence*, jak również późniejszym o sześć lat *Zawiszy Czarnym*⁸, przedstawił on Jagiełłę jako rozumnego i odpowiedzialnego polityka, doskonale funkcjonującego w ówczesnej dyplomacji, człowieka wręcz wytwornego, znakomitego wodza.

Samo przedstawienie Jagiełły odmiennie od wizerunku ukształtowanego jeszcze przez Długosza nie świadczy więc jeszcze o oryginalności *Królewskich snów*. Należy docenić historyczną wiarygodność cech króla, jednak to nie ona wychodzi na pierwszy plan. Zresztą Hen, dokonując charakterystyki władcy, podporządkowuje ją celowi nadrzędnemu, jakim jest konstrukcja wspomnianego ideału etyczno-politycznego. Nie odnotowuje np. sporu z książętami mazowieckimi, dotyczącego ich niezależności. Dwór jest ograniczony do niewielkiej w gruncie rzeczy liczby postaci, a intrygi dworskie nie tyle odzwierciedlają konflikt różnych frakcji, co służą kolejnemu dopełnieniu portretu króla, który pozostaje ponad nimi, dostrzega je, ale i potrafi równoważyć ich ambicje, co sam komentuje w rozmowie z Sonką na temat przyznawania konkretnych stanowisk. Pisarz nie bierze też pod uwagę rozjazdów Jagiełły, który w ten sposób sprawował władzę. Król częściej przebywa na Wawelu niż rzeczywistość miało to miejsce; nie ma to jednak w gruncie rzeczy większego znaczenia. Uwaga koncentruje się bowiem na nim, niezależnie od scenograficznego entourage'u ani niuansów ważnych dla specjalistów.

Szczegóły polityki Jagiełły, kwestie związane z relacjami z możnymi, sposób sprawowania rządów, przywileje szlacheckie, sytuacja finansowa królestwa i samego monarchy, rzeczywisty status władzy królewskiej – to wszystko Hena nie interesuje. Rzecz jasna, nie takie jest zadanie pisarza, wspominam więc o tym tylko dlatego, by jeszcze raz podkreślić sposób konstruowania postaci króla. W *Królewskich snach* mamy do czynienia przede wszystkim z analizą historiozoficzną i etyczną, nie historyczną. Ta historyczna wiarygodność ma jednak fundamentalne znaczenie. Bez

⁸ S.M. Kuczyński, *Litwin i Andegawenka. Powieść historyczna*, Katowice 1974; idem, *Zawisza Czarny. Powieść historyczna*, Katowice 1980.

niej postać króla byłaby dość schematyczna, sprawiałaby wrażenie nadto wyidealizowanej.

Serialowe *Królewskie sny* z założenia nie miały być wysokobudżetowym spektaklem, ale ograniczenia ekonomiczne wymusiły daleko idącą kameralność i wizualną skromność. Dzięki zwizualizowaniu XV wieku widzowie mogli doświadczyć obcowania z historią, do czego w znacznej mierze przyczyniły się zdjęcia Tomasza Werta, scenografia Jacka Osadowskiego oraz kostiumy Renaty Własow i Małgorzaty Mazowieńskiej; ponadto sytuacja ta miała przełożenie także na kwestie sensotwórcze. Nie można było np. pokazać potęgi i wystawności dworskiej, która przecież nie tylko należała do obyczaju, ale była również elementem spektaklu politycznego. Nie ma więc mowy o innych władcach, którzy zjechali na dwór na koronację Zofii, a wyprawiona przez Zawiszę Czarnego uczta z udziałem Zygmunta Luksemburskiego i jego małżonki przypomina raczej obiad w dużej karczmie niż spotkanie królów. Nie burzy to wszakże wrażenia historycznej wiarygodności. Z perspektywy widza ważniejsze jest wrażenie autentyczności, zgodność z jego przyzwyczajeniami i znajomymi konwencjami niż sama autentyczność potwierdzona przez specjalistów⁹. W *Królewskich snach* to wrażenie budowane jest nie przez rozmach scenograficzny czy inscenizacyjny, ale skupienie się na postaci króla i jego działaniach.

Jak słusznie bowiem pisała Hanna Samsonowska, dzięki wspomnianym ograniczeniom „tym bardziej wyraziście wysuwała się [...] na pierwszy plan osoba króla, w koncepcji tego filmu podmiot wszystkiego, co się na ekranie dzieło”¹⁰. Do takiej konstrukcji serialu przyczyniły się także sposób gry i osobowość grającego Jagiełłę Gustawa Holoubka (aktor dostał za tę rolę Złoty Ekran), które sprawiły, że *Królewskie sny* stały się rodzajem monologu króla¹¹. Wpływ na to miało również przesunięcie innych postaci na dalszy plan, zarówno w sensie ideowym, jak i dramaturgicznym. W serialu, właśnie

⁹ M.W. Driver, *Historicity and Authenticity in Medieval Film*, w: *The Medieval Hero on Screen. Representations from Beowulf to Buffy*, ed. M.W. Driver, S. Ray, Jefferson 2004, s. 20–21. Martha Driver przywołuje swoją rozmowę z Jonathanem Rosenbaumem.

¹⁰ H. Samsonowska, *Król bez cokołu*, „Kino” 1989, nr 5, s. 14.

¹¹ Narratorem jest błazen Olesko (w serialu gra go Jan Szurmiej). Nie przy wszystkich wydarzeniach jest obecny, opowiada jednak o nich z niezachwianą pewnością, uwiarygodnianą przez wzmianki o ludziach, z którymi rozmawiał.

ze względu na dominację aktorską Holoubka, jest to bardziej widoczne niż w powieści.

Tak dzieje się chociażby z zagraną przez Renatę Zarębską Sonką, która według pierwotnych zamierzeń miała być główną bohaterką *Królewskich snów*. Pozostaje jedną z postaci pierwszoplanowych, w wielu wydarzeniach odgrywa znaczącą rolę, miłość jej i króla tworzy fundament całości, zasygnalizowane są także początkowa niechęć dworu do niej¹² oraz kwestie dynastyczne. Zdaje się jednak być bohaterką nie w pełni autonomiczną. Dzieje się tak nawet w sprawie oskarżenia królowej o wiarołomstwo, kiedy bardziej niż o losy Sonki chodzi o nakreślenie postawy Jagiełły, odczuwającego zazdrość, zwątpienie w wierność i miłość żony, które na moment przesłaniają mu racjonalny ogląd sytuacji. Nawet w tym wypadku nie przestaje jednak myśleć politycznie i bierze pod uwagę nie tylko swoje uczucia, ale także – używając współczesnego języka – opinię publiczną.

Trzeba wszakże pamiętać, że dla Hena równie ważne jak procesy historyczne są losy jednostki przedstawione na tle epoki – swoista mikrohistoria. Raz jeszcze – bo czyniłem to już, pisząc o *Kwietniu*¹³ – przywołałam słowa Kazimierza Kutza, który wspominając zrealizowany na podstawie prozy Józefa Hena *Krzyż Walecznych*, podkreślał, że zafascynował go „swoim autentyzmem”, który bardzo cenił i do którego się ustawicznie odwoływał, bowiem „nie ma nic bardziej oryginalnego niż właśnie konkretny, naprawdę zaistniały ludzki los”¹⁴. Historia Jagiełły jest więc zarówno historią króla oraz polityka, jak i człowieka. Zresztą tego rozróżnienia nie należałoby w ogóle

¹² „Wychowana na odległym i niezbyt okazałym dworze ruskim w innej kulturze i obyczajach, znalazła się nagle w otoczeniu zupełnie sobie obcym i w dużej mierze sobie wrogim, gdyż i to małżeństwo króla wielu panom było niemiłe. Do tej pory w Krakowie główną rolę odgrywał dwór młodej dziedziczki korony Jadwigi. Ale Zofia umiała sobie radzić i miała dar zjednywania ludzi, wnet też zyskała sympatię różnych osobistości, także ze stronnictwa przeciwnego jej małżeństwu z królem”. J. Krzyżaniakowa, J. Ochmański, op. cit., s. 276.

¹³ P. Zwierzchowski, *Mężczyźni nad brzegiem rzeki. O Kwietniu Witolda Lesiewicza i Józefa Hena*, w: *Polska szkoła filmowa. Reinterpretacje i nawiązania*, red. W. Otto, Poznań 2018, s. 129.

¹⁴ *Rozmowa z Kazimierzem Kutzem*, „Kultura Filmowa” 1973, nr 2, s. 6.

wprowadzać, na co sam król zwraca uwagę w rozmowie z Grzegorzem z Sanoka.

Są więc też *Królewskie sny* opowieścią o miłości, co jest przecież tak charakterystyczne dla twórczości Hena. Dzięki miłości do Sonki Jagiełło staje się też lepszym władcą. Wpływ na decyzje bohaterów ma bowiem przede wszystkim wielka polityka¹⁵ – król mówi o Sonce: „Ona jest częścią tego królestwa [...]. Wszystko, co wzmacnia Sonkę, wzmacnia i władzę” (142) – jednak nie sposób oderwać ich działań od życia prywatnego, nie tyle w kontekście *vie romancée* władców, jak w wielu wcześniejszych filmach, ale właśnie doświadczania ludzkiego losu. W jakiejś mierze dotyczy to także miłosnej relacji między Witoldem i Julianną, której postawa jest wszakże motorem wielu jego działań, z pragnieniem korony na czele.

Wielki książę Witold, w serialu w znakomitej interpretacji Janusza Michałowskiego, postać silna i wyrazista, także w dużej mierze stanowi punkt odniesienia dla Jagiełły. Jest człowiekiem rozdartym między pragnieniem korony a lojalnością wobec króla i kuzyna, pychą a poczuciem realizmu politycznego. Twardy, okrutny wobec innych, skupiony na sobie, doceniający przewagę Jagiełły, pozostaje władcą świadomym swoich ograniczeń, zwłaszcza w kontekście osobowości króla. Choć jest postacią bardzo wyrazistą, to jego sposób bycia i sprawowania władzy służy w znacznej mierze podkreśleniu różnicy między nimi i wyeksponowaniu wizerunku króla.

Równorzędnymi partnerami dla Jagiełły (i Holoubka) nie są także Zbigniew Oleśnicki (Adam Ferency) czy Stanisław Ciołek (Krzysztof Wakuliński). Widać to szczególnie w serialu, gdzie ich postaci nie rozpisano na tyle, aby mogły zostać wygrane aktorsko. Zbyszko jest raczej intrygantem i doktrynerem niż jednym z najważniejszych polityków w królestwie, który odegra fundamentalną rolę także na dworach następców Jagiełły. Warto zauważyć, że książkowe zakończenie różni się nieco od serialowego: starcie między Zbigniewem a królem jest w nim ostrzejsze. Trudno jednak mówić, w kontekście całości, o sporze idei czy konceptów politycznych, ponieważ – jak wspomniałem – z założenia adwersarze nie są równorzędni. Niemniej jednak wyraźnie wybrzmiewają te konflikty, dzięki którym Hen buduje wizerunek króla, np. gdy podkreśla jego pragmatyzm

¹⁵ Jej też jest podporządkowana relacja Jagiełły i jego córki Jadwigi. Król ją kocha, jednak odpowiedzialność za losy dynastii jest najważniejsza.

polityczny skontrastowany z doktrynalizmem Kościoła reprezentowanego przez Oleśnickiego.

Jagiello wielokrotnie jest przedstawiany jako władca ceniący pragmatyzm. Wie, że nie można zagarnąć za dużo, dlatego mimo zwycięstwa nad Witoldem – mówi Sonce – zwrócił mu księstwo, bo inaczej zostałyby sam z Krzyżakami. W stosunku do heretyków pozostaje tolerancyjny, nie odrzuca poglądów utrakwistów, ale – jak sam mówi – „mnie papież jest teraz potrzebny”. Z drugiej strony nie kieruje się resentymentami, wyraźnie rozgranicza Brandenburgię i Zakon Krzyżacki, ponieważ wie, że jest to dla niego korzystne politycznie. Wyrazem pragmatyzmu króla jest też jego stosunek do Stanisława Ciołka, który znajdował się w niełasce z powodu satyry napisanej przeciw królowej Elżbiecie. Jagiello zdaje sobie jednak sprawę, że talenty dyplomatyczne i pisarskie Ciołka przydadzą mu się choćby w sporze z Zygmuntem Luksemburskim. To tylko kilka przykładów. Jak mówił o królu Hen: „[z]achował trzeźwe rozeznanie tego, co możliwe i tego, co potrzebne, czyli był znakomitym politykiem”¹⁶. Nie oznacza to bynajmniej cynizmu, wręcz przeciwnie. Historia jest dla Hena przede wszystkim kostiumem, dzięki któremu rozważa sprawy moralne. Na pierwszym miejscu stawia więc etyczność sprawowania władzy. Nie bierze się ona jednak z ksiąg, lecz jednostkowego bytu, wewnętrznej powinności moralnej. Na słowa Witolda: „Nie ma wstydu w naszym rzemiośle [...]” Jagiello odpowiada: „Jest, jest... [...]. Coraz bardziej się przekonuję, że jest” (15). Ma też świadomość koniecznej niekiedy hipokryzji: „Pismo powiada jedno, a nam każą robić drugie” (22). Pod względem pragmatyzmu zdaje się podobny do Witolda, dla którego np. kwestie religijne mają drugorzędne znaczenie w stosunku do politycznych interesów, co widać choćby w rozmowie ze Zbyszkiem Oleśnickim o husytach wiążących wojska cesarza.

Króla od Witolda różni jednak hierarchia wartości i celów, na szczycie której znajduje się państwo, nie on sam. Niedwuznacznie Hen na pierwszym miejscu stawia obowiązek, kiedy Jagiello mówi: „Trzeba wybierać to, co służy królestwu. Choćbym miał zostać potępiony. I choćbym miał się spotkać ze wzgardą” (25). Pragmatyzm jest dla Hena jedną z najważniejszych cech władcy. Taki jest choćby i Witold. O wielkości Jagielly decyduje jednak także

¹⁶ K. Demidowicz, *Na kilku piętrach świadomości* [wywiad z Józefem Henem], op. cit., s. 5.

jego etyka, moralność, autorytet znajdujący źródło nie w atrybutach władzy królewskiej, ale w nim samym. Jego pragmatyzm przejawia się na różne sposoby. Takie właśnie podejście prezentuje król w stosunku do głosów o swoim rzekomym grubiaństwie i nieokrzesianiu, jest to dla niego nawet wygodne, że jako taki człowiek jest postrzegany. Nie oznacza to bynajmniej braku godności. Jagiełło jest świadom własnej siły, dorobku i zdolności, co widać w na poły żartobliwej ostatniej rozmowie z Witoldem czy w gniewnej odpowiedzi danej Zbyszkowi Oleśnickiemu już pod koniec *Królewskich snów*. Nawet cesarz Zygmunt Luksemburski (Mariusz Dmochowski), człowiek pyszny, megaloman, wspominający o swoim podobieństwie do Chrystusa, docenia mądrość Jagiełły. „Król zna swoje rzemiosło!” (155) – pochlebia mu. Trudno odmówić mu racji, kiedy czyni uwagi o władzy jako spektaklu (251–252); Hen jednak bardziej ceni umiar Władysława.

Jagiełło niejednokrotnie mówi o ograniczeniach władzy królewskiej. W książce ten motyw wybrzmiewa nawet mocniej. Dwóch znajdujących się w niej scen nie ma w serialu. W rozmowie z branką król pyta: „Wiesz, jak to jest, kiedy wszystko wolno?” (115). W innym miejscu, komentując sposób myślenia dziecka, małego Fryderyka, margrabiego brandenburskiego, który w przyszłości ma zostać mężem Jadwigi, powiada: „On wierzy, że można robić wszystko, co się podoba” (101). Tymczasem władza jest związana nie tylko z odpowiedzialnością, ale także z różnymi ograniczeniami, którym podlega nawet najsilniejszy monarcha. Jagiełło mówi o tym wielokrotnie: „Nie widzę po prostu innego wyjścia” (140), „Bo nie ma takiej możliwości” (141), „I tłumaczył: potrzebujemy teraz świata zachodniego, żeby obezwładnić cesarza” (143), „Nie popuszczaj sobie. [...] Zwłaszcza kiedy wiele wolno” (249), „Robię tyle, ile mogę. Na granicy tego, co mogę” (323). Uwarunkowania polityczne, zarówno zewnętrzne, jak i wewnętrzne, ambicje różnych osób, spory religijne – nawet silny władca musi to wszystko brać pod uwagę. Dlatego też tym większy jest podziw Hena dla Jagiełły, któremu także w niesprzyjających warunkach udaje się osiągać zwycięstwo bądź minimalizować straty.

Czasem tylko ta rozległość spojrzenia, umiejętność przyjęcia szerszej perspektywy, nadmierne zapatrzenie się na idealne wyobrażenie świata czy chwila zapomnienia o rzeczywistym sposobie jego istnienia sprawiają, że królowi zdarzają się błędy polityczne, np. zgoda na koronę królewską dla Witolda. Jak sam w tej sytuacji wyjaśnia:

Mój błąd był w tym, że sprawy rozpatrywałem zbyt szeroko, jakby toczyły się w świecie, w którym wszystko rozwiązuje się rozważą, zgodnie z interesem dziejowym, trochę idealnie. Niestety, rzeczy toczą się w sposób prostszy, można rzec grubiański. Zagapisz się, zapatrzyasz w niebo, rozmyślając o sprawach wiecznych czy choćby tylko o przyszłości, i od razu dostajesz kopniaka w zadek, pięścią w brzuch, obuchem przez łeb. [262]

Inna rzecz, że potrafi przyznać się do błędów, wyjaśnić ich źródło, wreszcie obrócić je na swoją korzyść. Towarzyszą mu mądrość, doświadczenie i autorytet człowieka dojrzałego.

Wartość ujęcia Hena przejawia się w wyborze momentu historycznego. Nie interesują go lata, kiedy Jogajła po śmierci ojca walczył o władzę na Litwie, nie małżeństwo z Jadwigą, które przyniosło sojusz Litwy z Polską i wyniosło go jako Władysława II Jagiełłę na tron, wreszcie nie wojna lat 1409–1411 z kulminacją w postaci bitwy pod Grunwaldem. *Królewskie sny* wykraczają poza te momenty historii, które są najmocniej osadzone w narodowym imaginarium. Od bitwy pod Grunwaldem minęło już kilkanaście lat. Akcja serialu i powieści rozpoczyna się 12 maja 1420 roku w momencie śmierci Elżbiety Granowskiej, trzeciej żony króla, która nie cieszyła się sympatią szlachty (Jagiełło zawarł to małżeństwo z miłości, nie biorąc pod uwagę interesów politycznych, które mógłby załatwić, gdyby związał się z przedstawicielką jednego z wielkich rodów panujących).

Hen zdecydował się opowiedzieć o Jagielle dojrzałym. W jakimś stopniu wynikało to z historii scenariusza. Przypomnę, że początkowo główną bohaterką miała być Zofia Holszańska, ostatnia żona Jagiełły. Wiek króla nie jest jednak bez znaczenia dla konstrukcji tej postaci. Kilkanaście lat po bitwie grunwaldzkiej inny jest już status władcy, wynikający z konkretnej sytuacji politycznej, zarówno wewnętrznej, jak i zewnętrznej. Ważna jest również kwestia mądrości człowieka. Kilka razy pojawia się, zwłaszcza z ust Witolda, pochwała wieku dojrzałego jako odpowiedniego dla władcy. Z nim bowiem pojawia się mądrość i doświadczenie.

Kiedy Jagiełło w rozmowie z Wołczką zastanawia się, czy źródłami wiedzy są księgi, czy doświadczenie, stawia jednak na to drugie:

[...] nasza mądrość czerpie się z tego, co się odłoży w naszej pamięci. Jest wiedza, która przychodzi z ksiąg do oczu i jest wiedza, która przechodzi z ust do uszu. Mój ojciec, wielki książę Olgierd, był na pewno mędrce; kiedy on

mówił, ja go uważnie słuchałem. Przyglądałem się życiu, przyglądałem się ludziom. I sobie, sobie przede wszystkim. Sobie najwięcej się dziwiłem, siebie chciałem zrozumieć. Sobą owładnąć. [171]

Dzięki temu, mówi król, można zrozumieć innych. I dodaje: „Księgi, Wołczko, to rzecz nowa, nie zawsze były, a mądrość niektórych ludzi na tym padole to rzecz stara, od Noego nam towarzyszy” (171).

Mądrość Jagiełły u Hena nie ogranicza się bowiem jedynie do politycznej zręczności i dalekowzroczności. To także sposób postrzegania świata. Król jest refleksywny: nie tylko zastanawia się nad sensem istnienia, ale też czyni to ze świadomością podjęcia tego wysiłku. Nic więc dziwnego, że Grzegorz z Sanoka nazywa go „pierwszym w tym kraju humanistą” (249), a rozważania króla przyrównuje do refleksji starożytnych Greków o kształtowaniu samego siebie. Historycznemu Jagielle „[b]liższa [...] była kultura artystyczna, przede wszystkim muzyka i malarstwo niż kultura intelektualna”¹⁷, co wynikało z tradycji i doświadczeń z domu rodzinnego. Znowu jednak szczegóły historyczne, choć posiadające niebagatelne znaczenie, są tu wpisane w inny porządek.

Hen wyjaśniał, że nie miał zamiaru pisać powieści ku pokrzepieniu serc. Zależało mu przede wszystkim na ukazaniu prawdy o fascynującej go postaci, jak również procesów historycznych wpisanych w konkretność ludzkiego losu. „Czy zadaniem prozaika jest pisanie o polityce, czy nie raczej o ludziach i czasach w jakimś bardziej ogólnym aspekcie?”¹⁸ – pytał, w tym samym wywiadzie dodając: „Bardzo często spotykam się z zarzutem, że mogłem napisać powieść polityczną, a napisałem o miłości; że w konstrukcji powieści jest pęknięcie czy błąd”¹⁹. Słowa te padły jeszcze przed *Królewskimi snami*, można by jednak odnieść je także do tego scenariusza i książki.

Autor niejednokrotnie też powtarzał, że angażowanie się w bieżącą walkę polityczną nie należy do zadań pisarza. „Byli także tacy, którzy dopatrywali się współczesności politycznej nawet w serialu *Królewskie sny*, chociaż

¹⁷ J. Krzyżaniakowa, J. Ochmański, op. cit., s. 342.

¹⁸ T.J. Żółciński, *O trudnej kondycji pisarza* [wywiad z Józefem Henem], w: *Wiem, co mówię, czyli dialogi uzdrawiające. Spotkania z Józefem Henem*, wybór i oprac. M. Hen, Warszawa 2013, s. 55 (pierwodruk wywiadu w: „Radar” 1985, nr 51/52).

¹⁹ Ibidem.

tam po prostu była świadomość człowieka i pisarza żyjącego tu i teraz²⁰. Dodawał jednak: „Mam przecież, jak każdy, swoje polityczne pasje i sympatie, ale pozostanę poza strukturami organizacyjnymi”²¹. Nie ma tu więc żadnej sprzeczności, rzecz bowiem polega na interpretacji współczesności (a także czytania przez nią przeszłości²², nie przypadkiem Hen rezygnuje ze stylizacji języka – uważa, że oddala ona czytelnik i widza od postaci²³; dzięki temu *Królewskie sny* bardziej przystają do współczesności) i polityczności jako takich. Hen nie odnosił się do osób, partii czy stanowisk, ale do opisu pewnej sytuacji. Nie chodzi bynajmniej o proste analogie, przekładanie historycznych wydarzeń na bieżące zdarzenia ani o ocenę sytuacji politycznej w latach osiemdziesiątych²⁴, choć nie bez przyczyny Hen stwierdził wówczas, że „jeśli już z tej historii może płynąć jakaś współczesna nauka rządu, to dalekowzroczność, poczucie pewności siły i stąd wielkoduszność wobec niedawnych przeciwników”²⁵.

Czy można mówić tu o przeczuciu nadejścia czasu zmiernego pewnej epoki i nadchodzących narodzin nowej rzeczywistości? Tak postawione pytanie jest jednak zbyt daleko idące, jeżeli rozpatrywalibyśmy je w kontekście mającej nastąpić za parę lat transformacji ustrojowej. Nie trzeba tu doszukiwać się wymiaru profetycznego, większe znaczenie ma sens historyozoficzny – Henowi przecież bardzo bliski – chodzi o procesy, a nie ich finalizację. Nie bez powodu tak ważnym elementem *Królewskich snów* jest

²⁰ A. Rydlewska, *Odwieczny bezpartyjny* [wywiad z Józefem Henem], w: *Wiem, co mówię...*, s. 74 (pierwodruk wywiadu w: „Życie Warszawy”, luty 1989).

²¹ Ibidem.

²² Hen czynił tak również w innych powieściach historycznych. Zob. K. Mróz, *Wizja wieku siedemnastego według trzech autorów powieści historycznych: Henryka Sienkiewicza, Józefa Hena i Jacka Komudy*, „Filologia Polska. Roczniki Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego” 2019, nr 5, s. 21–22.

²³ R. Samsel, *Z Józefem Henem o erotycznym języku powieści historycznej i polityce* [wywiad z Józefem Henem], w: *Wiem, co mówię...*, s. 61, (pierwodruk wywiadu w: „Rzeczpospolita”, 5.08.1981).

²⁴ Do wołań do współczesności można doszukiwać się na kilku płaszczyznach. Kiedy Jagiełło stara się uniknąć bratobójczej wojny między Polską a Litwą, na myśl przychodzą jednak doświadczenia lat osiemdziesiątych.

²⁵ T. Kalita, *Przydałby się taki król* [wywiad z Józefem Henem], w: *Wiem, co mówię...*, s. 84, (pierwodruk wywiadu w: „Tygodnik Demokratyczny”, 18.12.1988).

moment spodziewanego przełomu, zmiany w myśleniu, postrzeganiu świata. Poczucie kresu epoki bardzo silnie wybrzmiewa w wątku Zawiszy Czarnego, marginesowym dramaturgicznie, mającym jednak duże znaczenie symboliczne. Najsłynniejszy polski rycerz jest bowiem uosobieniem mijającego czasu. Jego umiłowanie cnót jest niejednokrotnie wykpiwane przez króla i wielkiego księcia i ukazywane jako coś przebrzmiałego, niepasującego do nowych czasów. Witold mówi do Zbigniewa Oleśnickiego, że: „[...] Zawisza to jest sławny rycerz, ale jego czas minął” (58). W tym samym duchu jest utrzymany komentarz Jagiełły już po śmierci dziedzica z Garbowa: „Tak zginął ostatni rycerz minionego wieku. Skończył się jego czas. Teraz idą czasy inne”²⁶. Mamy tu do czynienia z rozważaniami – chociaż w dialogu, bo w formie filmowej zupełnie to nie wybrzmiewa – podobnymi do konkluzji Bressonowskiego *Lancelota* (1974). Zawisza nie zauważa, że nadszedł czas zmiany, ginie, a jego śmierć jest postrzegana bardziej jako coś zbędnego, niepotrzebnego, nieprzynoszącego większego znaczenia niż wstrząsającego i heroicznego. Uparte trzymanie się tego, co już minęło, jest najprostszym przepisem na klęskę.

Zarówno Jagiełło, jak i Witold mają tego świadomość. Jest więc król dla Hena kimś, kto jest gotów na zmianę świata, ze zrozumieniem przyjmuje także to, że świat zmienia się sam, niezależnie od jego woli. Król żył na przełomie epok – kończyło się średniowiecze i zaczynał renesans. Na przełomie epok powstawały również *Królewskie sny*. Chociaż druga połowa lat osiemdziesiątych niekoniecznie pozwalała wierzyć, że już za kilka lat dojdzie do tak zasadniczej zmiany, schyłek pewnej epoki był już coraz bardziej zauważalny. Tym bardziej odczuwalna była potrzeba przywódcy, który rozumiałby wyzwania tego wyjątkowego czasu i potrafiłby przygotować do niego kraj. Punktem odniesienia dla *Królewskich snów* niekoniecznie musiały być konkretne postaci, a nawet jeśli tak było, to warto pamiętać, że dzieło Hena chyba jednak odzwierciedla przede wszystkim jego historiozofię.

Pisarz niejednokrotnie mówił o tym, że w Jagielle jest sporo jego samego. Nietrudno więc utożsamić komentarze i wyjaśnienia króla z jego poglądami. Król jest zatem bohaterem powieści i *porte-parole* autora (jako komentator). Tłumaczy Sonce, Witoldowi i Korybutowi przyczyny swoich

²⁶ W powieści: „Bo śmierć dosięgła go, kiedy skończył się jego czas” (240).

decyzji, tak naprawdę kierując je do czytelnika i widza. Nie chodzi przy tym o konkretne sprawy, ale obraz władcy, który kiedy trzeba, kieruje się siłą, widząc w tym interes państwa; stara się jednak przekonywać, wyjaśniać, tłumaczyć – czasem nawet zmianę swoich słów. Ta autorefleksyjność służy postawie mędrca, komentatora, ale jest też częścią wizerunku władcy posiadającego dystans do własnych postaw i działań. W serialu niemałe znaczenia miała obsada głównej roli. Nie był to wybór przypadkowy. Pisząc scenariusz, Hen myślał właśnie o Gustawie Holoubku: „Widzę w tym Holoubka, króla-mędrca. Pisanie »pod Holoubka« ułatwia zadanie. Słyszę swojego Jagiełłę, staje się ciepły, ojcowski, z mądrym sceptycznym uśmiechem”²⁷. Warto tu przywołać jeszcze jedną cechę, którą Holoubek dodaje Jagielle: wprowadza w tę postać ironię.

Wiadomo, że ten aktor kreuje role z pewnym dystansem wobec swych bohaterów. W tym wypadku wykorzystał tę metodę w sposób szczególny. Otóż stając często jakby obok granej przez siebie postaci, Holoubek okazał się kimś więcej aniżeli królem Jagiełłą. Jest również komentatorem wyjaśniającym zawile arkana historii i polityki, wygłaszającym poglądy na świat i ludzi. Powiedziałyabym, że podobnie jak bohaterowie Parnickiego on wie, co było i domyśla się tego, co będzie, jest jakby zawieszony między różnymi epokami²⁸.

Tytuł serialu i powieści można czytać w dwojaki sposób. Nie chodziłoby jedynie o sny króla, sny o silnym państwie i świadomości zmiany, ale także sny o królu, „marzenie obywatela współczesnej Polski o mądrym, sprawiedliwym władcy”²⁹, który podejmie najważniejsze decyzje, a jego autorytet sprawi, że zostanie posłuchany. Hen doceniał rolę przywódców. Świetnie wybrzmiewa to w wywiadzie opublikowanym w lutym 1989 roku:

Czego nam teraz najbardziej potrzeba? Dwóch cech, które w tym kraju, gdzie od wieków „szlachcic na zagrodzie równy wojewodzie”, pojawiały się tylko sporadycznie – lojalności i dyscypliny społecznej.

²⁷ J. Hen, *Nie boję się bezsennych nocy...*, wyd. 3, poprawione i uzupełnione, Warszawa 2013, s. 415.

²⁸ H. Samsonowska, op. cit., s. 15.

²⁹ K. Demidowicz, , op. cit., s. 4–5.

Mamy dziś – z grubsza rzecz biorąc – dwie układające się strony, dwie zatroskane o kraj strony. Jeśli przywódcy tych stron dogadają się, to historyczny przełom nastąpi tylko wtedy, gdy ludzie zgromadzeni wokół nich lojalnie wykonają to, co oni uchwalą³⁰.

Trudno jednak nie pomyśleć, że aby tak się stało, najpierw musi pojawić się przywódca mądry, pragmatyczny, ale i przestrzegający zasad moralnych, refleksyjny, z autorytetem, stawiający obowiązek wobec państwa na pierwszym miejscu. Dlatego też *Królewskie sny* są przede wszystkim „marzeniem obywatela współczesnej Polski o mądrym, sprawiedliwym władcy”, a przy okazji Hena sposobem widzenia świata³¹.

Bibliografia

- Bukowiecki Andrzej, *Czy Jagiełło był dobrym królem?* [wywiad z Józefem Henem], w: *Wiem, co mówię, czyli dialogi uzdrawiające. Spotkania z Józefem Henem*, wybór i oprac. M. Hen, Iskry, Warszawa 2013.
- Demidowicz Krzysztof, *Na kilku piętrach świadomości* [wywiad z Józefem Henem], „Film” 1989, nr 2.
- Driver Martha W., *Historicity and Authenticity in Medieval Film*, w: *The Medieval Hero on Screen. Representations from Beowulf to Buffy*, ed. M.W. Driver, S. Ray, McFarland, Jefferson 2004.
- Hen Józef, *Królewskie sny*, Iskry, Warszawa 1989.
- Hen Józef, *Nie boję się bezsennych nocy...*, wyd. 3, poprawione i uzupełnione, W.A.B., Warszawa 2013.
- Jasienica Paweł, *Polska Jagiellonów*, PIW, Warszawa 1963.
- Kalita Tomasz, *Przydałby się taki król* [wywiad z Józefem Henem], w: *Wiem, co mówię, czyli dialogi uzdrawiające. Spotkania z Józefem Henem*, wybór i oprac. M. Hen, Iskry, Warszawa 2013 [pierwodruk wywiadu w: „Tygodnik Demokratyczny”, 18.12.1988].
- Krzyżaniakowa Jadwiga, Ochmański Jerzy, *Władysław II Jagiełło*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1990.
- Kuczyński Stefan Maria, *Litwin i Andegawenka. Powieść historyczna*, Śląsk, Katowice 1974.
- Kuczyński Stefan Maria, *Zawisza Czarny. Powieść historyczna*, Śląsk, Katowice 1980.

³⁰ A. Rydlewska, op. cit., s. 76.

³¹ A. Bukowiecki, op. cit., s. 81.

- Mróz Katarzyna, *Wizja wieku siedemnastego według trzech autorów powieści historycznych: Henryka Sienkiewicza, Józefa Hena i Jacka Komudy*, „Filologia Polska. Roczniki Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego” 2019, nr 5.
- Rydlewska Anna, *Odwieczny bezpartyjny* [wywiad z Józefem Henem], w: *Wiem, co mówię, czyli dialogi uzdrawiające. Spotkania z Józefem Henem*, wybór i oprac. M. Hen, Iskry, Warszawa 2013 [pierwodruk wywiadu w: „Życie Warszawy”, luty 1989].
- Samsel Roman, *Z Józefem Henem o erotycznym języku powieści historycznej i polityce* [wywiad z Józefem Henem], w: *Wiem, co mówię, czyli dialogi uzdrawiające. Spotkania z Józefem Henem*, wybór i oprac. M. Hen, Iskry, Warszawa 2013 [pierwodruk wywiadu w: „Rzeczpospolita”, 5.08.1981].
- Samsonowska Hanna, *Król bez cokołu*, „Kino” 1989, nr 5.
- Szajnocha Karol, *Jadwiga i Jagiełło*, nakładem autora, Lwów 1861.
- Rozmowa z Kazimierzem Kutzem*, „Kultura Filmowa” 1973, nr 2.
- Żółciński Tomasz J., *O trudnej kondycji pisarza* [wywiad z Józefem Henem], w: *Wiem, co mówię, czyli dialogi uzdrawiające. Spotkania z Józefem Henem*, wybór i oprac. M. Hen, Iskry, Warszawa 2013 [pierwodruk wywiadu w: „Radar” 1985, nr 51/52].

Royal Dreams, that is “the Dream of a Citizen of Contemporary Poland about a Wise and Just Ruler”

The television series *Royal Dreams* directed by Grzegorz Warchoł was created in 1988. The script was written by Józef Hen who, a year later, published a novel under the same title based on the series. When telling about Władysław II Jagiełło, King of Poland in 1386–1434, Hen first of all presented a timeless, in his opinion, ethical and political ideal, in which power was based on ethics, authority and pragmatism. Based on a textual analysis, the article is aimed at reconstructing the above-mentioned ideal and methods of creating it as well as ethical and historiosophical meanings related to it. In turn, a contextual analysis was used to interpret this ideal in the context of the situation in Poland in the late 1980s, when the serial and the novel came into being.

Hen presents Jagiełło as a pragmatic ruler, though emphasizes that his greatness was also determined by his ethics, morality and authority originating not from the attributes of royal power, but from Jagiełło himself. He shows the importance of realizing the limitations of royal power. He also praises the king’s mature age because the wisdom and experience that age brings result in a way of seeing the world that is based on self-reflection, strengthens the attitude of a sage and forms part of the ruler’s image. However, one should remember that for Hen equally important as historical processes is the history of an individual presented against

the background of the epoch, a specific microhistory. Thus, he presents Jagiełło not only as a historical and political figure, but in the context of a specific, really existing human fate.

Hen was primarily concerned with revealing the truth about the character that fascinated him, but *Royal Dreams* can also be read in the context of the present times. By no means the thing is simple analogies, translating historical events into current ones or straightforwardly evaluating the political situation in the second half of the 1980s. *Royal Dreams* clearly expresses the sense of the coming of the time of the twilight of a certain epoch and the imminent birth of a new reality. However, the thing is not the prophetic dimension either, but the ethical and historiosophical one, to show the importance of a wise, responsible and strong leader in such an exceptional time.

The title of the series and the novel can be read in two ways. This is not only about the king's dreams about a strong state and his awareness of change, but also the dream about the king, "the dream of a citizen of contemporary Poland about a wise and just ruler" who will make right decisions, and his authority will make others obey him.

Keywords: Józef Hen; *Królewskie sny (Royal Dreams)*; Władysław Jagiełło; ruler's image

Data przesłania tekstu: 2.02.2022

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 8.02.2022

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 8.02.2022

FILMOWE SNY JÓZEFA HENA Z KRZYSZTOFEM KUCEM (FUNDACJA FILMOWA KAZIMIERZA KUTZA) ROZMAWIA BARTOSZ KWIECIŃSKI (UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

Pisarz. Bardzo dobry pisarz i niedoceniony. Im starszy, tym lepszy, co w jego pokoleniu nie zdarza się często. Mój pierwszy scenarzysta. To jego nowele złożyły się na mój debiut. Lubię jego osobowość: żywą i łatwo zapalającą się, gdy tylko znajdzie się ku temu pretekst. Normalnie i dynamicznie znosi swoje żydowskie pochodzenie. Jest jedynym człowiekiem, jakiego znam – może obok Adama Michnika – przy którym nie trzeba się z tego powodu certolić.

Józef Hen ma młodzieńczą dociekliwość i nieustannie wszystko analizuje, obwachuje i rozstrzyga, przez co robi wrażenie redaktora naczelnego bez pisma. Zawsze można się od niego czegoś ciekawego dowiedzieć. Bogaty wewnętrznie i otwarty na wszystko.

Bardzo czuły na swoim punkcie: traktuje siebie jak ważną osobę trzecią, na której zależy mu bardziej niż na sobie. Niezwykle pracowity i wrażliwy na kobiety. Jeden z tych, który zachował przez całe życie „chłopiłość”.

Kazimierz Kutz o Józefie Henie, *Klasy i ścinki. Mój alfabet filmowy i nie tylko*, Kraków 1999

Wywiad jest rozszerzoną wersją rozmowy, która odbyła się 8 i 9 listopada 2021 roku w Żydowskim Instytucie Historycznym im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie w ramach konferencji *Polska Józefa Hena*. W rozmowie z Krzysztofem Kucem Bartosz Kweciński nie tylko zadawał pytania dotyczące współpracy Hena jako scenarzysty z Kazimierzem Kutzem – starał się również dopytać swojego rozmówcę o obecne w filmach Kutza wątki żydowskie, które nie są szczególnie eksponowane w tradycji interpretacyjnej.

Bartosz Kweciński: Będziemy rozmawiać o Henie scenarzyście i dialogiście, który sam siebie uważał za reformatora polskich dialogów. Sposób, w jaki je pisał, przyczynił się do tego, że po wojnie zaproponowano mu pracę

w kinie. Będziemy rozmawiali o Henie kreatorze kina, w różnych odsłonach, o jego scenariuszach i współpracy z Kazimierzem Kutzem.

Józef Hen był kinofilem. Pierwszy film zobaczył w wieku pięciu lat; była to *Skrzydłata flota*¹ z następcą Rudolfa Valentino – Ramónem Novarro. Poszedł na seans z babcią. Uwielbiał westerny z Tomem Mixem. Bohaterami jego chłopięcych marzeń byli: Ken Maynard, Douglas Fairbanks, Errol Flynn, Chester Morris czy Robert Taylor. Kazimierz Kutz pierwszy film obejrzał, gdy miał osiem lat. Była to *Gwiazdzista eskadra*² Leonarda Buczkowskiego o wojnie polsko-rosyjskiej 1920 roku. Zatem pierwsze wspomnienia filmowe obu twórców są awiacyjne.

Pozycja Hena w grupie rówieśniczej była wysoka ze względu na jego wyobraźnię i umiejętność opowiadania historii. Koledzy z klasy nie mogli oglądać filmów dozwolonych od 16 roku życia. Hen miał zaś umiejętność opisywania fabuły na podstawie fotosów – opowiadał kolegom filmy dla dorosłych widzów. W rozmowie z Jackiem Szczerbą i Katarzyną Bielas dla „Gazety Wyborczej”³ przytoczył anegdotę, w której pierwszy raz pojawia się motyw ping-ponga. Na poziomie mistrzowskim grał w niego kolega z klasy, uwielbiający słuchać jego opowieści o kinie. Zawsze odprowadzał Hena po szkole, nosił mu teczkę, by ten mógł gestykulować. Za opowieści filmowe dawał mu fory w grze – pozwalał mu zaczynać mecz z zapasem 18 punktów na koncie.

Józef Hen nie cenił kina jidysz. Na te filmy chodzili babcia z dziadkiem. Jemu przeszkadzała w nim koturnowość gry aktorskiej i sentymentalne historie, które nie były tak fascynujące, jak te znane z kina amerykańskiego. W czasie pobytu w Związku Radzieckim oglądał klasykę kina radzieckiego. Od arcydzieł Wsiewołoda Pudowkina, po szlagerowe komedie Grigorija

¹ *Skrzydłata flota* (*The Flying Fleet*, 1929, reż. George W. Hill).

² *Gwiazdzista eskadra* (1930, reż. Leonard Buczkowski).

³ K. Bielas, J. Szczerba, *Wszystkie filmy Józefa Hena. Bielas i Szczerba pytają pisarza, jak życie wkręciło mu się w scenariusze*, Wyborcza.pl, 17.03.2016, <https://wyborcza.pl/dyzyformat/7,127290,19774911,wszystkie-filmy-jozefa-hena-bielas-i-szczerba-pytaja-pisarza.html> (dostęp 9.02.2022.).

Aleksandrowa. Po powrocie do Polski, w 1956 roku⁴, debiutował wraz z Kazimierzem Kutzem *Krzyżem Walecznych*...

Krzysztof Kuc: Jak opowiedzieć o zderzeniu światów przeciwstawnych, Kutza i Hena? Powiem po baskijsku: „W Szczebreszynie chrząszcz brzmi w trzcinie, a Szczebreszyn z tego słynie”. Spotkało się dwóch wybitnych ludzi z odległych krajobrazów i zrealizowały się „sny Józefa Hena” z tytułu naszego spotkania. Ludwik Hager, główny producent Zespołu Filmowego „Kadr”, i Tadeusz Konwicki, szef literacki, wymyślili sobie, że po amerykańsku trzeba mieć na zapas jakieś scenariusze, żeby – kiedy okoliczności będą bardziej sprzyjające – móc je zrealizować. Zamówili je u Józefa Hena. Były to trzy nowelki⁵, będące podstawą *Krzyża Walecznych*. Kutz odrzucił *Cud z chlebem*, ale Hen już wiedział o swoich erotycznych peregrynacjach i odłożył go sobie na później, na artystowski *Nikt nie woła*.

BK: Jak układała się współpraca?

KK: Proszę pamiętać, że to kierownik literacki zespołu „Kadr” przynosił z wydawnictw teksty swoich rówieśników pisarzy, dzięki czemu po raz pierwszy te dwa środowiska zaczęły naturalnie na siebie oddziaływać. „Myśmy robili kariery na ich utworach, a oni mieli nowoczesną promocję swojej twórczości” – mawiał Kutz. Tadeusz Konwicki wymyślił Kazimierza

⁴ Po debiucie literackim Józefa Hena w 1947 roku (*Kijów, Taszkient, Berlin*) Ludwik Starski i Anatol Stern zaproponowali młodemu pisarzowi napisanie scenariusza filmowego. Hen napisał trzystronicowy szkic scenariusza *Cudowny rower*, w którym główną rolę miał zagrać Adolf Dymśa i który reżyserować miał Leonard Buczkowski. Realizacja filmu – głęboko osadzonego w stylistyce kina przedwojennego – nie doszła do skutku. Buczkowski zdecydował się na realizację *Pierwszego startu* (1951) według scenariusza Ludwika Starskiego na podstawie noweli Michała Rusinka.

⁵ *Krzyż, Pies i Wdowa*. Początki powstania nowel z *Krzyża Walecznych* sięgają 1953 roku, gdy Hen napisał opowiadanie *Smolakowo* o swoich kolegach z 10 Dywizji, którzy próbują się urządzić na ziemiach zachodnich. Pisarz wyjechał wówczas do Lwówka Śląskiego, gdzie usłyszał historię kapitana Betleja – tak powstała napisana w Oborach nowela *Wdowa po Joczysie*, która znalazła się w filmie. *Smolakowo* ostatecznie nie zostało zekranizowane.

Kutza, bo to był facet, który w szkole polskiej został przeciwiony przez Andrzeja Wajdę i był najlepszy do zrealizowania tego filmu. Przywiózł go do Domu Pracy Twórczej w Oborach. Tam się po raz pierwszy spotkali. Józef Hen marzył o wejściu wielkimi drzwiami do kinematografii – a tu Kazimierz Kutz – taki sam mały facet, jak on. Choć nie najmniejszy w rodzinie. Jego brat Henryk był najmniejszy, miał 151 cm. Gdyby miał 150 cm, to już by go nie wzięli do Wehrmachtu. Zaczęto przygotowywać się do produkcji. Hen był akuszerem Kutza, a Kutz akuszerem świata literackiego Hena w kino.

BK: Już przy realizacji *Krzyża Walecznych* uwidoczniła się różnica temperamentów. Hen bardzo poważnie traktował swoje scenariusze – drażniło go każde odstępstwo od tego, co napisał. O tytułowej noweli z filmu powiedział, że została zniszczona. W finale opowiadania Franek Socha „Wyskroba”, grany przez Jerzego Turka, wraca do swojej wsi, która jest spalona. Nie ma komu opowiedzieć swojej historii. „Co ma do stracenia. Nic” – kończy się opowiadanie. W tytułowej noweli tego „nic” zabrakło. Podobnie jest w *Wdowie*. Pada tam stwierdzenie, że „kapitan Joczys był dobrym komunistą”, podczas gdy pierwowzór postaci był z AK. Myślę, że te ideologiczne wtręty to zasługa Bohdana Czeszki, który został zaproszony przez Kutza i Konwickiego do „poprawienia” dialogów. Ale cały żal autora *Toastu* świadczy też o pragnieniu stanięcia za kamerą...

KK: Kutz niewiele wspominał o pracy z Józefem Henem. Józef przygotował scenariusz na bazie drugiej części *Krzyża Walecznych*. Wszystkie trzy opowiadania były gotowe i zostały skierowane do realizacji. Kutz, oczywiście, bardzo ucieszył się z *Psa*, bo pojawiały się tam tereny z okolic Katowic, a Kutz pochodził z Szopienic, miejscowości otoczonej sześcioma hutami cynku i ołowiu, gdzie nie było widać powietrza. Część terenów, które państwo widzą w filmie, to właśnie Szopienice. Dokładnie obszar między Szopienicami a Mysłowicami. Miejsce, gdzie do dzisiejszego dnia nic nie rośnie. Tamtejsze huty przez 150 lat tak zanieczyściły ziemię, że zostali tam tylko ludzie i wróble. Sceny z psem nakręcono w tych kompletnie obumarłych przestrzeniach Śląska, który się tam nigdy nie odrodził. Sens tego opowiadania w *Krzyżu Walecznych* jest esencjonalny dla Kutza; to on pierwszy wprowadził do kinematografii temat, nazywany przez krytyków plebejskim, czyli chłopskim. Dotyczył 75 proc. Polaków w czasie wojny.

Dobór Jerzego Turka był genialny. Ten aktor ucieleśniał wszystko, co było zawarte w opowiadaniu. Józef Hen może uważać, że zmieniono sens, ale po kilkudziesięciu latach jest on nadal jasny i czytelny w przekazie.

BK: Józef Hen nie zgodził się na włączenie do *Krzyża Walecznych* trzeciej noweli – *Cud z chlebem*. Roman Załuski na podstawie tego opowiadania zrealizował w 1960 roku spektakl telewizyjny, a Witold Lesiewicz wykorzystał opowiadanie w *Nieznany* (zresztą według scenariusza Hena).

KK: Kutz wspomina, że to on odstąpił od tego opowiadania, gdzieś wyczytałem, że to była decyzja produkcyjna, ale jak było naprawdę – trudno dzisiaj stwierdzić.

BK: *Krzyż Walecznych* to pierwsze dialogi napisane przez Hena dla kina. Nie są koturnowe, są niezwykle żywe.

KK: Dwudziestodzieciolatek sam sobie sterem i okrętem. Myślę, że Kutzowi najbardziej podobał się powrót na jego szopienickie śmieci w noweli *Pies* i piękna anegdota ze szkolnym kolegą Baronem, którego wspomina w *Klapsach i ścinkach*. W noweli *Wdowa po Joczysie* Zbyszek Cybulski przyjechał z Wrocławia do Lubomierza (rozślawionego dzięki późniejszemu Kargulom) na motorze po właśnie skończonym *Popiele i diamencie*.

BK: Jaki był wówczas Kazimierz Kutz? Młody debiutant, który wydaje się, że miał bardzo sprecyzowaną wizję siebie jako artysty? Środowisko, z którego pochodził to raczej świat ciężkiej pracy i twardych zasad niż wrażliwości, którą posiadają wybitni artyści.

KK: Kutz mówił, że niebieskie niebo zobaczył dopiero w Łodzi. Przyjechał tam ze świata przemysłowego. Marzył, by być pisarzem. Wychował się w śląskim domu, w którym się raczej „godało”, a nie mówiło. Miał kompleks językowy i silny akcent. Zgubił go dopiero dzięki ćwiczeniom. Ten silny wstyd nie pozwolił mu pójść na Uniwersytet Jagielloński, na wymarzoną filologię polską. Działał w harcerstwie, był sprawczym facetem. Zobaczył, że szkoła filmowa w Łodzi jest takim dziwnym tworem, który pozwoli mu się przecisnąć przez studia. Był w czepku urodzony. Wszystkie nieszczęścia spadały na

najstarszego brata, Henryka, teozofa-ślusarza. Był jeszcze Konrad, inżynier hutnictwa. Po dwóch latach Kutz z Kubą Morgensternem byli najzdolniejszymi studentami. Kutz dostał asystenturę w *Pokoleniu* Wajdy. Potem propozycję zostania drugim reżyserem w *Kanale* Wajdy. W tym samym czasie zdążył zbudować bardzo silną artystyczną relację partnerską z operatorem Jerzym Wójcikiem, który w obu filmach Wajdy był szwenkiem – asystentem operatora prowadzącym kamerę. W międzyczasie Kutz i Morgenstern kombinowali, jak by tu zadebiutować, ale gdy w 1958 roku dostali od Wajdy propozycję pracy przy *Kanale*, zrezygnowali ze swojego debiutu przygotowywanego w oparciu o nowele. Wajda obiecał im, że dostaną dyplom za swoje fragmenty zrealizowane w *Kanale*, ale tak się nie stało. Kutz o złamanej umowie opowiedział dziennikarzom „Zdania” w 1987 roku. Faktem jest, że dyplomu z PWSFTviT w Łodzi nie posiadał aż do 13 grudnia 2018 roku, czyli do dnia otrzymania tytułu doktora honoris causa!

BK: Na planie *Pokolenia* Kutz uchodził za niezwykle odważnego człowieka – przeciwstawiał się potężnemu Aleksandrowi Fordowi.

KK: Jako asystent Kutz odpowiadał w *Pokoleniu* za sceny zbiorowe. Jedną z nich rozgrywała się pod mostem Poniatowskiego, którą miała przechodzić kolumna Żydów. W ekipie filmowej był Roman Heinberg, który znał wszystkich Żydów na świecie, więc pomógł znaleźć tylu Izraelitów, ilu było potrzeba. Wszystko już było gotowe do zdjęć, aż tu nagle do wozu dźwiękowego wszedł Aleksander Ford, który słysząc z tego, że zmieniał już uzgodnione koncepcje scen – ekipę sparaliżował strach! „Co wy, tego żydowskiego kurdupla się boicie? Przecież to jest kretyn, bęcwał, nie widzicie tego?” – powiedział Kutz. Nastąpiło przemówienie, jaki z niego złoczyńca i menda. Trzask drzwi oznaczał, że Ford wyszedł z wozu. Ekipa zdrętwiała, wszyscy pomyśleli, że Kutz jest skończony. Po dłuższej chwili dźwiękowcy zaprosili Kutza do wozu na strzeżennego; wróżyli mu, że „będą z niego ludzie”. Od tego incydentu Ford już nigdy nie czepiał się Kutza. Andrzej Wajda uważał, że Kazimierz Kutz wymyślił, że taka scena się wydarzyła w *Młodości Chopina*⁶, a nie w *Pokoleniu*.

⁶ *Młodość Chopina*, 1952, scen. i reż. Aleksander Ford.

BK: Jak Kazimierz Kutz wspominał pracę przy *Kanale*? Ta współpraca kładzie się cieniem na późniejszych stosunkach z Andrzejem Wajdą.

KK: W tym filmie spotkali się członkowie tego samego zespołu, który pracował przy *Pokoleniu*. Bez Konrada Nałęckiego, ale za to z Kubą Morgensternem, którego do współpracy namówił Kutz, i Jerzym Wójcikiem jako szwenkiem. To był bardzo trudny w realizacji film. Pierwotnie miał ponad cztery godziny. W trakcie kolaudacji wewnętrznej w „Kadrze” Konwicki opowiedział, jak film trzeba przemontować – mniej więcej tak, jak to dzisiaj widzimy na ekranie. Sugestia Konwickiego zaniepokoiła wykładowców Szkoły Filmowej. Profesorowie Stanisław Wohl i Wanda Jakubowska poprosili o projekcję filmu. Po obejrzeniu jego nowej wersji Jakubowska pogratulowała Wajdzie filmu, a Wohl ponoć podszedł do Jerzego Lipmana i oznajmił mu, że po tym, co zobaczył, wycofuje się z zawodu.

BK: Dochodzimy do *Nikt nie woła*, przy którym Józef Hen i Kazimierz Kutz się poróżnili. Film jest wybitny, biograficzna powieść, na podstawie której powstał jego scenariusz – *Toast* – również. Ale w filmie jest mało z powieści – właściwie jedynie ten frenetyczny klimat spotkania dwóch nieznanymi na obcej ziemi, ale odarty z romantycznej melancholii obecnej w powieści.

KK: *Nikt nie woła* to ogromna opowieść. Hen wiedział, że nie ma ona szansy na realizację, wiedział to również Tadeusz Konwicki. Dając ją Kutzowi, obaj zdawali sobie sprawę, że on zrobi z tego coś zupełnie innego, wymyśli, jak adekwatnie skonsumować tę historię. Kutz przeniósł ją na Ziemię Odzyskane.

BK: Według pisarza z powieści prawie nic nie zostało. Rozumiał, że nie można było zrealizować filmu w Samarkandzie, ale nie mógł pogodzić się z tym, że u Kutza brakuje tego echa pierwszego miłosnego przeżycia, tego młodzieńczego afektu, który opisał. Przez lata uważał, że został oszukany.

KK: Spotkały się dwie wizje. Powstał film, który był wydarzeniem artystycznym, czy się to komuś podoba czy nie. Wiadomo przecież było, że powieści Józefa Hena nie dało się w tamtym czasie zekranizować. To było

oczywiste. Nie było więc szansy na realizację scenariusza w tej postaci. Kutz, który potajemnie kolaborował już z Jerzym Wójcikiem, wymyślił sobie, że zrobią film artystyczny. Taki, jakiego do tej pory w polskim kinie nie było. Te zamierzenia wspólnie zrealizowali. Objechali kilkadziesiąt miejscowości, zanim ostatecznie wybrali Bystrzycę Kłodzką na plan zdjęciowy. To była najlepsza z opcji wizualnych na zrealizowanie filmu o miłości, który daleko odchodzi od książki. Kutz postanowił uciec od patriotyczno-romantycznej tradycji i stworzyć manifest, który stanie się jego pieczętą na najbliższe lata. Kierownictwo produkcji tylko raz przyjechało na plan zdjęciowy – byli to szef zespołu Jerzy Kawalerowicz i chyba Ludwik Hager. Ufali, że panowie robią świetny film. Problem pojawił się na kolaudacji, gdy obraz był już zmontowany. Taszystowskie podejście Kutza i Wójcika ujrzało światło dzienne. Okazało się, że nie jest dobrze, nikt nie był na taki film przygotowany – ani krytycy, ani ludzie ze świata kina. Po raz pierwszy o losach filmu miało zadecydować Biuro Polityczne. Po seansie w Biurze z udziałem twórców zapadła głęboka cisza. Przerwał ją pan Józef, który podniósł się z krzesła, stanął przed pierwszym rzędem, wyciągnął z kieszeni drobne, rzucił w Kazia, powiedział: „Judaszu!” i opuścił salę. To był właściwie koniec tego filmu. Władza dostała silny mandat, bo jeżeli autor nie akceptuje filmu w takim kształcie, to co można zrobić... Wszyscy atakowali *Nikt nie woła*. Kutz powiedział, że w życiu nie doświadczył takiej dezaprobaty. Film poszedł na półkę. Wiceminister kultury Tadeusz Zaorski przekazał, że Kutz ma zakaz wykonywania zawodu i że Wójcik z Kutzem już nigdy nie spotkają się na planie filmowym. Tak się stało. Ta para wybitnych artystów nigdy już razem nie pracowała. Stwierdzono, że obrazili wszystkie możliwe kanony polskiego kina. Szkoda, że ten film nie pojechał na jakiś festiwal, do Cannes, gdziekolwiek. Gdyby dostał nagrodę – a prawdopodobnie tak by się stało, bo potem przyszła francuska Nowa Fala i Michelangelo Antonioni – to Kutz z Wójcikiem zrobiliby wielkie międzynarodowe kariery, a my nigdy nie mielibyśmy śląskich filmów Kutza, które pojawiły się 10 lat później.

BK: To wielkie filmy, tożsamościowe. Może to strata dla uniwersum kultury europejskiej, ale wielki zysk dla kultury polskiej, dla śląskiej tożsamości, dla której filmy Kutza są paradygmatem, odwołaniem. One są kamieniem węgielnym dla wyobrażenia „śląskości”. Po Marcu 1968 roku pisarz wspominał, że przestano go wydawać, a współpraca z polskim kinem zupełnie się

urwała. To słynne zebranie z 1968 roku – na którym Hen wystąpił (a wcześniej był człowiekiem raczej ostrożnym), bo nie podpisał Listu Trzydziestu Czterech, tłumacząc się, że był człowiekiem małej rangi i że nikt się do niego nie zgłosił – odbyło się w Prezydium Związku Literatów. Ten „suchy pogrom”⁷ na lata postawił go na marginesie kultury polskiej. A o Kutzu mówiono – niezwykle niesprawiedliwie – że na Marcu skorzystał, bo dostał „Silesię”. Trzeba pamiętać, że dzięki temu powstało wiele wybitnych filmów, m.in. umożliwił Wojciechowi Jerzemu Hasowi realizację *Sanatorium pod klepsydrą*.

KK: Powołując „Silesię”, Kutz kierował się poczuciem misji. Na przekór trudnościom polityczno-organizacyjnym czy brakowi tradycji kulturalnych na Śląsku, marzył o zbudowaniu w Katowicach dynamicznego centrum sztuki filmowej. Ważna była dla niego nobilitacja tego regionu, która mogłaby zmienić postrzeganie zarówno Śląska, jak i Ślązaków. To był pierwszy zespół filmowy, który powstał poza Warszawą – to było jak lądowanie człowieka na Marsie. Kutz pilnował debiutanckiego charakteru „Silesii” (Grzegorz Królikiewicz, Andrzej Barański, Marek Piwowski). Film Wojciecha Jerzego Hasa *Sanatorium pod klepsydrą* powstał dzięki układowi z nowym kierownikiem wydziału kultury, który orzekł: „Robisz pięć filmów, jakich chcesz, ale jeden dla nas” i dla dobra Hasa Kutz zrealizował *Linie*. (Właśnie ukazała się fantastyczna książka Agaty Tecl-Szubert *W stronę niemożliwego*⁸, w której opisuje historię Zespołu Filmowego „Silesia” – gorąco polecam!)

BK: Kutz zrealizował także jeden z najbardziej bezkompromisowych filmów opowiadających o Polakach w czasie okupacji – myślę o *Ludziach z pociągów*. I o ile jest to bezlitosna wiwisekcja romantycznych paradygmatów i oportunistów, to wątek żydowskiej dziewczynki i jej opiekunki jest jednym z najdramatyczniejszych i najpiękniejszych w kinie polskim. Pełen topiki zagładowej, ukrytych symboli, wiarygodności psychologicznej. A przecież

⁷ Sformułowanie użyte przez Katarzynę Kuczyńską-Koschany na określenie wydarzeń Marca’68. Zob. K. Kuczyńska-Koschany, *Wiersze „suchego pogromu” – Marzec’68 w poezji polskiej (rekonesans)*, „Studia Litteraria et Historica” 2017, nr 6.

⁸ A. Tecl-Szubert, *W stronę niemożliwego. Zespół Filmowy „Silesia” 1972–1983*, Katowice 2022.

Kutz nie był świadkiem Zagłady. Wspominał, że Żydów w czasie wojny zobaczył w batalionie robotniczym w Szopienicach, gdzie sam pracował. Czy istnieją jakieś inne wspomnienia z czasów okupacji, którymi dzielił się w gronie najbliższych?

KK. Tak, Kutz wspomina z wojennego dzieciństwa kilka scen. Scena pierwsza – nazwijmy ją umownie – „Esterka”. W Szopienicach, w ogrodzie kolejowym, tuż obok lokomotywowni i torów, przez które przetaczają się transporty wojenne i do Auschwitz, ktoś wypycha małą Żydówkę z pociągu. Dziewczynce udaje się zbiec. Niemcy ogłaszają, że jeżeli dziewczynka się nie odnajdzie, to rozstrzelają całe osiedle kolejowe. Dziewczynka się odnajduje i jedzie do obozu. Sceny „Ojciec”, „Brat” i „Ania” dopełniają opowieść o dorastaniu Kazimierza podczas wojny.

„Esterka” to piękne wspomnienie. Myślę, że wojenne przeżycia mocno określiły samoświadomość Kutza. Scena druga „Ojciec”. Na placu stoi szubienica – wisi na niej mężczyzna. Dookoła żołnierze w niemieckich mundurach. Kazimierz patrzy w bok – widzi kilkudziesięciu mężczyzn, wśród nich jest jego ojciec, Franciszek, który jako były powstaniec śląski jest regularnie brany na większość egzekucji, które Niemcy organizują w Szopienicach. Kazimierz ogląda te sceny i donosi matce, że ojciec żyje! Choć zawsze istnieje ryzyko, że mogą go powiesić. Scena trzecia „Ania”. Szopienice, rok 1945. Piękna blondynka idzie wzdłuż torów kolejowych, niosąc wiadro wody. Nagle ze stojącego pociągu wyskakuje kilku żołnierzy w rosyjskich mundurach. Mimo krzyków i walki wciągają dziewczynę do pociągu. Kazimierz zobaczył ją kilka dni później – z daleka wyglądała na starszą kobietę, zgasłą, mówiła do siebie. Zwiędła jak ścięty kwiat. Scena czwarta „Brat” to temat na dłuższy film. Rozpoczyna się, gdy zarośnięty Henryk w długim wojskowym płaszczu Wehrmachtu wchodzi do ceglanoego domu, w kolejowym ogrodzie rodzina akurat spożywa niedzielny obiad. Początkowo nikt go nie rozpoznaje. Henryk zamyka się w pokoju i nie wychodzi z niego przez wiele tygodni. Cudem przeżył wojnę – niemiecki czołg postrzelił mu głowę.

BK: Myślę, że kino polskie, szczególnie w czasach PRL-u, często wymazywało żydowską tożsamość – rozpuszczało ją w woalach i mgłach niedopowiedzeń. Niekiedy żydowskie postaci na siłę były polonizowane. I tak

np. w *Nikt nie woła* nie ma nawet wspomnienia o tym, że Józef Hen nie dostał się do Armii Andersa, dlatego że był Żydem. Kategoria „D”, którą dostał zdeterminowała poniekąd jego los. Trochę stosując tu prywatę moich własnych zainteresowań, powiem panu, że w kinie Kutza jest niespotykana empatia, jakaś rzadka w kulturze polskiej tkliwość wobec żydowskich ofiar.

Krzysztof Kuc

Górnoślązak urodzony w Gliwicach. Marzyciel. Trzykrotnie zdawał na Wydział Reżyserii PWSFTviT w Łodzi – bez skutku. Pracował przez kilkanaście lat w Teatrze TV Kraków; zaczynał od noszenia kabli przy realizacji *Opowieści Hollywoodu* Christophera Hamptona, a skończył jako asystent reżysera m.in. przy spektaklach powstałych na podstawie: *Dzieci Arbatu* Anatolija Rybakowa, *Do piachu* Tadeusza Różewicza, *Samobójcy* Nikołaja Erdmana, *Kolacji na cztery ręce* Paula Barza, *Nocy Walpurgii, czyli kroków komandora* Wieniedikta Jerofiejewa, *Zapachu orchidei* Eustachego Rylskiego (reż. Kazimierz Kutz), *Ryszarda III* i *Nigdy więcej* Johna Whitinga (reż. Krzysztof Nazar) czy *Diaboliady* Michaiła Bułhakowa (reż. Waldemar Śmigasiewicz). Przygodę z filmem rozpoczął i zakończył asystenturą przy filmie *Śmierć jak kromka chleba* w reżyserii Kazimierza Kutza. Przeszedł do świata reklamy. Od 20 lat pracuje jako dyrektor kreatywny we własnej agencji reklamowej.

Bartosz Kwieciński

Historyk filmu, medioznawca, badacz propagandy antysemitkiej. Adiunkt w Zakładzie Komunikowania Politycznego i Polityki Medialnej INPiSM UJ (wcześniej Centrum Badań Holokaustu UJ). W 2021 roku, w ramach grantu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki (zadanie badawcze: 2bH 15 0252 83), opublikował tekst *Film fabularny (1945–1989)*, stanowiący rozdział w pierwszym tomie książki pod redakcją Sławomira Buryły, Doroty Krawczyńskiej i Jacka Leociaka *Reprezentacje Zagłady w kulturze polskiej (1939–2019)* (IBL PAN, Warszawa 2021).

Data przesłania tekstu: 25.02.2022

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 10.03.2022

WYPEŁNIĆ PUSTE MIEJSCA. O FASCYNACJACH LITERACKICH I PRAKTYKACH ADAPTACYJNYCH FEDERICA FELLINIEGO

PIOTR KLETOWSKI

Institut Bliskiego i Dalekiego Wschodu UJ
Institute of the Middle and Far East, Jagiellonian University
piotr.kletowski@uj.edu.pl
ORCID 0000-0003-3163-5343

Kiedy [...] jesteś na planie [...], nawet jeśli napisałeś najpiękniejszy scenariusz i miałeś za współpracownika samego Szekspira, to w pewnej chwili zdajesz sobie sprawę, że przypadkowo odkryty blask kryształ, kieliszka, może być ważniejszy od jakiegokolwiek dialogu¹.

Federico Fellini

Pisać o adaptacjach literatury w filmowej twórczości Federica Felliniego jest równie łatwo, co i trudno. Łatwo, bo w jego przebogatej twórczości² odnaleźć można zaledwie cztery filmy będące bezpośrednimi adaptacjami utworów literackich. Są to: nowela Edgara Alana Poego *Nie zakładaj się z diabłem o głowę*, przeniesiona na ekran jako *Toby Dammit* – segment nowelowego filmu grozy *Trzy kroki w szaleństwo* (*Histoires extraordinaires*, 1968); *Satyryki* Petroniusza (*Fellini Satyricon*, 1969); *Historia mojego życia* Giacoma Casanovy (film: *Il Casanova di Federico Fellini*, 1976) oraz *Poemat lunatyków* (*Poema di lunatici*) Ermana Cavazzoniego, stanowiący podstawę ostatniego dzieła mistrza z Rimini – filmu *Głos księżycy* (*La vocedella luna*,

¹ R. Cirio, F. Fellini, *Fellini. Zawód: reżyser. Rozmowy*, przeł. A. Osmólska-Mętrak, Izabelin 2003, s. 61.

² Bierzemy pod uwagę przede wszystkim reżyserskie dokonania Felliniego. Jako scenarzysta adaptował on bowiem utwory literackie na potrzeby tworzonych przez siebie scenariuszy, np. *Kwiatki św. Franciszka*, przetworzone na film w reżyserii Rosselliniego *Franciszek, kuglarz boży* (*Francesco, giullare di Dio*, 1950).

1990)³. Dorzućmy do tego adaptację *Ameryki* Franza Kafki (właściwie jednej sceny: wizyty Karla w apartamencie Bruneldy⁴) w *Wywiadzie* (*Intervista*, 1987) i zbiór filmowych adaptacji literatury à la Fellini nie będzie tak imponujący, jak „przyliteracka” twórczość innych wielkich mistrzów włoskiego kina modernistycznego, takich jak Luchino Visconti czy Pier Paolo Pasolini.

Paradoksalnie jednak instynktownie wyczuwa się w twórczości Felliniego wpływy literackie. Jakby filmy włoskiego maga ekranu ukrywały w sobie jakąś literacką tkankę, stworzoną z inspiracji, literackich naleciałości, założeń, powiedzielibyśmy dziś – sampli. Dostrzega się przecież głęboki subiektywizm, śmiały eksperyment z formą, czasoprzestrzenne, impresyjne przetworzenia, obecne w powieściach Jamesa Joyce’a czy Kafki, których ślady odnajdziemy również w *Osiem i pół* (*Otto e mezzo*, 1963). Epickie, a przy tym gorzkie panoramy społeczeństwa włoskiego, jakby wyjęte z *Nudy* Alberta Moravii, przebijają się przez obrazy dekadencji w *Słodkim życiu* (*La dolce vita*, 1960). Wcześniej czuć „dotknięcie” *Idioty* Fiodora Dostojewskiego w postaci Gelsominy w *La stradzie* (1954), a później teatr absurdu w późnych dziełach Felliniego, jak *A statek płynie* (*E la naveva*, 1983) – obecność nosorożca na pokładzie transatlantyku nie jest w tym kontekście przypadkowa⁵.

Wydawać by się mogło nawet, że niektóre literackie utwory, jak przywoływana wcześniej *Ameryka* Kafki (której adaptację planował przez całe życie Fellini, zwłaszcza jako swój pierwszy amerykański film)⁶, stają się

³ Film ten występuje w polskim piśmiennictwie filmowym również jako *Głós z Księżycyca*. Zob. Filmweb, *Głós z Księżycyca*, <https://www.filmweb.pl/film/G%C5%82os+z+ksi%C4%99%C5%BCyca-1990-30818> (dostęp 1.10.2021).

⁴ Zob. F. Kafka, *Ameryka*, w: idem, *Dzieła wybrane*, t. 1. *Ameryka, Nowele i miniatury*, Wyrok, przeł. J. Kydryński, Warszawa 1994, s. 222–230.

⁵ W dramacie Eugène’a Ionesco, jak pamiętamy, znosorożcowieni ulegli obywatele miasta, co było symbolem przemiany przedstawicieli mieszczańskiego społeczeństwa w posłuszne ideologii (faszystowskiej?, komunistycznej?) indywidua. Coś podobnego dzieje się również z bohaterami filmu: przedstawicielami *fin-de-sieclowej* socjety, którzy wobec imigranckiego kryzysu (wtargnięcie na pokład uciekinierów z ogarniętej wojną Serbii), zamieniają się (a może po prostu ukazują swoje prawdziwe oblicze) w skończonych egoistów, myślących jedynie o własnej skórze.

⁶ Być może włoskiego twórcę pociągał przede wszystkim fakt, że Kafka, nigdy nie był w USA i swą *Amerykę* wysnuł z własnych imaginacji. W przeciwieństwie do autora *Procesu* Fellini był w Ameryce, ale zapewne sfilmowałby ją przede wszystkim

swego rodzaju „subtekstami”⁷, które – świadomie bądź nie – włoski reżyser wpisywał w kinematograficzny genom swych filmów. Sam Fellini wielokrotnie podkreślał swoją uwagę do wybranych utworów literackich, przy tym jednak nie darzył ich zbyt wielkim kultem, podstawowym źródłem inspiracji czyniąc przede wszystkim kino oraz własną wyobraźnię, podsycaną życiowymi perypetiami. Nie można jednak powiedzieć, że literatura – zwłaszcza ta klasyczna – nie znajdowała się w polu zainteresowań Felliniego. Obeznany był świetnie z literaturą popularną, dziecięcą, którą zresztą chciał adaptować; pamiętał klasyczne utwory greckie i rzymskie,

odtworzoną z własnej wyobraźni, w studiu Cinecittà. Niemniej jednak wpływ prozy Kafki na twórczość Felliniego jest przemożny, zwłaszcza niedokończonych powieści o przygodach młodego Karla Rossmanna w Ameryce. Schemat fabularny wpisany w model *bildungsroman* będzie powtórzony przez Felliniego w wielu jego filmach odtwarzających (przetwarzających) wspomnienia z jego młodości: w *Rzymie* (*Roma*, 1972) i *Wywiadzie* (gdzie sceny przeniesione żywcem z Kafki zestawione są ze scenami filmu, który kręci Fellini o swej młodości w czasach faszystowskiego Rzymu, w tym o wizycie u słynnej aktorki, jako żywo przypominającej postać wyzywającej Bruneldy). Również *Miasto kobiet* (*La città delle donne*, 1980) – z jego oniryczną poetyką i tematem definiującej męskości przemożnej kobiecości – można z powodzeniem odnieść do utworów czeskiego pisarza.

⁷ Przez subtekst rozumiem rodzaj tekstu pierwotnego, zawierającego niekiedy przetworzenie archetypów, do którego – w sposób świadomy bądź nie – nawiązywał w swej filmowej twórczości Fellini (termin ten możemy utożsamić z proponowanym przez Gérarda Genetta terminem hipotekst (zob. M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, LXXVII, z. 4, s. 80). W przypadku twórczości reżysera *Słodkiego życia* może to być np. *Pinokio*, do realizacji którego włoski reżyser przymierzał się wielokrotnie, ostatni raz widząc w roli pajaca stającego się chłopcem Roberta Begniniego. Aktor zresztą sfilmował własną wersję powieści Carla Collodiego, miejscami bardzo Felliniowską, ale w sumie jednak nieudaną, zwłaszcza z powodu właśnie pięćdziesięcioletniego Begniniego występującego w roli Pinokia. Warto jednak spojrzeć na filmy Felliniego, takie jak *Słodkie życie*, *Osiem i pół* i przede wszystkim *Casanova*, jako na filmowe przetworzenia powieści Collodiego (taką interpretację podaje w swym tekście o *Casanovie* Felliniego np. Monika Surma-Gawłowska; zob. M. Surma-Gawłowska, *Casanova: historia Pinokia, który nigdy nie stał się chłopcem*, w: *Od Boccaccia do Tabucchiego. Adaptacje literatury włoskiej*, red. A. Gałkowski, A. Miller-Klejsa, Warszawa 2012, s. 52–73).

w których zwracał uwagę na szczegóły związane z utworem w jakiś sposób je wizualizujące, jak ilustracje:

Próbuję sobie przypomnieć moich duchowych patronów: Pinokio, Bibi i Bibo, Dickens, Fortunello, Gian Burasca, Wyspa Skarbów, Poe, Archibaldo i Petronilla, Verne, Simenon, z którym się zaprzyjaźniłem i którego bardzo podziwiam (powiedział mi, że kochał się z dziesięcioma tysiącami kobiet: czy dojdę kiedyś do tego, by być takim pisarzem!). Poza tym, pomimo szkoły, chciałbym dodać Homera, Catullusa, Horacego. Także podobała mi się bardzo Ksenofontowa Anabasis z owymi żołnierzami, którzy co „czterdzieści parasangów jedli oliwki i pili wino oparci na długich lancach”. Ale jak można spamiętać wszystkie książki, które towarzyszyły twemu dojrzewaniu, odkrywały ci siebie? Yambo, kto go pamięta? Pisał powieści i ilustrował je rysunkami, które wydawały mi się bardzo piękne. Między innymi wymyślił postać, która się nazywała Mestolino. Był to właściwie mój portret: chudziutki chłopczek z kupą włosów, organicznie niezdolny do mówienia prawdy...⁸.

Wiele utworów literackich reżyser znał doskonale – nawet jeśli nie z lektury, to z opowiadania, przekazu, można powiedzieć z drugiej ręki. Ale właśnie to, że Fellini nie miał kontaktu bezpośrednio z danym utworem, lecz z jego streszczeniem, przetworzeniem pozwoliło mu wytworzyć w wyobraźni jego własną kinematograficzną wersję.

Co więcej, niekiedy owa „powierzchnowość” pozwalała Felliniemu na dostrzeżenie głębokich, archetypicznych, tekstotwórczych mechanizmów adaptowanej literatury, jak miało to miejsce w przypadku Kafki, którego Fellini (zaskakująco – bo przecież na pierwszy rzut oka jego „ludyczna” poetyka była daleka od hermetyzmu kafkowskiej prozy) uznawał za konstytutywną również dla swojego kina. Jak sam wspominał:

Marcello Marchesi przyjechał któregoś dnia z Mediolanu z książką pod tytułem *Przemiana*: „Grzegorz Samsa obudził się pewnego rana z niespokojnych snów i stwierdził, że zmienił się w łóżku w potwornego robaka”. Podświadomość, która była u Dostojewskiego obszarem przejmującego i emocjonującego badania i diagnozy, stawała się tutaj samą materią

⁸ F. Fellini, G. Grazzini, *Federico Fellini o filmie*, przeł. W. Wertenstein, Warszawa 1989, s. 31.

opowiadania – jak w baśniach, w mitach, w najbardziej tajemniczych legendach. Ale tam chodzi o wydobywanie na jaw podświadomości zbiorowej, nieróżnicowanej, metafizycznej: tymczasem tu, u Kafki, podświadomość indywidualna, strefa cienia, prywatna tajnia duszy została nagle oświecona lodowatym i tragicznym światłem hebrajskiego geniuszu, wielkiego poety-proroka. Kafka poruszył mnie głęboko. Uderzył mnie jego sposób ujmowania tajemniczej strony rzeczy, ich nieodgadnionego sensu, świadomości labiryntu i magiczności tego, co codzienne⁹.

Głęboka introwertyczność, subiektywność, oniryczność, ale i archetypiczność prozy Kafki, którą Fellini uznał za swoją, zderzyła się w przypadku reżysera z jego fascynacją prozą amerykańską, zupełnie nieznaną w czasach młodości Felliniego (ze względów cenzorskich) i – podobnie jak film – odkrywaną już po skończeniu faszystowskiej nocy we Włoszech. Oddajmy głos reżyserowi:

Natomiast zupełnie innego rodzaju skojarzenia nasuwały mi powieści amerykańskie Steinbecka, Faulknera, Saroyana. Tam było życie takie, jakie jest – zmysłowe, pulsujące, pełne przygód. Żadnych parad, mundurów, zbiorowych rytuałów, żadnej wojowniczej i triumfalistycznej retoryki; ale prawdziwe wycucie ludzi, codziennych zmagania, instynktów. Trudne do zdefiniowania doznanie wolności, drogi bez końca, które przecinają olbrzymi kraj i wspaniałe bezkresne krajobrazy tętnące czymś świętym, czymś heroicznym jak w filmach Johna Forda. Literatura i kino amerykańskie wyrażały dla mnie jedno: to było prawdziwe życie dumne i zwycięsko przeciwstawiające się żalobnej witalności naszych dygnitarzy, ubranych na czarno i skaczących w kręgach ognia: to była jednostka zwyciężająca zbiorowość¹⁰.

Gdybyśmy się pokusili o określenie filmowego stylu Felliniego, odnosząc go właśnie do przytoczonych literackich fascynacji, moglibyśmy powiedzieć, że w swej istocie cechuje go głęboki indywidualizm, nawet jeśli bohaterem filmowych wizji włoskiego reżysera jest zbiorowość. Jest to zbiorowość, jak w filmie *Rzym*, tworząca jakby jeden wielki organizm, którego symbolem, wyrazicielem jest postać artysty, narratora, *porte-parole* samego Felliniego, często pojawiającego się w filmie, a nawet – w demiurgicznej formie – na

⁹ Ibidem, s. 30–31.

¹⁰ Ibidem.

naszych oczach tworzącego świat przedstawiony (jak ma to miejsce w *Osiem i pół*, ale też w jakimś sensie w *Casanovie*, *Wywiadzie* czy w *A statek płynie*).

Z jednej strony kino Felliniego przesiąknięte jest literaturą, duchem inspiracji i zapożyczenia, z drugiej jednak mamy do czynienia z adaptacjami biorącymi na warsztat konkretne utwory literackie. Są to jednak adaptacje bardzo specyficzne, przede wszystkim ukazujące sam proces kreacji Felliniego, dla którego – ostatecznie – ważniejsza od rzeczywistości opisaney przez autora literackiego pierwowzoru była jego własna wizja. Co jednak najciekawsze, mimo że Fellini z dużą dowolnością, żeby nie powiedzieć – wręcz dezynwolturą, traktował utwory literackie, które adaptował, być może właśnie przez swój twórczy *esprit* docierał do sedna literackiego przekazu, ukazując jego najgłębszą istotę, sens postaci opisanych w utworze, znaczenie świata, który zaludniały, jego uniwersalny wymiar. Może dlatego właśnie twórca *Słodkiego życia* nawet zamierzał przenieść na ekran największe dzieła włoskiej literatury, jak *Boska komedia* Dantego Alighieriego. Właśnie w odniesieniu do tego niezrealizowanego projektu Fellini podzielił się własną refleksją na temat tego, czym jest (albo czym powinna być) filmowa adaptacja:

Dzieło sztuki rodzi się w swojej jedynej i wyłącznej postaci: wszelkie takie transkrypcje uważam za potworne, idiotyczne, obłądne. W zasadzie wolę zawsze tematy oryginalne, napisane specjalnie dla kina. Uważam, że kino nie potrzebuje literatury, trzeba mu tylko autorów filmowych, to jest ludzi, którzy wypowiadają się poprzez rytmy, kadencje właściwe kinu. Kino jest sztuką autonomiczną, nie potrzebuje transpozycji, które w najlepszym razie będą zawsze i tylko ilustracjami. Każde dzieło sztuki żyje tylko w wymiarze, w którym zostało stworzone i wyrażone. Co można wziąć z książki? Sytuacje. Ale sytuacje same przez się nic nie znaczą. Liczy się uczucie, z jakim są przedstawione, fantazja, atmosfera, światło: w istocie interpretacja faktów. Natomiast interpretacja literacka tych samych faktów nie ma nic wspólnego z ich interpretacją filmową. Są to dwa zupełnie różne sposoby wypowiedzi¹¹.

Widać więc, z jaką niechęcią odnosił się Fellini do prostych transpozycji utworów literackich do kina. Stanowisko to, na swój sposób radykalne,

¹¹ F. Fellini, G. Grazzini, op. cit., s. 17–18.

wielce różni się od stanowisk innych filmowców z anurzonych w literaturze, obficie z niej korzystających, co nie znaczy, że niedostrzegających odrębności literackiego i filmowego medium, jednak zawsze zwracających uwagę na zależność kina od literatury, z pewnym wskazaniem na malarstwo (vide Pasolini). Fellini myśli kinem, a jego myślenie wydaje się śmiałe. Ale jako reżyser *par excellence* modernistyczny zdaje sobie sprawę, że jest również (filmowym) karłem stojącym na barkach (literackich) olbrzymów i nie ucieka (za wszelką cenę) od literackich zależności, niejako opowiadając się jedynie po stronie kina. Można powiedzieć, że dla Felliniego literatura – bez względu na jej wartość – staje się jedynie zaczynem do stworzenia autonomicznej kinematograficznej wypowiedzi. Z jednej strony zawierającej w sobie ślady literackiej inspiracji, z drugiej będącej dziełem na swój sposób autonomicznym, stanowiącym przede wszystkim wypowiedź samego filmowca.

Adaptacyjne praktyki Felliniego wyraźnie pozycjonują go na stanowisku reżysera-zdrajcy, tworzącego filmy odbiegające od pierwowzoru literackiego na korzyść dostrzeżonych w nim elementów czysto filmowych. Wydaje się jednak, że twórca *Słodkiego życia* stanowi nieco odmienny przypadek, jako że w przeciwieństwie do wielu adaptatorów-zdrajców jego intencją jest nie tyle przejęcie utworu i narzucenie mu własnego odczytania i interpretacji, ile właśnie zniszczenie, przełamanie, uzupełnienie pierwotnej struktury¹².

Widać to wyraźnie już w filmie *Toby Dammit*, w którym Fellini wziął właściwie tylko dwa elementy z opowiadania Poego: postać tytułowego utracjusza (w wersji pierwotnej awanturnika stanowiącego kłopot dla bliskich i otoczenia), w filmie – będący zbławozowanym brytyjskim aktorem (to w sumie grający samego siebie, angielski gwiazdor i bon vivant Terrence Stamp, który przybywa do Rzymu, by zagrać w pierwszym religijnym spaghetti westernie i przy okazji odebrać nagrodę filmową – Złotą Wilczycę), motyw diabła (w literackim utworze to stary człowiek, w filmie zamieniony na dziewczynkę, która jest odwróceniem anielskiego

¹² Na temat teorii adaptacji i rozumienia pojęcia twórcza zdrada w kontekście filmowych adaptacji literatury zob. A. Helman, *Adaptacja jako intertekstualny dialog (wprowadzenie)*, w: eadem, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 2014, s. 7–26.

symbolu dziewczynki oznaczającej niewinność w *Słodkim życiu*, – w *Tobym Dammicie* oznaczającej również śmierć¹³) oraz odciętej głowy nieszczęśnika, który w następstwie zakładu z diabłem wykonuje skok, na skutek którego ulega dekapitacji (w filmie bohater ulega wypadkowi samochodowemu, w skutek którego również dosłownie traci głowę)¹⁴.

Ta filmowa krotkowiła, która umyka wielu badaczom twórczości Felliniego, być może stanowi klucz do zrozumienia całej jego twórczości, zwłaszcza że ogniskują się tutaj tematyczne (i formalne) obsesje występujące w innych, pełnometrażowych filmach włoskiego reżysera: zatracenie się artysty w sztuce (a co za tym idzie utrata przez niego poczucia rzeczywistości), świat artystycznej socjety jako symbol wyjałowienia moralnego społeczeństwa czy też kwestia religii niebezpiecznie zamieniającej się w filmowy spektakl (bohaterem religijnego spaghetti westernu ma być Chrystus-rewolwerowiec). Satyra na świat filmu płynnie przechodzi w dynamiczny film akcji, którego punktem kulminacyjnym jest finałowa, szalona jazda Toby'ego po opustoszałych ulicach nocnego Rzymu. Fellini niemalże całkowicie zmienia fabułę opowiadania i niejako wypełnia przestrzeń narracyjną pozostawioną przez Poego swoimi pomysłami, w efekcie pozostawiając z literackiego pierwowzoru jedynie fabularny szkielet. Niemniej jednak w swej głębokiej strukturze znaczeniowej Fellini idzie w ślad za Poem, u którego podstawowym tematem jest chęć popisu, zaistnienia, wyróżnienia się z tłumu, przez przyjęcie diabelskiego zakładu. Bohater filmowy również jest kimś, kto chce się wyróżnić z anonimowego tłumu – jest aktorem-celebrytą, żyjącym na krawędzi, prowokującym sytuacje graniczne i ekstremalne aż do swego dramatycznego końca, który staje się jedynie logiczną konsekwencją

¹³ Na tę zależność między postaciami dziewczynek i na wagę filmu w kontekście całej twórczości Felliniego zwrócił uwagę Grzegorz Królikiewicz, autor najlepszej, analitycznej monografii twórczości Felliniego. Zob. G. Królikiewicz, *Toby Dammit*, w: idem, *Kłopoty z Fellinim. Sylwetka artystyczna Federico Felliniego*, Łódź, 1995, s. 139. *Toby Dammit* jest filmem stojącym w cieniu innych, pełnometrażowych filmów Felliniego, lecz jest, być może, najodważniejszym, a przy tym najbardziej krytycznym głosem (wobec współczesnej rzeczywistości, zwłaszcza rzeczywistości show-biznesu) Felliniego.

¹⁴ Zob. E.A. Poe, *Never Bet the Devil Your Head*, <https://poestories.com/read/neverbet> (dostęp 13.08.2021).

jego szalonego życia. Chęć zaistnienia, autokreacji – wydaje się mówić Poe – jest rodzajem diabelskiego zakładu o najwyższą stawkę. Świat artystów, świat filmu i tworzenia to też diabelski cyrk, w którym bardzo łatwo o samozatrętę, zwłaszcza jeśli – jak mówi bohater filmu, gdy udziela telewizyjnego wywiadu – nie wierzy się w Boga, ale wierzy się w diabła. W tworzeniu nieodzowną rolę udział bierze zło, diabeł – zdaje się mówić Fellini. Ważne jednak, by nie zatracić miary, by dążyć w stronę dobra i światła, a nie fałszywego objawienia, jakiego doświadcza bohater filmu, kiedy oślepiiony traci głowę, gdy stalowa linka oddziela ją od szyi¹⁵.

O ile jednak *Toby Dammit* jest wyjątkową filmową *extravaganzą*, o tyle kolejna adaptacja dokonana przez Felliniego jawi się jako jeden z najbardziej uznanych jego filmów¹⁶. *Fellini Satyricon* – obraz z jednej strony odstręczający, z drugiej fascynujący – staje się modelowym przykładem filmowej adaptacji tworzonej przez reżysera-zdrajcę, który (jeszcze bardziej niż w dziele na podstawie Poego) udowadnia, że najważniejszą techniką adaptacji literatury jest... dopisywanie przez reżysera/scenarzystę filmowego czegoś, czego nie ma w literackim pierwowzorze, ale co – z powodzeniem, gdy uniknie się gwałtu na tekście – mogłoby zaistnieć. Jak mówił sam Fellini:

W czasie rekonwalescencji [z alergicznego zapalenia opłucnej – przyp. P.K.] przeczytałem na nowo Petroniusza i zafascynował mnie pewien szczegół, którego przedtem nie umiałem zauważyć – mianowicie części brakujące, to jest pustka pomiędzy poszczególnymi epizodami. Już w szkole, kiedy uczyliśmy się o poetach przed Pindarem, próbowałem wypełnić własną wyobraźnią ową pustkę między różnymi fragmentami. Nauczyciel był komiczny, kiedy wymagał, aby szesnastoletnie łobuzy wpadały w zachwyt, kiedy on swoim cienkim głosem deklamuje jedyny zachowany wers poety

¹⁵ W kinie włoskim Terrence Stamp zagrał jeszcze role niejako korespondujące z rolą w filmie Felliniego: w *Teoremacie* (1969) stworzył postać dionizyjską (ni to Boga, ni to Szatana) doprowadzającą burżuazyjną rodzinę do seksualnego/duchowego przebudzenia, ale i do zraty; natomiast w filmie *Sezon w piekle* (*Una stagione all'inferno*, 1971) w reżyserii Nela Rosiego, wcielił się w postać Arthura Rimbauda – poety wykłętogo.

¹⁶ Choć w chwili premiery przyjęto go z mieszanymi uczuciami – chwalono styl, wytykano chłód bijący z przeestetyzowanych kadrów.

„Piję oparty na długiej lancy”; ja zaś wywoływałem wtedy hałaśliwe wybuchy wesołości, wymyślając całe serie fragmentów, które mu bezwstydnie podsuwaliśmy... Ale ta sprawa z fragmentami naprawdę mnie fascynowała. Fascynowała mnie myśl, że w prochu stuleci przechowały się uderzenia serca, które dawno bić przestało. Gdy więc byłem na rekonwalescencji w Manzianie i w bibliotecznym pensjonacie wpadł mi w ręce Petroniusz, znowu przeżyłem wielką emocję. Myślałem o kolumnach, głowach, brakujących oczach, utraczonych nosach i całej cmentarnej scenografii Via Appia Antica albo w ogóle muzeów archeologicznych. Wyłaniały się rzadkie fragmenty, strzępy tego, co można było również uważać za sen, w znacznej mierze wyparty i zapomniany. Nie epoka historyczna, filologicznie odtworzona na podstawie dokumentów, naukowo potwierdzona, lecz wielka oniryczna galaktyka tonąca w mroku pośród migotania odłamków unoszących się, płynących w naszą stronę. Myślę, że oczarowała mnie sposobność zrekonstruowania tego snu, jego enigmatyczna przejrzystość, jego nieodgadniona jasność. Tak właśnie jest ze snami. Zawierają treści najgłębiej nasze, poprzez które wyraża się nasza istota, ale w świetle dnia jedyny stosunek poznawczy, jaki możemy mieć do nich, jest natury conceptualnej, intelektualnej. Dlatego sny wydają się nam tak ulotne, niezrozumiałe, obce. Świat starożytny, mówiłem sobie, nigdy nie istniał, ale nie ulega wątpliwości, że go sobie wyśniliśmy. Trzeba by więc znieść granicę między snem i fantazją, wszystko wymyślić i potem zobiektywizować tę fantazję, zdystansować się od niej, aby móc ją odkrywać jako coś równocześnie nietkniętego i nierozpoznawalnego¹⁷.

To, co widzimy na ekranie, jest więc przede wszystkim snem o Rzymie czasów Nerona, snem kinematograficznym, gdzie pierwowzór literacki został przez Felliniego potraktowany jak rozrzucone puzzle, które samodzielnie trzeba ułożyć, uzupełniając brakujące fragmenty, a nawet składając te elementy nie tak, jak złożone być powinny, lecz jak (lepiej) pasują do ich filmowej wizji. Ale zachęcają do takiego samodzielnego złożenia historii same *Satyryki*, które mają schemat filmu aż prosiącego się o przemontowanie, uzupełnienie:

W tym, co posiadamy, romans przedstawia się nam jako opowiadanie głównego bohatera, Enkolpiusza, o przeżyciach własnych i stałych lub przygodnych towarzyszy wędrówki. Taką postać opowiadania miał

¹⁷ F. Fellini, G. Grazzini, *Federico Fellini o filmie*, op. cit., s. 82–83.

niewątpliwie cały utwór: opowiadania, w którym fikcja z rzeczywistością, fantazja z realizmem, priapejska erotyka z problemami nauczania i wychowania, sztuki i literatury mieszają się jakby w jednym groteskowym filmie podróżniczo-awanturycznym¹⁸.

Jeśli pokrótce streścimy *Satryki* Petroniusza, dostrzeżemy właściwie nikłe podobieństwo z fabułą filmu Felliniego albo inaczej – większość węzłowych wydarzeń zawartych w książce odnajdziemy w ekranizacji, ale nie tam, gdzie znajdowały się one pierwotnie. Są one pozmieniane, uzupełnione o epizody, których nie zawiera Petroniuszowski pierwowzór (ale – mogliśmy powiedzieć – zostały one c u d o w n i e odnalezione w archetypicznej wyobraźni Felliniego).

W pierwowzorze Petroniusza (w zrekonstruowanych fragmentach) trzej przyjaciele (i kochankowie) – student prawa Enkolpiusz, były gladiator Aksyltus i, najmłodszy z nich, niewolnik o kobiecej urodzie Giton – najpierw wikłają się w marsylską awanturę, przez co zakłócają obrządki ku czci bożka Priapa, który rzuca kłutwę na Enkolpiusza, czyniąc go (w niedalekiej przyszłości) niezdolnym do seksualnych rozkoszy. Bohaterowie dopuszczają się kradzieży świętych przedmiotów używanych w czasie obrzędów. Następnie ponownie wchodzą w konflikt z wyznawcami Priapa (tym razem w Kampanii). Spotykają na swej drodze retora Agamemnona, który wykłada im prawa retoryki. Bohaterowie dostają się pod gościnny dach obywatelki Kwartylii, gdzie dochodzi do orgii z udziałem przebywających w domostwie gości, po której wszyscy uczestniczą w ucztie rzymskiego patrycjusza Trymalchiona. Biesiadnicy raczeni są wybornymi smakołykami, oddają się przy tym sodomii i snują opowieści (jedną z nich jest opowieść o legionście zamieniającym się w wilkołaka). Uczta pełna jest niezwykle barwnych epizodów, generalnie ukazuje bogactwo rzymskiego nuworysza, jednocześnie piętnując jego intelektualne ograniczenia. Kiedy Trymalchion udaje zmarłego i każe recytować treny na swoją cześć, młodzieńcy uchodzą z jego domu. Następuje ich gwałtowne rozstanie – okazuje się, że darzony płomiennym uczuciem przez Enkolpiusza Giton wybiera na towarzysza swej drogi młodego gladiatora. Zrozpaczony Enkolpiusz włóczy się po Rzymie, odwiedza pinakotekę, gdzie spotyka poetę Eumolpusa. Ten raczy

¹⁸ M. Brożek, *Wstęp*, w: Petroniusz, *Satryki*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, s. 3.

go opowieścią o uwiedzeniu syna swego chlebobawcy, całkiem skorego do męskich igraszek miłosnych, udowadniając, że podstawowym prawem człowieka jest właśnie prawo zaspokajania swych cielesnych żądz, a ci którzy wydają się najcnotliwsi, pałają największym pożądaniem. Kiedy spostrzega, że Enkolpiusza zafrapował obraz przedstawiający zdobycie Troi, intonuje pieśń opisującą to wydarzenie. Recytacja zostaje brutalnie przerwana przez przeciwników poezji obrzucających poetę kamieniami. Bohaterowie udają się razem do łaźni, gdzie spotykają Gitona pracującego jako chłopiec kąpielowy. Giton wyjaśnia powody odejścia do Enkolpiusza (chciał pozostać przy silniejszym kochanku, by ten lepiej go chronił). Następnie rozgrywa się seria tragicomicznych wydarzeń w wynajętym przez Enkolpiusza pokoju: bohater podejmuje nieudaną próbę samobójczą, przeżywa rewizję pokoju (żołnierze szukają zbiegłego Gitona, ukrywającego się pod łóżkiem bohatera), w końcu następuje pogodzenie się kochanków. Następnego dnia mężczyźni zaciągają się na statek bogatego kupca Lichasa z Tarentu. Tam służby bogacza sprawiają, że przechodzą katusze. Tryfajna zakochuje się w Gitonie, zaś Eumolpus snuje przedziwną opowieść o wdowie opłakującej zmarłego męża, która oddaje truchło małżonka jurnemu żołnierzowi strzegącemu ciała skazańca; w czasie erotycznych uciech pilnowany przez pocieszyciela wdowy trup ukrzyżowanego więźnia zostaje podstępnie skradziony przez bliskich skazańca. Następuje katastrofa morska, w skutek której ginie większość załogi, w tym Lichas. Aby zapomnieć o tragedii, Eumolpus intonuje pieśń o wojnie domowej. Poeta niespodziewanie zostaje obdarzony spadkiem, dzięki czemu bohaterowie mogą wieść dostatni żywot w Krotonie. Enkolpiusz cieszy się zainteresowaniem pięknych dam, ale klątwa Priama daje o sobie znać i bohater musi uciekać się do różnorakich zabiegów, by odzyskać siły vitalne. W końcu dzięki seksualnym zabiegom kapłanki Priama Ojnotei bohater odzyskuje wigor. *Satyryki* kończy scena czytania przez Eumolpusa swego testamentu, w którym głosi, że każdy, kto chce dostać część jego spadku, musi... zjeść kawałek jego ciała, po śmierci ułożonego na marach.

Co z tym bogactwem treści robi Fellini? Przede wszystkim redukuje je, układając we właściwy sobie sposób, dopisując fragmenty uzupełniające całość. Ogranicza również zakres przestrzenny opowieści właściwie do Rzymu i Ostii (gdzie rozgrywają się sceny morskie i nadmorskie).

Fabula *Fellini Satyricon* układa się następująco. Oto dowiadujemy się o kłótni Enkolpiusza (Martin Potter) z Ascyltusem (Hiram Keller), której powodem jest Giton (Max Born). Enkolpio odnajduje Ascyltusa w łaźni i wymusza na nim zeznanie, gdzie jest piękny chłopiec; okazuje się, że został on sprzedany aktorowi o imieniu Vernacchio (Fanfulla). Podczas przedziwnego przedstawienia – ukazującego zjedzenie muchy przez aktora, głośne puszczone przez niego wiatrów oraz odcięcie ręki żebrakowi (która c u d e m odrasta!) – dochodzi do ponownej sprzeczki o Gitona, który staje się p r z e d m i o t e m licytacji. Kiedy Enkolpiusz dochodzi swych praw, Giton niepostrzeżenie ucieka z Ascyltusem, by oddawać się miłosnym igraszkom na przedmieściach Romy – w dzielnicy biedoty i występku Suburze. Odnajduje ich Enkolpio, dochodzi do kłótni, którą przerywa niespodziewanie trzęsienie ziemi (z przerażającym, ale i malowniczym obrazem zapadającego się w ziemi białego rumaka). Podczas katastrofy bohater spotyka bezdomnego poetę Eumolpusa (Mario Romagnoli), który zaprasza go na ucztę do bogacza Trymalchiona. Podczas uczty Fellini powtarza większość scen opisanych przez Petroniusza, zwłaszcza te ukazujące prezentacje wykwintnych potraw oraz ciągnące się w nieskończoność dysputy, i ogranicza właściwie do kilku scen zabawną wymianę zdań między uczestnikami biesiady, prezentującą głupotę Trymalchiona, jego rozwiązłość, ale i lizusostwo zebranych na uczcie gości. W finale orgii – podobnie jak w literackim pierwowzorze – Eumolpus krytykuje poetyckie t a l e n t a gospodarza, za co zostaje dotkliwie obity przez służbę. W czasie wizyty w mauzoleum (gdzie zebranim gościom Trymalchion ukazuje miejsce swojego przyszłego pochówku) wyzwolony niewolnik snuje opowieść o wdowie i żołnierzu (którą w pierwowzorze przedstawiał Eumolpus w czasie podróży morskiej, pod koniec *Satyryk*). Akcja przenosi się na statek Lykona z Tarentu (Alain Cuny) – cesarskiego prokonsula, przewożącego Cezara do jego letnich rezydencji. Tam trzej przyjaciele i kochankowie – Giton, Enkolpio i Ascylo – stają się niewolnikami okrutnego sybaryty, który pożądlivym okiem (jedynym) patrzy na Enkolpiusza. Następują zaślubiny Lykona i Enkolpia; p o d r ó ż p o ś l u b n ą przerywa atak piratów, którzy topią Cezara i ścinają głowę jego prokonsulowi. Teraz bohaterowie w orszaku nowego cesarza wkraczą do Rzymu, oglądając dookoła pozoęę i śmierć. Następuje scena rozgrywająca się w domu małżeństwa szlachetnych patrycjusz (Lucia Bosé, Joseph Wheeler), którzy uwalniają swoich niewolników, po czym w miłosnym uścisku popelniają

samobójstwo. Do pełnego obrazów domu (pinakoteka) wchodzi Enkolpiusz i Ascyllus i – nie zważając na ciała samobójców – uprawiają miłość z piękną, czarnoskórą niewolnicą (Hylette Adolphe). Po nocy pełnej uniesień bohaterowie podążają za procesją udającą się do Wyrocni, którą okazuje się być hermafrodyta (Pasquele Baldassarre). W ich niecnych głowach rodzi się plan, by porwać boską istotę i czerpać z wykorzystania jej materialne korzyści. Niestety, porwany półbóg umiera w drodze, zaś bohaterowie zabijają jeszcze rabusia pomagającego im w kradzieży. Rozdzielony z Ascylltem Enkolpio niespodziewanie dostaje się na arenę walk gladiatorów, mającą formę labiryntu, gdzie musi stoczyć walkę z gigantycznym wojownikiem przebrany za Minotaura (Luigi Montefiori). Kiedy bohater błaga o litość, gladiator oszczędza go. Okazuje się bowiem, że walka jest częścią uroczystości ku czci boga ryżu. Jednak, aby zaspokoić bóstwo, Enkolpiusz musi kochać się z kapłanką Ariadną (Elisa Mainardi) – tu jednak zawodzą go męskie moce. Szczęśliwie zjawia się Ascyllus i Eumolpus, który – jak się okazuje – odziedziczył wielki spadek. Zabiegi przywracania męskich mocy Enkolpiowi, zastosowane przez służki Ariadny, nie przynoszą rezultatów, więc bohater udaje się do czarownicy Enotei (Donyale Luna), ukaranej kiedyś przez maga niegasnącym żarem wydobywającym się z jej sromu. Ascyllus ginie niespodziewanie od ciosów mieczem zadanych mu przez tropiącego go od jakiegoś czasu bandytę. Uzdrawiony przez czarownicę (z pięknej kobiety zamienionej w staruchę) Enkolpiusz dowiadyuje się o osobliwym testamencie Eumolpusa (podobnie jak w literackim pierwowzorze każdy kto chce wziąć część majątku Eumolpusa, musi – gdy ten już umrze – zjeść kawałek ciała zmarłego poety), po czym oznajmia, że zamierza odbyć kolejną podróż morską. Jego oblicze zamienia się we fresk zrujnowanego atrium (na kolejnych ścianach rozpoznajemy portrety innych postaci występujących w filmie; ich głosy cichną, słysząc tylko wiew sirocco).

Doprawdy fascynujący jest zabieg przyrównywania utworu Petroniusza do filmu Felliniego – dzieł tak podobnych, a jednocześnie tak różnych. Rzuca się w oczy przede wszystkim to, że w filmie nie fragmenty z *Satyryków*, wyjęte i przetworzone przez Felliniego, są najciekawsze, ale raczej te, które sam reżyser wymyślił na potrzeby swojej adaptacji: scena w teatrze, śmierć patrycjusza, pojedynki w labiryncie Minotaura. Nawet sceny wprost przejęte z książki nabierają zupełnie innego wymiaru. To, co literackie, staje się w rękach Felliniego materią czysto wizualną. Jak uczta Trymalchiona,

zamieniona przez mistrza włoskiego kina w taki sposób, że tyrady między uczestnikami biesiady (wypełniające dużą część literackiego pierwowzoru) zostają zastąpione niezwykle, orgiastycznymi obrazami przedziwnych sytuacji i typów zaludniających dom patrycjusza (którego zagrał zresztą autentyczny właściciel rzymskiej restauracji, aktor nieprofesjonalny). Fellini konkretyzuje świat przedstawiony Rzymu czasów Nerona, nadając mu surowy, niemalże prymitywny kształt, odległy od wizji Rzymu cesarów, ukazywanego w kinie *peplum* czy w *sandałowych* filmach hollywoodzkich. Bucha z niego dzikość, okrucieństwo, seksualne rozpasanie, ale też cudowność i pogańska magia. Fellini odrzuca intelektualność tego świata (występującą jeszcze u Petroniusza, ale zmiażdżoną przez prymitywizm kultury pieniądza), choć wydobywa jego walor wizualny (eksponując piękno i brzydotę, która jednakowoż ma swój wymiar estetyczny), jakby uwypukla jego barbarzyństwo ukryte pod pozorami rozwiniętego prawa czy (pozornie) wyrafinowanych obyczajów. Idzie w tym kierunku zgonie z tokiem myślenia samego Petroniusza, który wystawił równie surowy osąd swemu światu, tylko pozornie hołdującemu pięknu, w swej istocie całkowicie je odrzucającemu. Sceny, które Fellini dopisuje i dookreśla w swoim filmie, nie tylko nadają filmowej rzeczywistości magiczny, barbarzyński kształt, ale również na swój sposób przełamują go, mówiąc o konieczności zmiany tego, pogańskiego stanu rzeczy. Fellini rezygnuje z bezpośrednich odniesień do – niewystępującego u Petroniusza, ale przecież występującego już w świecie współczesnym Petroniuszowi – chrześcijaństwa, choć sceną z patrycjuszami-samobójcami wyznacza w jakiś sposób tę perspektywę¹⁹. Scena ta kojarzyć się musi z inną – sceną samobójstwa Steinera (Alain Cuny) ze *Słodkiego życia*, bo i cały Fellini *Satyricon* był odbierany przede wszystkim jako starożytna (choć akcja utworu Petroniusza rozgrywa się sto lat po

¹⁹ Śmierć patrycjuszki kojarzyć się ma ze śmiercią samego Petroniusza (zob. T. Kezich, *Czy tak wyglądał starożytny Rzym?*, w: idem, *Federico Fellini. Księga filmów*, red. V. Boarini, przeł. A. Gołębiowska, Poznań 2009, s. 189), ale gest uwolnienia niewolników przywołuje na myśl sceny uwalniania niewolników przez patrycjusz-chrześcijan: Aulusa Placjusza i jego żonę Pomponię Grecynę, jak również przez samego Petroniusza przed jego samobójczą śmiercią w *Quo vadis?* Henryka Sienkiewicza; zob. H. Sienkiewicz, *Quo vadis?*, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/quo-vadis.pdf> (dostęp 21.10.2021), s. 274–275.

Chrystusie, więc nie do końca to starożytność) wersja *Słodkiego życia*. Przy czym w *Satyryconie* upadłe społeczeństwo rzymskie było jeszcze przed chrześcijańskim oświeceniem (sensu życia szukało jedynie w zaspokajaniu uciech i pięknie – przede wszystkim jednak fizycznym), zaś w przypadku *Słodkiego życia* mieliśmy już do czynienia ze społeczeństwem odrzucającym chrześcijaństwo (traktującym je jedynie fasadowo). Dla Felliniego bowiem czas zatoczył krąg: starożytne społeczeństwo konsumpcyjne przedzierzgnęło się we współczesne społeczeństwo konsumpcyjne; wtedy nie w pełni odczuwało duchową podszewkę rzeczywistości (bardziej utożsamiając ją jedynie z warstwą materialną), dziś – w imię konformizmu i wygodnictwa, odrzuca przeświadczenie o jej istnieniu i głębokim wpływie na człowieka. Taka postawa zgadzała by się z tym, co sam Fellini powiedział odnośnie powtarzalności swych filmów:

Wydaje mi się, że zawsze kręcę ten sam film; chodzi o obrazy i tylko o obrazy, które filmowałem, używając tych samych materiałów, może od przypadku do przypadku ujmowanych z różnych punktów widzenia. Mój stosunek do własnych filmów jest taki, że kształtuje się w miarę, jak film rośnie i zbliża się do ukończenia, to się powtarza przy wszystkich filmach. Któregoś pięknego dnia film, nad którym pracuję, kończy się, jeszcze przed ostatecznym końcem zdjęć²⁰.

Ale siła filmowego *Satyriconu* tkwi przede wszystkim w jego stronie wizualnej, eksponowanej przez Felliniego. Właściwie centralną sceną jest tu wizyta bohaterów w domu samobójców (pinakotece) i finał, kiedy oni sami przemieniają się w malarskie obrazy²¹. Są to sceny niejako przepowiadające kino – kino jako sztukę cieni, unieśmiertelniającą kształty przeszłości. Nawet jeśli są one odtwarzane w wyobraźni artysty – artysty (jak Fellini) tworzącego własne, integralne wizje rzeczywistości²², postrzegającego siebie jako filmowca zestrojonego z duszą zbiorowości włoskiego społeczeń-

²⁰ F. Fellini, G. Grazzini, *Federico Fellini o filmie*, op. cit., s. 42.

²¹ Zamknięcie *Satyriconu* zapowiada sceny znikania fresków w Rzymie.

²² Choć świat starożytny w *Satyryconie*, paradoksalnie, został drobniawczo odtworzony w studiu Miasta Filmowego przy udziale sztabu historyków, ma on kształt wybitnie Felliniowski, tj. eksponujący groteskową cielesność, realizm połączony z onirycznością, wulgarność z wzniosłością.

stwa i wyrażającego w swych dziełach (ujęte w Jungowskim paradygmacie) archetypy i symbole. Filmowe *Satyryki* Felliniego są więc artystyczną reinterpretacją historii mieszkańców Italii, których bezpośrednim wyrazicielem był w czasach Nerona Petroniusz, a ich wizualnym, filmowym rezonerem staje się – w czasach kinematografu – Federico Fellini²³.

W podobnym wypełniającym lukę paradygmacie adaptacji-zdrad utrzymana jest trzecia, adaptacja filmowa Felliniego – *Casanova*. To film-przekleństwo, z którym Fellini męczył się przed realizacją, w jej trakcie oraz po zakończeniu zdjęć. Jednak po latach, paradoksalnie, *Casanova* oceniony został przez samego reżysera jako jego dzieło najpełniejsze. Problemem była tu postać: wiecznego wałkonia, symbolu włoskiego macho, ale również oryginalnego symbolu artysty (w rzeczy samej Casanova był przecież pisarzem, ale bardziej od tworzenia utworów literackich zajmowało go tworzenie z własnego życia czegoś na kształt dzieła sztuki). Jak tłumaczy sam Fellini:

Nie wiedziałem, co odpowiedzieć temu dzielnemu Amerykaninowi, który zrobił kupę filmów z Gary Cooperem, Clarkiem Gable, Joan Crawford, Hustonem, Billym Wilderem, był bliskim przyjacielem trzech czy czterech prezydentów i co sobota wieczór zapraszał Nixona do swego domu, aby mu dawać rady; bąkałem coś o błonie płodowej, o Casanovie zamkniętym w błonie płodowej matki-więzienia, matki-śródziemnomorskiej-lagunowej-Wenecji i o ciągle odkładanych, nigdy niedoszłych narodzinach. „Casanova – kończyłem w desperacji – nigdy się nie urodził. Jego życie nie jest życiem, jest nie-życiem, understand?”. Smutek i rezygnacja ogarniały twarz Amerykanina; niepokieszenie potrząsał głową: „Feffy, Feffy, to są

²³ W tym kontekście bardzo ciekawy jest film dokumentalny *Notatnik reżysera* (*A Director's Diary*, 1969), zrealizowany przez Felliniego w czasie przygotowań do kręcenia *Satyriconu* (była to produkcja zrealizowana na potrzeby amerykańskiej telewizji NBC). Widać w tym filmie, jak łatwo współcześni Rzymianie wchodzą w skórę Rzymian czasów Nerona. Sam Fellini staje się w nim kimś w rodzaju współczesnego Petroniusza, kronikarza życia współczesnej, włoskiej zbiorowości. Dlatego logicznym, następnym krokiem w karierze Felliniego była realizacja filmu o współczesnym mu Rzymie (w którym również pojawia się scena z antycznymi freskami, ginącymi w kontakcie z powietrzem przyniesionym do podziemnych katakumb przez budowniczych metra).

mentalmasturbations. Fintifluszki dla intelektualistów!” I zaraz zaczynał mi opowiadać, jak to kazał raz Trumanowi Capote zmienić całe zakończenie opowiadania i od tego czasu Tru uważa go za ojca i nie napisze ani linijki, żeby przedtem do niego nie zatelefonować. I jak zmusił Sturgesa do przerebiania sześć razy scenariusza i jak to owego historycznego dnia powiedział Marlonowi Brando: koniec z wąsami i spuścić trzy kilo wagi. Mówiłem do znudzenia, że nie oglądam ponownie swoich filmów i wobec tego nie jestem w stanie ocenić ich obiektywnie, bez emocji, z dystansem; wydaje mi się jednak, że Casanova jest moim najpełniejszym filmem, najbardziej wyrazistym, najodważniejszym. A przecież ty go określiłeś jako film, który mógłby mieć związek z jakimś ponurym porachunkiem. Był to jedyny raz, kiedy mi przyszło nie zgodzić się z tobą²⁴.

W zasadzie trudno do końca stwierdzić, które dokładnie epizody w filmie pokrywają się z epizodami z dzienników Casanovy²⁵; z pewnością te najważniejsze, jak: przygoda z mniszką, ucieczka z weneckiego więzienia, erotyczna przygoda z Enrichettą (rozgrywająca się we włościach ekscentrycznego hrabiego du Bois), wizyta w Wiecznym Mieście (i seksualne zawody w angielskiej ambasadzie), awantura w Anglii (i próba samobójstwa), ezoteryczne kontakty z hrabiną D’Urfe (i lunarne zaślubiny kochanków, których dzieli znacząca różnica wieku), drezdeńskie spotkanie z matką (po spektaklu

²⁴ F. Fellini, G. Grazzini, *Federico Fellini o filmie*, op. cit., s. 98.

²⁵ Przebrnięcie przez całość pamiętników weneckiego libertyna nastręcza trudności; po pierwsze wobec kilku rożnych, zagranicznych wydań dzienników (których odpowiednie części różnią się od siebie), po drugie wobec braku polskiego tłumaczenia choćby jednej (francuskiej, niemieckiej, włoskiej) pełnej wersji tego utworu. W Polsce ukazało się kilka tłumaczeń *Historii mego życia*, żadne jednak nie zawiera pełnej wersji dziennika. W zasadzie można powołać się na dwa tłumaczenia: pełniejsze (ze streszczeniami nieprzetłumaczonych fragmentów): G.G. Casanova, *Pamiętniki*, przekł., wybór i wstęp T. Evert, Tower Press, Gdańsk 2000; oraz krótsze (zawierające część ustępów z tłumaczenia Tadeusza Everta oraz tłumaczenia epizodów nowych): G.G. Casanova, *Pamiętniki*, przekł. anonimowy, Klasyka Romansu, seria *Love and Story*, Warszawa 2009. Można z nich wyciągnąć (zestawiając literacką narrację z historycznymi ustaleniami) tylko ogólne wnioski dotyczące tego, w jakim stopniu Fellini odwzorował literacką wizję w swym filmie, choć od razu rzuca się w oczy to, że – podobnie jak w przypadku *Satyryk* – włoski reżyser posługuje się daleko idącymi uproszczeniami, modyfikacjami i przetworzeniami.

Orfeusza i Eurydyki), wreszcie smutna starość na zamku w Dux. Właściwie wszystko inne, co widzimy w filmie, jest cudownym dzieckiem wyobraźni samego Felliniego i jego współpracowników. Co więcej, nawet epizody Casanovowskie zostają przerobione w taki sposób, że stają się bardziej kinematograficzną wizją życia i twórczości Casanovy niż ich realistycznym odwzorowaniem. Na przykład, opisany w pamiętnikach, właściwie dość nudny romans z przebraną za chłopca Enrichettą zamienia się w rękach Felliniego w fascynujący spektakl, którego centralną sceną jest barwny kuplet, wykonywany przez przebranych w owadzie kostiumy du Bois (Daniel Emilfor Bernstein) i jego homoseksualnego kochanka – kuplet, który staje się hymnem pochwalnym na cześć żarłoczności miłośnego uniesienia, powodującego, że kochankowie zarazem są pożerani i pożerają się wzajemnie (co odnosi się do miłosnych podbojów bohatera – drapieżnika, ale i ofiary swych żądz). Co więcej, najpiękniejsze sceny w filmie, najbardziej wizyjne, są efektem wyobraźni włoskiego maga ekranu – to m.in.: otwierająca dzieło i rozgrywająca się w czasie weneckiego karnawału scena obrzędu wyłowienia galeonu z kobietą na sterburcie, mesmeryczna sekwencja w angielskim cyrku dziwolągów czy jedna z ostatnich, najbardziej bulwersujących, ale i najpiękniejszych scen – uwiedzenie i seksualne spełnienie z mechaniczną lalką (w tej roli Leja Lojodice, która ma na twarzy oryginalną, niemiecką maskę z XVIII wieku). Ale przecież nie wzięły się one jedynie z artystycznych wizji reżysera [choć, jak powtarza się w wielu analizach filmowych²⁶, *Casanova* to również spowiedź Felliniego człowieka i Felliniego artysty, analizującego swą mroczną stronę i – podobnie jak jego ekranowy bohater – mierzącego się z (twórczą?) impotencją oraz ze zbliżającą się starością]. To wizje wyczytane między wierszami *Historii mojego życia* samego Casanovy, tyle tylko że dopisane i dookreślone przez twórcę

²⁶ Jak pisze Maria Kornatowska w swej mistrzowskiej monografii twórczości Felliniego: „Ale nie byłby Fellini Fellinim, gdyby i owego kunsztu, owej maestrii, nie wziął w cudzysłów, nie poddał w wątpliwość. W *Casanovie* w szczególności dramatycznym natężeniu powraca jeden z kluczowych wątków jego twórczości – temat nieudanego artysty, który pod błyskotliwymi pozorami kryje pustkę wewnętrzną i niemoc. Powraca nie bez związku z nagłym odczuciem własnej starości. [...] »Moje filmy – wyznał kiedyś – odzwierciedlają sezony mego życia«”. Zob. M. Kornatowska, *Casanova*, w: eadem, *Fellini*, Gdańsk 2003, s. 269.

Osiem i pół. Sceny te świetnie jednak oddają istotę samej postaci weneckiego libertyna, która zawiera się w niemożności życia poza spektaklem, w pogoni za wciąż oddalającym się spełnieniem i w życiu dla piękna (jedynie fizycznego, które jest pułapką).

Casanova jest to jeden z dwóch, obok *Satyriconu* filmów, w tytułach których występuje nazwisko Felliniego, podkreślające pełną autorskość tych dzieł. *Casanova* jest również filmem, w którym reżyser *Rzymu* – jak w żadnym innym ze swych dzieł – wyzwała żywioł kina pochłaniający literaturę stojącą u jego podstaw. Kluczem do otwarcia *Casanovy* (a może nawet całej twórczości) Felliniego jest niezwykła, przywoływana już w tym miejscu, scena wizyty bohatera w cyrku, rozpoczynająca się pokazem latarni magicznej, umiejscowionej w brzuchu wieloryba. Pokaz, podczas którego wyświetlane są projekcje fantastycznych rysunków (autorstwa Rolanda Topora), będących mniej lub bardziej symboliczną wizją waginy (przybierającej różne kształty – od niewinnych, przywodzących na myśl piękno, po złowrogie i budzące trwogę, jak wargi sromowe zamieniające się w głowę złośliwie uśmiechniętego diabełka), staje się czymś na kształt kinematograficznej projekcji (w rzeczy samej właśnie takie projekcje stały u podstaw sztuki filmowej). Scena ta, rzecz jasna, wprost ukazuje przedmiot fascynacji Casanovy (i jest to wspaniały przykład twórczej kompensacji w filmie wypełnionym wieloma śmiałymi scenami erotycznym, ale nigdy pornograficznymi – czyli eksponującymi genitalia aktorów w seksualnej interakcji). Przede wszystkim jednak ukazuje model kinematograficznej prezentacji, w porządku którego zrealizowany jest *Casanova* – bliższy filmowym feeriom początków kina niż kinu współczesnemu, które miast zachwycać pięknem, otwierać odbiorcę na doznania estetyczne, zachęcać – ale w następstwie (audio)wizualnego zachwyty – do własnych poszukiwań (również intelektualnych), ogranicza percepcje do śledzenia fabularnych następstw, perswaduje, przekonuje, słowem: ze sztuki czyni medium przymusu i brutalnego ograniczenia wyobraźni. Fellini powiedział kiedyś, że bardziej widziałby siebie w epoce kina niemego, i to tego wczesnego, Georges Mélièsa i Ferdinanda Zekki – kina, w którym nawet literatura była jedynie punktem wyjścia, a nie ograniczającym go narracyjnym kagańcem. *Casanova*, ze swą sceną odkrywania Mouny – sercem całego filmu – jest więc dziełem ukazującym triumf materii filmowej nad materią literacką, uwalniającym w sposób zupełny to, co w literaturze jest jedynie czekającym na wyzwolenie potencjałem.

Praktyki adaptacyjne Felliniego wydają się czymś na swój sposób wyjątkowym, stawiającym go w wąskim gronie filmowców, którzy nawet jeśli adaptowali literaturę, to robili to w taki sposób, że przy zachowaniu pewnych elementów literackiego pierwowzoru tworzyli film będący bardziej wypowiedzią samego reżysera niż jedynie powtórzeniem tego, co przeniesione z literatury. I to nie na zasadzie celowego przekłamania, radykalnej zmiany w stosunku do adaptowanego pierwowzoru, lecz na zasadzie daleko idącej interpretacji adaptowanego materiału, w taki jednak sposób, by z jednej strony zachowywał on przekaz (przede wszystkim globalny literackiego pierwowzoru), z drugiej zaś nabierał nowych znaczeń i stawał się bogatszy – nie tylko jako kinematograficzna, audiowizualna konkretyzacja, ale przede wszystkim jako twórcza przeróbka adaptowanego materiału, dodatkowo rezonująca w kontekście całej twórczości, a także – co chyba najważniejsze – czytelna i aktualna dla współczesnej publiczności. Nie chodzi w tym przypadku jedynie o proste u w s p ó ł c z e ś n i e (choć i do tego uciekał się niekiedy Fellini – vide film według Poego), lecz o utworzenie archetypicznej paraleli, wydobycie ze świata przetwarzanego ekwiwalentu współczesności i dostrzeżenie w postaciach z przeszłości samego siebie – reprezentanta człowieka współczesnego. Tym samym w procesie a d a p t a c j i, wdrażanym przez Felliniego, chodziło głównie o twórcze przetworzenie opisywanej rzeczywistości literackiej, w taki sposób, by stanowiła ona z jednej strony samoistny filmowy byt, z drugiej – by wydobywała to, co w niej najistotniejsze, a co włożył w pierwowzór literacki jego autor (a więc przede wszystkim jego antropologiczne czy – ściślej rzecz ujmując – filozoficzne znaczenie).

Do literatury – w różnoraki sposób – Fellini będzie wracał w swej późniejszej twórczości wielokrotnie, ale pójdzie tropem wyznaczonym przez swoje adaptacje Poego, Petroniusza, Casanovy – będzie w y p e ł n i a ł l u k i, a nawet (jak będzie w przypadku ostatniego filmu *Głos Księżycy*) pozostawi jedynie bohaterów wziętych z literackiego pierwowzoru, by stworzyć dla nich całkowicie własną kinematograficzną opowieść, utkaną z głęboko osobistych marzeń i snów²⁷. Ostatni film Felliniego pozostaje zresztą ostatecznym dowodem zwycięstwa filmowej kreacji wielkiego Maga Ekranu

²⁷ O ostatnich filmach Felliniego (w tym o *Głosie Księżycy*) jako filmach próbujących ocalić siłę kinematograficznego przekazu w świecie zdominowanym przez niszczącą sferę indywidualizmu media pisze Kevin Kołaczek. Zob. K. Kołaczek, *Lustra, plastik*

nad materiałem literackim, z którego twórca *Rzymu* wzięł jedynie postaci, obdarzając je oryginalnym, kinematograficznym życiem²⁸.

Bibliografia

- Casanova Giovanni Giacomo, *Pamiętniki*, przekł., wybór i wstęp T. Evert, Tower Press, Gdańsk 2000.
- Casanova Giovanni Giacomo, *Pamiętniki*, przekł. anonimowy, Klasyka Romansu, seria *Love and Story*, Warszawa 2009.
- Cirio Rita, Fellini Federico, *Fellini. Zawód: reżyser. Rozmowy*, przeł. A. Osmólska-Mętrak, Świat Literacki, Izabelin 2003.
- Fellini Federico, Grazzini Giovanni, *Federico Fellini o filmie*, przeł. W. Wertenstein, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 1989.
- Gałkowski Artur, Miller-Klejsa Anna, *Od Boccaccia do Tabucchiego. Adaptacje literatury włoskiej*, Fundacja Kino, Warszawa 2012.
- Głowiński Michał, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, LXXVII, z. 4.
- Helman Alicja, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Ars Nova, Poznań 2014.
- Kafka Franz, *Ameryka*, w: idem, *Dzieła wybrane*, t. 1. *Ameryka, Nowele i miniatury*, *Wyrok*, przeł. J. Kydryński, PIW, Warszawa 1994.
- Kezich Tullio, *Federico Fellini. Księga filmów*, przeł. A. Gołębiowska, red. V. Boarini, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2009.
- Kornatowska Maria, *Fellini*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.
- Królikiewicz Grzegorz, *Kłopoty z Fellinim. Sylwetka artystyczna Federico Felliniego*, Wydawnictwo Studio N, Łódź 1995.

i telewizyjne fale. Włoskie społeczeństwo lat 80. W optyce późnych filmów Felliniego, w: *Kino włoskie po 1980 roku*, red. A. Miller-Klejsa, D. Dąbrowska, Łódź 2018, s. 73–101.

²⁸ W tym ujęciu *Głos Księżycy* staje się nie tyle adaptacją literackiego pierwowzoru, co filmem zainspirowanym utworem literackim. Dlatego jego analiza jako adaptacji sensu stricto w niniejszym tekście mija się z celem, ponieważ polegałaby ona na opisie fabuły powieści i gotowego filmu, których – prócz bohaterów-outsiderów i melancholijnej aury, jaką roztaczają wokół siebie – nie łączy nic. Zresztą jeśli wierzyć relacji Roberta Chiesiego – dyrektora Filмотeki Bolońskiej, będącego naocznyim świadkiem procesu realizacyjnego filmu *Głos Księżycy* – autor powieści Ermanno Cavazzoni niejako oddał swą powieść w ręce Felliniego, by ten zrobił z niej własny użytek na potrzebny realizowanego przez siebie filmu [wykład odbył się w ramach obchodów 100-lecia urodzin Felliniego; zob. Cr.P., *Fellini: compleanno a Bologna*, Cinecittà News, 17.01.2020, <https://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/53/80880/fellini-compleanno-a-bologna.aspx> (dostęp 1.10.2021)].

Miller-Klejsa Anna, Diana Dąbrowska (red.), *Kino włoskie po 1980 roku*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2018.

Petroniusz, *Satyryki*, przeł. M. Brożek, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968.

Źródła internetowe

Cr.P., *Fellini: compleanno a Bologna*, Cinecittà News, 17.01.2020, <https://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/53/80880/fellini-compleanno-a-bologna.aspx> (dostęp 1.10.2021).

Filmweb, *Głos z Księżycyca*, <https://www.filmweb.pl/film/G%C5%82os+z+ksi%C4%99%C5%BCyca-1990-30818> (dostęp 1.10.2021).

Poe Edgar Allan, *Never Bet the Devil Your Head*, <https://poestories.com/read/neverbet> (dostęp 13.08.2021).

Sienkiewicz Henryk, *Quo vadis*, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/quo-vadis.pdf> (dostęp 21.10.2021).

Filling the Empty Gaps: On Federico Fellini's Literature Fascinations and Adaptation Strategies in his Film Work

The main aim of this essay is to show the original adaptive technique used by Federico Fellini in his films, which were based on literature. Although Fellini was inspired by many literary works in his work, he adapted only four text directly. These are: Edgar Alan Poe's novella *Don't Bet with the Devil on the Head*, brought to the screen as *Toby Dammit* – a segment of the horror novella *Three Steps into Madness* (*Histoires extraordinaires*, 1968); *Satyrics* of Petronius (*Fellini – Satiricon*, 1969); *The story of my life* by Giacomo Casanova (film: *Il Casanova di Federico Fellini*, 1976) and *Poem of Sleepwalkers* (*Poema di lunatici*) by Ermano Cavazzoni, which are the basis of the director's last work, the film *The Voice of the Moon* (*La voce della luna*, 1990). In the works transferred to the screen, the Italian director was looking not so much for material to create a faithful, cinematic version of the work, but he was looking for empty spaces that he could fill with images created in his own imagination (although in his own way consistent with what the authors of the literary prototypes had created). Thanks to this, Fellini's film adaptations of literature are more projections of his artistic talent than the visions of the original creators of the book's prototypes.

Keywords: Federico Fellini; film adaptation of literature; creative betrayal; filling the space in the adapted material; working on the screenplay; autobiographical dimension of the Fellini's artwork

Data przesłania tekstu: 20.08.2021

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 11.10.2021

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 26.01.2022

NOTATKI FILMOWE FEDERICA FELLINIEGO. NOTATNIK REŻYSERA JAKO MANIFEST POETYKI TWÓRCY

ROBERT BIRKHOŁC

Instytut Literatury Polskiej UW
Faculty of Polish Studies, University of Warsaw
rbirkholc@uw.edu.pl
ORCID 0000-0002-5192-4997

Choć filmy Federica Felliniego, takie jak *Rzym* (1972) czy *Wywiad* (1987), bywają niekiedy określane przez krytyków i historyków kina mianem esejów¹, to jednak współcześni teoretycy gatunku, kojarzonego przeważnie z nazwiskami Jeana-Luca Godarda, Chrisa Markera czy Haruna Farockiego, bardzo rzadko przywołują twórczość włoskiego reżysera². Za wyznaczniki eseju audiowizualnego, który jest definiowany na różne sposoby i wymyka się filmoznawczym taksonomiom, uznaje się często takie cechy, jak: obecność subiektywnego komentarza, napięcie między słowem a obrazem, hybrydyczność, afabularność, pograniczność i antysystemowość³. Podczas gdy wyżej wymienione dzieła kinowe Felliniego nie w pełni wpisują się w tak zakreślone ramy⁴, wydaje się, że przynajmniej jeden film włoskiego

¹ Zob. D. Gavin, *Quotation, Memory and Adaptation in Federico Fellini's Interview (Intervista, 1987)*, „Adaptation” 2015, No. 1, s. 118.

² Zob. T. Corrigan, *The Essay Film. From Montaigne, After Marker*, New York 2001; D. Montero, *Thinking Images. The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema*, Bern 2012; B. Zając, *Między słowem a obrazem. Dyskurs eseju filmowego*, „Kwartalnik Filmowy” nr 71–72, 2010.

³ Zob. B. Zając, *Między słowem a obrazem...*, op. cit., s. 75. Na temat różnic w definiowaniu eseju zob. G. Świętochowska, *Wideoesej, czyli od Chrisa Markera do Fandoru. Historia awansu pewnej formy audiowizualnej wyrosłej z kinofilii*, „Kwartalnik Filmowy” 2018, nr 104, s. 7.

⁴ *Rzym* i *Wywiad* mają pewne cechy przypisywane esejom (takie jak: luźna kompozycja, łączenie fikcji z elementami kina niefikcjonalnego, subiektywizm), jednak

twórcy spełnia najważniejsze kryteria eseju rozumianego jako gatunek *in-between*, sytuujący się na pograniczu dokumentu i kina fikcji, heterogeniczny, dyskursywny i autorefleksyjny. Zrealizowany dla NBC *Notatnik reżysera* (1969) można zaliczyć do tzw. notatek filmowych (filmów przedstawiających przygotowania do realizacji dzieł fabularnych), które tworzą swego rodzaju odmianę, a może nawet podgatunek eseju audiowizualnego⁵. Poza Fellinim notatki tworzyli tacy artyści, jak: Pier Paolo Pasolini (*Wizja lokalna w Palestynie, Notatki do filmu o Indiach, Notatki do Orestei Afrykańskiej*), Andriej Tarkowski (*Czas podróży*) czy Jean-Luc Godard (*Notatki na temat filmu „Zdrowaś Mario”*), którzy – podobnie jak pisarze obnażający swój warsztat literacki w sylwach i dziennikach – chcieli przybliżyć odbiorcom swoją pracę twórczą. Notatki filmowe pokazują m.in. poszukiwania lokacji i aktorów do planowanych filmów, przy czym od zagadnień strictly produkcyjnych ważniejsze są w nich problemy artystyczne filmowców. W spychanym na margines dorobku Felliniego i bardzo rzadko omawianym⁶ *Notatniku...* reżyser nie tylko przedstawia metodę swojej pracy, ale też symbolicznie żegna się z wcześniejszą formułą kina i wytycza nowe ścieżki w swojej twórczości. Warto spojrzeć na ten niepozorny, żartobliwy film telewizyjny jako na swego rodzaju manifest poetyki (a nawet semiotyki) kina artysty, który poprzez eseistyczną formę wyraża swój stosunek do tak

w obydwu dziełach wyraźnie zarysowują się sytuacje fabularne (choć w pierwszym filmie tylko w niektórych sekwencjach), a komentarz spoza kadru pojawia się w nich wyłącznie incydentalnie. Jako esej mógłby być ponadto rozpatrywany telewizyjny film *Klauni* (1970), który ma jednak nieco bardziej zwartą strukturę niż *Notatnik reżysera* i jest mniej „kolażowy”.

⁵ Więcej na temat „notatek” jako podgatunku eseju zob. R. Birkholc, *Notatki filmowe Piera Paola Pasoliniego. Forma brulionu w niefikcyjnych „filmach o filmie”*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2021, nr 8, s. 107–140. O formie „notatek” pisała też Laura Rascaroli. Zob. L. Rascaroli, *The Personal Cinema. Subjective Cinema and the Essay Film*, New York 2009.

⁶ W polskiej literaturze filmoznawczej nie pojawił się dotychczas ani jeden tekst poświęcony *Notatnikowi...* O filmie nie wspomina nawet najbardziej zasłużona polska „felliniolożka” Maria Kornatowska w monografii artysty. Zob. M. Kornatowska, *Fellini*, Warszawa 1989.

fundamentalnych zagadnień, jak relacje: reżyser-aktor, autor-dzieło oraz film-rzeczywistość.

Fellini przyjął propozycję wyreżyserowania odcinka programu *NBC Experiment in Television* od amerykańskiego producenta Petera Goldfarba w momencie, kiedy – po nieudanych próbach nakręcenia *Podróży G. Mastorny* – przystępował do pracy nad *Satyriconem* (1969)⁷. Realizacja *Notatnika...* oznaczała dla włoskiego twórcy nie tylko konieczność zmierzenia się z nową formułą gatunkową, ale i z nowym medium, ponieważ artysta nie podejmował wcześniej na szerszą skalę współpracy z telewizją⁸, do której zawsze miał ambiwalentny stosunek. Fellini jeszcze kilkakrotnie kręcił później zarówno filmy telewizyjne, jak i reklamy, gdyż cenił sobie swobodę, jaką dawali mu producenci⁹, jednak krytykował nowe medium za degradację wartości obrazu, który – pozbawiony aury, „zdublowany i wciśnięty” na mały ekran¹⁰ – traci szczególną moc oddziaływania. Spostrzeżenia reżysera na temat telewizji są o tyle istotne w kontekście *Notatnika...*, że na film z 1969 roku można spojrzeć jako na zapis doświadczenia twórcy, który szuka miejsca dla swojej sztuki w nowym pejzażu medialnym. Choć Fellini nieufnie przygląda się popkulturze, to jednak nie próbuje się od niej

⁷ Reżyser wspominał, że początkowo podchodził do pracy nad projektem dość niefrasobliwie i wyobrażał sobie, że film będzie składał się z wywiadów udzielonych na planie *Satyriconu*. Dopiero naciski producenta miały sprawić, że potraktował *Notatnik reżysera* poważniej. Zob. F. Fellini, *Un viaggio nell'ombra*, w: idem, *I clowns, a cura di R. Renzi*, Bologna 1988, s. 27. W 2020 roku powstał film dokumentalny *Fellini – ja klaun (Fellini – Io sono un Clown)* Marco Spagnoliego ukazujący kulisy powstania *Notatnika...* Choć film zawiera relację Goldfarba oraz archiwalne wypowiedzi samego Felliniego, to jednak nie przynosi wielu nowych informacji na temat dzieła z 1969 roku, a ponadto jest bardzo konwencjonalny pod względem formalnym. Dokument można obejrzeć na platformie Netflix.

⁸ Choć oczywiście wielokrotnie występował wcześniej w programach telewizyjnych – w 1960 roku powstał nawet czteroodcinkowy film *Fellini* Andre Delvaux, składający się z wywiadów z włoskim reżyserem.

⁹ Można powiedzieć, że podgatunek notatek filmowych rozwinął się właśnie dzięki telewizji – również *Notatki do filmu o Indiach* i *Notatki do Orestei Afrykańskiej*, a także *Czas podróży* Tarkowskiego zostały zrealizowane dla telewizji (RAI).

¹⁰ Cytat z Felliniego za: B. Cardullo, *Sounding on Cinema. Speaking to Film and Film Arts*, New York 2008, s. 67,

separować i odnajduje pewne miejsca wspólne między swoim kinem a światem telewizyjnych symulakrów¹¹. Świadomy, iż *medium is the message* (jak twierdził bohater jednego z wcześniejszych odcinków tego samego cyklu NBC Marshall McLuhan¹²), włoski reżyser nie byłby ponadto sobą, gdyby nie podjął pewnej gry z samym środkiem przekazu – niektóre telewizyjne techniki i konwencje są w *Notatniku*... wyraźnie parodiowane.

Nie chęć konfrontacji z nowym medium najbardziej przyciągnęła jednak Felliniego do projektu, ale możliwość stworzenia filmu niepodporządkowanego wymogom fabuły. W liście do Goldfarba reżyser zapowiedział, że chciałby pokazać to, na co nie ma zazwyczaj miejsca w dziełach kinowych – same narodziny filmu, spotkania z oryginalnymi ludźmi na etapie preprodukcji oraz castingi aktorskie¹³. Już ta autorska eksplikacja świadczy o fascynacji twórcy poetyką fragmentu oraz o jego potrzebie odejścia od kina fabularnego. Oczywiście także wcześniejsze dzieła reżysera *Słodkiego życia* miały dość luźną strukturę, jednak formuła notatek pozwoliła Felliniemu na znacznie większe rozluźnienie związków między poszczególnymi scenami. *Notatnik*... składa się z epizodów przedstawiających: 1) wizytę w studiu plenerowym, w którym miała być kręcona *Podróż G. Mastorny*, oraz w rekwizytorni, 2) wizytę w Koloseum w poszukiwaniu inspiracji do *Satyriconu*, 3) fragment *Nocy Cabirii*, który nie wszedł do pierwotnej wersji filmu w 1957 roku, 4) stylizowany na kino nieme fragment filmu rozgrywającego się w starożytnym Rzymie, 5) podróż z nekromantą na via Appia Antica, 6) podróż metrem z profesorem archeologii, 7) gag z rzymskimi prostytutkami i kierowcami ciężarówek, którzy zamieniają się w postaci antyczne, 8–9) dwa spotkania z Marcellem Mastroiannim (jedno w domu aktora, drugie podczas próby do *Podróży G. Mastorny*), 10) poszukiwanie aktorów do *Satyriconu* w ubojni zwierząt, 11) casting aktorski i 12) pierwsze próby do adaptacji

¹¹ Istotne rozpoznania na temat kultury współczesnej zostały już wcześniej zawarte przez Felliniego chociażby w *Słodkim życiu* (1959), w którym reżyser nie tylko krytykował „społeczeństwo spektaklu”, ale też zdradzał swoją fascynację nowym typem kultury.

¹² McLuhan był bohaterem odcinka *NBC Experiment in Television* pt. *This is Marshall McLuhan: The Medium is the Message*, emisja 19 marca 1967 roku.

¹³ F. Fellini, *Le rovina di Mastorna*, w: idem, *Fellini TV. Block-notes di un regista, I clowns*, Bologna 1972, s. 35–37.

powieści Petroniusza. Już ten przegląd pokazuje, że Fellini tworzy swój esej z paratekstów, jakie współcześnie mogłyby funkcjonować np. jako dodatki do płyty DVD – są tu hipotetyczne fragmenty przyszłego dzieła, elementy making-ofu i wywiady, a także scena wycięta z innego filmu. Strategia reżysera, który nadaje „pobocznym” materiałom rangę tekstu głównego, świetnie koresponduje z nasilającą się w latach sześćdziesiątych tendencją pisarzy i reżyserów do odrzucania czysto fikcyjnych, zamkniętych struktur na rzecz poetyki brulionu¹⁴. Wydaje się, że formuła eseju intryguje Felliniego, ponieważ pozwala na przesunięcie punktu ciężkości z wytworu na proces wytwarzania i skupienie się na samym akcie kreacyjnym.

Zgodnie z tytułem, konotującym cechy fragmentaryczności i niewykończenia, *Notatnik...* jest zbiorem pomysłów twórczych, zawierającym m.in. pierwsze wprawki stylistyczne do filmów fabularnych. Poszukując klucza do *Satyriconu*, Fellini zderza rozmaite gatunki i pokazuje wielość potencjalnych rozwiązań. Utrzymane w różnych konwencjach sceny pozwalają wyobrazić sobie adaptację powieści Petroniusza jako film niemy (fragment stylizowany na widowisko z gatunku peplum), komedię erotyczną klasy B (scena napaści rzymskich legionistów na kobiety) czy wreszcie mroczne „kino okrucieństwa”¹⁵ (początek sceny w rzeźni). Reżysera fascynuje sam proces wytwarzania iluzji za pomocą filmowych środków wyrazu i moment uruchamiania wyobraźni widza. Dzięki nerwowym ruchom kamery „z ręki”, która wydaje się symulować punkt widzenia ofiary idącej na rzeź oraz diegetycznym i niediegetycznym odgłosom ryczących zwierząt oraz współczesnej ubojni zaczynają ewokować okrutną epokę starożytności. Z kolei w studiu plenerowym, w którym niszczy scenografia do *Podróży G. Mastorny*, opuszczony plan filmowy przekształca się niespodziewanie w przestrzeń z niezrealizowanego dzieła – drgająca kamera, filmująca statyczną, otoczoną rusztowaniami makietę samolotu, tworzy iluzję ruchu pojazdu, w którym materializuje się nagle postać fikcyjnego bohatera – Mastorny. Tego rodzaju sceny wydają się hołdem dla magii kina, jednak demonstracja demiurgicznych zdolności reżysera naznaczona jest

¹⁴ Zob. B. Bakula, *Oblicza autotematyzmu*, Poznań 1991, s. 52.

¹⁵ Warto dodać, że badacze analizujący *Satyricon* wskazywali później na koncepcję „teatru okrucieństwa” Antonina Artauda jako na kontekst interpretacyjny filmu. Zob. M. Bowman, *Fellini: The Sixties*, Philadelphia 2015, s. 133.

modernistycznym z ducha widmem porażki – wszak *Podróż G. Mastorny* pozostała filmem niezrealizowanym, szczątkowym, nieskładającym się w całość, mogącym zaistnieć wyłącznie w formie krótkich fragmentów zamieszczonych w *Notatniku*.

Formuła eseju pozwala Felliniemu na zaprezentowane „brulionu” pomysłów, a zarazem daje reżyserowi nowe możliwości w zakresie kreowania reprezentacji „ja”. Twórca *Osiem i pół* (1963), który we wcześniejszych dziełach posługiwał się figurą *porte-parole*, w *Notatniku...* po raz pierwszy fizycznie pojawia się na ekranie i bezpośrednio przemawia do widzów (także w ramach narracji pozakadrowej). Co znamienne, Fellini nie próbuje jednak wcale nawiązywać intymnej relacji z odbiorcą – wygłaszane łamaną angielszczyzną odpowiedzi artysty na pytania reportera brzmią niemal komicznie, a nieco bardziej osobisty monolog pozakadrowy szybko ustępuje bezosobowemu komentarzowi dziennikarza oraz „głosem” współpracowników reżysera. Wydaje się, że, po pierwsze, twórca *Notatnika...* ironicznie dystansuje się w ten sposób do medium telewizji, które jego zdaniem tylko pozornie sprzyja tworzeniu bliskiej relacji między nadawcą a odbiorcą¹⁶, a po drugie – celowo odrzuca model introspekcji na rzecz autokreacji. Podobnie jak autorzy dzienników i notatek literackich, reżyser czyni swój wizerunek polem gry tekstowej i przedstawia siebie z ironią: przykładowo w jednej ze scen prosi operatora, by nie filmował jego łysiny, która ostatecznie zostaje jednak wyeksponowana w kadrze. Jak się wydaje, nie chodzi tu wyłącznie

¹⁶ Zdaniem Felliniego odbiór telewizji pozbawiony jest rytualnego, quasi-religijnego charakteru projekcji kinowej. O pracy nad *Notatnikiem reżysera* twórca mówił: „Początkowo myślałem, że mogłoby być czymś niezwykle stymulującym dla autora, gdyby spróbował osiągnąć bardziej intymną relację z publicznością – w istocie, wejść do domu widza, przemawiać wprost do niego (możesz wyobrazić go sobie w łóżku) [...] W rzeczywistości to wcale nieprawda, że rzeczy tak się mają. To fikcja. To nieprawda, że ktoś dochodzi do tak bezpośredniej, przyjacielskiej relacji. Przede wszystkim, fakt wejścia do domów eliminuje religijny charakter komunikacji, jeśli mogą wyrazić się w ten sposób”. F. Fellini, *Essays in Criticism*, ed. by P. Bondanella, New York 1978, s. 12. Wszystkie fragmenty z anglojęzycznych tekstów przytoczono w tłumaczeniu autora niniejszego artykułu.

o zmanifestowanie dystansu do swojej fizyczności¹⁷. W *Notatniku...* widoczne jest bowiem swego rodzaju rozdwojenie figury artysty na „ja” uprzedmiotowane na ekranie i na „ja” przedstawiające – pokazywany w nieco komiczny sposób Fellini-bohater zostaje podporządkowany Felliniemu – twórcy eseju, który czyni swoje filmowe wcielenie jedynie elementem auto-kreacji. „Mój autoportret artystyczny nie został zawarty wyłącznie w postaci obecnego na ekranie Felliniego – zdaje się mówić reżyser – ale w samym obrazie świata oraz w formie audiowizualnej”.

Manifestacją autorskiego „ja” jest przede wszystkim – rozpoznawalny we wszystkich scenach eseju, niezależnie od przyjętej w nich konwencji – styl filmowy. Na przykład zastosowane w scenie spotkania z hipisami „zygzakowate” *travellingi* kamery, która dynamicznie porusza się między postaciami zwróconymi *en face* do obiektywu, są jedną z ulubionych technik operatorskich reżysera¹⁸. Jeszcze bardziej wyrazistym znakiem rozpoznawczym jest muzyka Nina Roty, dzięki której pozornie dokumentalne fragmenty (wizyta w Koloseum i odwiedziny u Mastroianniego¹⁹) przekształcają się w typowo Felliniowską ilustrację chaosu świata współczesnego. Co więcej, reżyser nadaje *Notatnikowi...* autorski styl nie tylko za pośrednictwem technik filmowych, ale też poprzez modelowanie samej rzeczywistości profilmowej. Charakterystyczne fizjonomie bohaterów, fantazyjne kostiumy, fryzury oraz makijaż wyraźnie ewokują imaginarium znane z fabularnych

¹⁷ Warto dodać, że Fellini dystansuje się też wobec wizerunku artysty-mysliciela, przedstawiając siebie jako człowieka spektaklu. Dobrze widać to w scenie w metrze, kiedy reżyser skupia swoją uwagę tyleż na wywodzie profesora, co na aparaturze rejestrującej – twórca kilkakrotnie przerywa naukowcowi i zirytowany upomina go, by mówił głośniej.

¹⁸ Zob. początkową scenę w sanatorium w *Osiem i pół*. Na temat „zygzakowatych” ruchów kamery w filmach Felliniego zob. W. Van Watson, *Fellini and Lacan: The Hollow Phallus, the Male Womb, and the Retying of the Umbilical*, w: *Federico Fellini: Contemporary Perspectives*, ed. by F. Burke, M.R. Waller, Toronto 2002, s. 75. Zdaniem autora, analizującego kino Felliniego z perspektywy Lacanowskiej, swobodne ruchy kamery są jednym ze sposobów reżysera na przełamywanie „falicznej linearności” narracji filmowej.

¹⁹ W scenie przedstawiającej fragment filmu niemeo słyszymy ponadto przetworzony motyw muzyczny Nina Roty z *Toby'ego Dammita* (1968).

dział Felliniego. Jak zauważa Magdalena Podsiadło, subiektywność w kinie musiała walczyć z jednej strony ze stylem zerowym filmu fabularnego, z drugiej z obiektywizmem kina dokumentalnego²⁰. Opowiadając w dziełach takich jak *Osiem i pół* o swoich doświadczeniach wewnętrznych, Fellini wprowadził do kina fikcji własne wspomnienia, sny i fantazje, co sprawia, że nierzadko skłania widzów do lektury filmów w kluczu autobiograficznym. W *Notatniku...* reżyser stosuje jednak inną strategię. Aby przełamać dokumentalną konwencję i ujawnić subiektywną – a więc przepuszczoną przez wyobraźnię – perspektywę widzenia świata, twórca fikcjonalizuje niefikcyjalny gatunek. W rezultacie *Notatnik...* nie jest wcale dokumentem, ale – by posłużyć się parafrazą literaturoznawczego określenia – „łże-dokumentem”.

Zastosowane w *Notatniku...* zabiegi filmowe służą nie tylko manifestacji stylu autorskiego, ale – przede wszystkim – grze z samą kategorią rzeczywistości²¹. W wielu scenach Fellini naśladuje gatunek reportażu, m.in. wprowadzając formę wywiadu i pozorując spontaniczność rejestracji, ale jednocześnie – poprzez niedbały montaż łamiący spójność czasoprzestrzenną, niesynchronizowany dubbing, czy wreszcie naruszenie reguł prawdopodobieństwa – dekonstruuje model telewizji jako „okna na świat” i podważa zasadę dokumentalnego obiektywizmu. *Notatnik...* bywa niekiedy współcześnie nazywany mockumentem²², jednak określenie to wydaje się nietrafne, ponieważ Fellini nie próbuje pozorować wiarygodności przedstawianych, niekiedy całkiem absurdalnych sytuacji²³, lecz okazuje demonstracyjny brak zainteresowania samym efektem rzeczywistości.

²⁰ M. Podsiadło, *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*, Kraków 2013, s. 10.

²¹ Producent filmu opowiadał po latach, że Felliniego szczególnie interesowała w *Notatniku...* „gra z rzeczywistością”. Zob. nagranie spotkania z Peterem Goldfarbem podczas „Tuto Fellini Exposition” w Paryżu (20.10.2009), dostępne w serwisie YouTube: *A Producer's Notebook (Fellini by Peter Goldfarb)*, <https://www.youtube.com/watch?v=T3DuV1L2ywU> (dostęp 17.02.2021).

²² Zob. np. P. Bondanella, F. Pacchioni, *A History of Italian Film*, New York 2017, s. 261.

²³ Tomasz Baldziński uważa, że kreowanie efektu rzeczywistości (za pomocą użycia technik charakterystycznych dla kina niefikcyjnego) jest najważniejszą cechą kina mockumentary. Zob. T. Baldziński, *Falsyfikacja rzeczywistości. O istocie i znaczeniu*

Na przykład rzymskie prostytutki za sprawą prymitywnego tricku montażowego przemieniają się nagle w filmie w starożytne Sabinki, a kierowcy ciężarówek – w rzymskich legionistów. Umieszczenie w quasi-dokumentalnym dziele sceny mogącej przywołać na myśl kino Georgesa Mélièsa wydaje się wymownym komunikatem reżysera, który w swojej twórczości coraz bardziej odrzuca realizm na rzecz kracjonizmu i hołduje modelowi kina-spektaklu²⁴.

Eseje Felliniego, Pasoliniego czy Tarkowskiego wydają się świetnym materiałem do badań nad semiotyką kina reżyserów, ponieważ tematyka oraz quasi-dokumentalna forma notatek pozwalają twórcom na zademonstrowanie indywidualnego podejścia do relacji między filmem a rzeczywistością. Stosunek Felliniego do materialnej rzeczywistości jako tworzywa znaków filmowych najpełniej ujawnia się w *Notatniku...* w scenach pokazujących proces kreowania wizji starożytnego Rzymu do *Satyriconu*. W jednym z ujęć filmu, kiedy kamera pokazuje Forum Romanum, reżyser mówi spoza kadru, że włączenie się od jednych ruin do drugich niewiele dla niego znaczy. Obraz jednego z najśłynniejszych rzymskich zabytków zostaje po chwili zastąpiony starożytnym Rzymem pokazywanym w konwencji kina niemego. Fellini odrzuca autentyczny obiekt jako model rzeczywistości profilmowej, ponieważ uznaje, że pocztówkowy widok Forum Romanum wyraża jedynie skostniałe, zbanalizowane treści. Twórca przeciwstawia „realistycznemu” obrazowi reprezentację Rzymu zakorzenioną w wyobraźni, związaną z pierwszymi filmowymi inicjacjami twórcy, który jako dziecko oglądał w kinie kostiumowe widowiska. Eseiistyczne zestawienie „dokumentalnego”

kina mockumentary, w: D. Dłużniewska-Urban, T. Baldziński, *Mockumentary. Próba określenia istoty zjawiska*, Warszawa 2017, s. 69.

²⁴ Tomasz Kłys traktuje spektakl jako jedną z dominant kina fikcji (obok fabuły, efektu diegetycznego, dyskursu i intencji zwrotnej). Filmy realizujące model kina-spektaklu, którego doskonałym reprezentantem jest właśnie Méliès, charakteryzują się m.in. tym, że zamiast budować zamknięty świat diegetyczny, „ostentacyjnie ujawniają swe przeznaczenie dla odbiorcy”. Zob. T. Kłys, *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa 1999, s. 165. Choć filmy Felliniego realizowały także inne modele kina (dominantą była w nich niekiedy np. intencja zwrotna), to jednak komponent spektaklu zawsze był w nich niezwykle silnie obecny.

ujęcia ze sceną całkowicie sztuczną, lecz nasyconą wewnętrzną treścią, staje się wyrazem preferencji reżysera do form nierealistycznych²⁵.

Kolejnym istotnym zagadnieniem podejmowanym w *Notatniku...* jest stosunek twórcy do aktorów (także niezawodowych) jako fizycznych modeli postaci filmowych. Fellini poszukuje do *Satyriconu* rdzennych Rzymian, których fizjonomie zachowały ślady antycznych przodków – punktem wyjścia przy doborze obsady jest znalezienie odpowiednich twarzy, nad którymi można „nadbudować” postaci filmowe. Inaczej niż Pasolini w swoich „notatkowych” filmach, włoski reżyser nie próbuje jednak uchwycić naturalnych cech osób występujących przed kamerą, lecz poddaje je różnym przetworzeniom i skłania aktorów do przesadnej ekspresji. Przykładem może być scena, w której aktorka Caterina Boratto oznajmia, że po tym, co zobaczyła w ubojni zwierząt, już nigdy nie zje mięsa. Jakby na przekór tej deklaracji Fellini dostrzega w kobiecie rys okrucieństwa – po chwili widzimy przebraną w starożytny kostium Boratto, która z karykaturalną, niemal kampową mimiką i gestykulacją z rozkoszą przygląda się zainscenizowanej scenie krwawej walki legionistów (zob. il. 1). Fellini szuka prawdy wyrazu nie w spontanicznym zachowaniu, ale w wyrazistych, chciałoby się rzec – archetypowych obrazach i gestach.

Motyw gry i udawania znajduje w *Notatniku...* wyraz także w samej formie łże-dokumentu. Niektórzy rzekomo autentyczni bohaterowie są w istocie fikcyjnymi, odgrywanymi przez aktorów postaciami, co burzy jedną z podstawowych zasad kina dokumentalnego²⁶ – np. kobieta przedstawiona

²⁵ Najlepszym świadectwem stosunku Felliniego do rzeczywistości profilmowej jest oczywiście sam sposób pracy artysty. Warto wspomnieć, jak wyglądała współpraca reżysera ze scenografem Piero Gherardim na planie *Słodkiego życia*: „Najpierw próbowali znaleźć autentyczną lokalizację do sceny w Rzymie lub na jego przedmieściach, ale te poszukiwania zawsze kończyły się odrzuceniem przez Felliniego »rzeczywistości« na rzecz sztucznie wykreowanej lokacji w studiu”. Zob. P. Bondanella, *The Films of Federico Fellini*, Cambridge 2002, s. 90–91.

²⁶ Chodzi o zasadę tożsamości znaczeń źródłowych ze znaczeniami nominalnymi, która zdaniem Mirosława Przyłipiaka jest jednym z wyznaczników kina dokumentalnego. Zob. M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk 2000, s. 32–33. Filmoznawca wykorzystuje kategorie zaproponowane przez Noëla Carrolla. Znaki źródłowe to znaki, których referentami są realni ludzie sfotografowani przez kamerę,

jako rzymska prostytutka (w scenie przy via Appia) okazuje się ostatecznie aktorką, ubiegającą się o rolę w *Satyriconie* (widzimy ją później w scenie castingu)²⁷. Jednak również postaci autentyczne występujące w *Notatniku...* sprawiają często wrażenie, jakby grały. Znamienna jest pod tym względem scena castingu, przedstawiająca kandydatów, którzy prezentują przed reżyserem swoje fizyczne atrybuty, opowiadają życiowe historie bądź zwyczajnie konfabulują. Twórca filmu zdaje się sugerować, że życie samo w sobie stanowi fascynujący spektakl, a granica między naturalnością a grą, rzeczywistością a fikcją, prawdą a kłamstwem pozostaje płynna. Składając hołd aktorom niezawodowym, stanowiącym niewyczerpane źródło inspiracji, Fellini określa jednocześnie funkcję reżysera filmowego, który jego zdaniem powinien dostrzegać niezwykłość otaczającego świata, przekształcać go i czynić budulcem sztuki – nie przypadkiem „widowiska” urządzone przez kandydatów są pokazywane z punktu widzenia siedzącego za biurkiem twórcy.

Interpretując *Notatnik...* jako eseistyczną, autorską wypowiedź na temat sztuki filmowej, trzeba pamiętać o tym, że kino włoskiego twórcy, choć integralne, ulegało dynamicznym przekształceniom. Dlatego na film z 1969 roku warto spojrzeć z perspektywy diachronicznej, jako na obraz przejściowy, wieńczący pewien etap na drodze twórczej Felliniego. W tym kontekście duże znaczenie ma fakt, że włoski artysta nakręcił *Notatnik...* w momencie przewycięzania długotrwałego kryzysu spowodowanego koniecznością przerwania prac nad *Podróżą G. Mastorny* i ciężką chorobą. Wydaje się, że sytuacja, w jakiej znalazł się Fellini, znajduje symboliczny wyraz w strukturze filmu, w którym – pomimo luźnej i pozornie przypadkowej kompozycji – można dostrzec pewien schemat porządkujący,



Il. 1. Caterina Boratto podczas zdjęć próbnych w *Notatniku* reżysera

choćby Marcello Mastroianni w *Osiem i pół*. W przypadku znaków nominalnych, nadbudowywanych nad znakami źródłowymi, referentami są natomiast postaci filmowe – np. Guido grany przez Mastroianniego w sztandarowym dziele Felliniego.

²⁷ Z kolei sekretarza Marcello Mastroianniego gra Cesarino Miceli Picardi, znany z roli asystenta produkcji w *Osiem i pół*.

scalający (choć w nieoczywisty sposób) porozrzucane fragmenty. Jest nim struktura inicjacyjna, wykorzystywana już wcześniej wielokrotnie w dziełach twórcy *La strady* (1954), *Osiem i pół* i *Giulietty i duchów* (1965). Można zaryzykować tezę, że inicjacyjny motyw katabazy – który leżał u podstaw filmu o wiolonczeliście Mastornie, umierającym w katastrofie lotniczej i trafiającym w zaświaty – realizuje się właśnie w *Notatniku...*, choć w lekkiej, niekiedy wręcz komicznej formie. Nie przypadkiem esej rozpoczyna się od obrazu zarastających już trawą dekoracji do nieukończonego dzieła, które miały przedstawiać miasto zmarłych – miejsce, „gdzie nikt nie pracuje, nie nienawidzi i nie umiera”²⁸, jak mówi poetycko jeden z hipisów koczujących na zgłiszczach scenografii. Ten widmowy krajobraz jest dla Felliniego symbolem pustki także w metaforycznym znaczeniu, ponieważ stanowi świadectwo kryzysu, związanego z nieumiejętnością ukończenia *Mastorny*. *Notatnik...* zaczyna się zatem od konfrontacji artysty z twórczą pustką i opowiada o wychodzeniu z impasu.

Autor *Toby’ego Dammita* dostrzegł pod koniec lat sześćdziesiątych wyczerpanie się wcześniejszej formuły swojego kina, ale jeszcze nie wypracował nowej drogi, dlatego można powiedzieć, że znajdował się w stanie liminalnym²⁹ – w okresie przejściowym, w którym stare współistnieje z nowym. Wydaje się, że ścieranie się starego i nowego oraz przewyciężanie wcześniejszego modelu sztuki jest jednym z głównych tematów *Notatnika...* Nie przy-

²⁸ Zob. V. Molica, *W końcu Mastorna*, w: M. Manara, F. Fellini, *Dwie podróże z Fellinim*, przeł. J. Grząka i E. Kosakowska, Kraków 2003, s. 103. Co ciekawe, autorem recytowanego przez hipisa wiersza *Mastorna Blues* był w rzeczywistości współscenarzysta filmu Bernardino Zapponi. Wspomnienia Zapponiego są świadectwem tego, że quasi-dokumentalna forma filmu wprowiła część widzów w niemalą konfuzję: „później, przez wiele lat, systematycznie telefonowali do mnie z rozmaitych stowarzyszeń pisarzy i filmotek z pytaniem o nazwisko autora i prośbą o tekst oryginalny, zmuszając mnie w ten sposób do wyjawienia, iż chodziło o »fałsz w fałszu«”. B. Zapponi, *Mój Fellini*, przeł. M. Gronczewska, Warszawa 2000, s. 26.

²⁹ Na temat antropologicznej kategorii liminalności zob. A. van Gennep, *Obrzędy przejścia*, przeł. B. Biały, Warszawa 2006; V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dżurak, Warszawa 2010. Pojęcie zostało już zaszczerpione na grunt filmoznawstwa i było odnoszone do twórczości Felliniego; zob. D. Fredericksen, *Fellini’s 8 ½ and Jung: Narcissism and Creativity in Midlife*, „International Journal of Jungian Studies” 2014, No. 2, s. 133–142.

padkiem na początku eseju pojawia się scena z *Nocy Cabirii*, przedstawiająca spotkanie tytułowej bohaterki z mężczyzną bezinteresownie pomagającym biednym, w której widzimy pejzaż Rzymu z 1957 roku. Fragment czarno-białego filmu, będący swego rodzaju podzwonnym dla poetyki wyrastającej z neorealizmu, jaskrawo kontrastuje z pozostałymi scenami *Notatnika*... i wydaje się wyłącznie śladem przeszłości. Również model kina introspekcyjnego, w którym Fellini przedstawiał własne doświadczenia wewnętrzne za pośrednictwem jednostkowych bohaterów przechodzących proces indywiduacji, okazuje się niemożliwy do dalszej realizacji. Świadectwem tego jest scena pokazująca próbę do *Podróży G. Mastorny*, w której Marcello Mastroianni – najdoskonalsze uosobienie figury *porte-parole* włoskiego reżysera w minionej dekadzie – próbuje wcielić się w postać tytułowego wiolonczelisty i ponosi spektakularną klęskę, co zostaje symbolicznie wyrażone nieprzyjemnym dźwiękiem instrumentu, na którym próbuje grać fałszujący aktor³⁰. Można powiedzieć, że w *Notatniku*... Fellini symbolicznie żegna się ze swoim wcześniejszym kinem, reprezentowanym przez Masinę i Mastroianniego, którzy – co znamienne – nie pojawiają się w następnej dekadzie w żadnym jego filmie.

Pożegnaniu z wcześniejszym etapem twórczości towarzyszy powolne konkretyzowanie się koncepcji *Satyriconu*. Pierwszym impulsem twórczym jest podróż w krainę pamięci i przywołanie emocji, jakie towarzyszyły reżyserowi podczas pierwszych wizyt w kinie, kiedy jako dziecko oglądał nieme widowiska osadzone w starożytnym Rzymie³¹. Jak na opowieść inicjacyjną przystało, *Notatnik*... zawiera też (co prawda komiczne) warianty motywu *nekyyi* oraz katabazy, które stanowią symboliczną reprezentację konfrontacji z nieświadomością. Najpierw reżyser jedzie na via Appia z nekromantą Profesorem Geniusem³², przywołującym duchy zmarłych, później razem

³⁰ Również ruch kamery zataczającej koła wokół aktora komicznie oddają starania ekipy filmowej, która robi, co może, by przeistoczyć Mastroianniego w Mastornę. Niepowodzenie nie wynika przy tym ze złej formy aktora, ale – jak zauważa Mastroianni – z „braku wiary” samego twórcy.

³¹ Fellini przyznawał, że kino nieme było dla niego inspiracją podczas pracy nad *Satyriconem*. Zob. F. Fellini, *Le Rovine...*, s. 36.

³² Przydomek ten mógł mieć symboliczne znaczenie dla Felliniego, ponieważ właśnie tak – Professor Genius – nazywał się bohater komiksu *Maty Nemo* Winsora

z profesorem archeologii udaje się w podróż metrem, podczas której na peronie materializują się nagle starożytni Rzymianie. Można uznać, że na poziomie symbolicznym obydwaj profesorowie są – jako uosobienie wyobraźni i rozumu – archetypowymi przewodnikami Felliniego w podróży w głąb nieświadomości. Podczas wędrówki reżysera koncepcja przyszłego filmu zaczyna się powoli krystalizować, co jest reprezentowane przez pojawiające się nagle w świecie przedstawionym starożytne postaci. Aby znaleźć klucz do realizacji *Satyriconu*, Fellini musi jednak najpierw przełamać sieć stereotypów, w jakie uwikłane jest współczesne spojrzenie na starożytność (zob. postaci antyczne recytujące w filmie zbanalizowane łacińskie formuły) i wypracować własną, subiektywną wizję. Można odnieść wrażenie, że reżyser odnajduje pewien pomost między światem starożytnym a współczesnością w momencie, kiedy wizualizuje sobie postaci rzymskich legionistów w osobach rzeźników – właśnie w scenie w ubojni dostrzec można zapowiedź mrocznej poetyki *Satyriconu*. Co znamienne, film kończy się epilogiem ukazującym pierwsze próby do adaptacji powieści Petroniusza, a zatem powrotem artysty do sił twórczych.

Jako obraz „przejściowy”, liminalny *Notatnik...* nie opowiada jednak wyłącznie o tworzeniu koncepcji *Satyriconu*, ale o wytyczaniu nowych kierunków w twórczości reżysera. W filmowych notatkach Felliniego można znaleźć załączek wielu motywów i koncepcji rozwijanych później w kinowych dziełach reżysera. Wspomnienie pierwszych seansów filmowych, symboliczna podróż labiryntowymi tunelami metra oraz palimpsestowa wizja Wiecznego Miasta to wątki, które zostaną rozbudowane w *Rzymie*. Scena castingu pojawi się z kolei ponownie w *Wywiadzie*, w którym Fellini znów będzie pokazywał proces tworzenia kina „od kuchni” i ujawniał maszynierię filmową. W obydwu dziełach reżyser pojawi się zresztą osobiście i będzie kontynuował grę z własnym wizerunkiem, zainicjowaną w *Notatniku...* W kontekście późniejszego rozwoju kina Felliniego najistotniejsza jest jednak sama forma eseju z 1969 roku – otwarta, afabularna, silnie kreatywna,

McCaya, którym włoski reżyser zaczytywał się jako dziecko. Fellini wielokrotnie opowiadał o swojej fascynacji *Małym Nemo*; zob. m.in. Ch. Chandler, *Ja, Fellini*, przeł. H. Igalson-Tygielska, Warszawa 1996, s. 19–20. Można powiedzieć, że opiekujący się głównym bohaterem Professor Genius pełnił w komiksie funkcję archetypowego Mędrca.

ujawniająca ramy spektaklu, pozbawiona figury *porte parole*. Wszystkie te cechy, choć w większości obecne już we wcześniejszych dziełach Felliniego, wyraźnie nasila się w jego późniejszych filmach. Zrealizowany zaraz po *Notatniku... Satyricon* rozpoczyna, jak pisze Maria Kornatowska, „okres cofania się w przeszłość wspomnień i wyobrażeń, zmyśloną, przetworzoną, zmistyfikowaną”³³, a reżyser kręci od tego czasu „filmy pamięci, bez bohatera i fabuły, opowiadane jakby z różnych punktów widzenia”³⁴. Choć Fellini dalej będzie tworzył filmy kinowe, to jednak można powiedzieć, że spróbuje zaadaptować na grunt kina fikcji pewne cechy eseju, takie jak: otwartość formalna, fragmentaryczność i hybrydyczność³⁵. Można uznać, że forma notatek stanowi dla niego swego rodzaju poligon doświadczalny, jest przestrzenią wypracowywania nowych idei artystycznych.

Notatnik... jest interesujący także jako semiotyczny manifest, ukazujący podejście reżysera do znaków filmowych, które w kolejnych jego dziełach będą coraz bardziej sztuczne – dość wspomnieć o słynnym już plastikowym morzu z *Casanovy* (1976) i *A statek płynie* (1983). Zamiłowanie do ostentacyjnie sztucznych znaków wynika z predylekcji twórcy do totalnej kreacji, jednak gra z kiczem, stopniowo coraz intensywniejsza w filmach artysty, stanowi prawdopodobnie także konsekwencję jego rozpoznań na temat statusu sztuki filmowej w epoce nadprodukcji medialnych obrazów. W szeroko dyskutowanym niegdyś przez „felliniologów” studium Franka Burke przekonanywał, że w kinie włoskiego artysty relacja między znaczącym a znaczoną ulegała coraz większemu rozluźnieniu, a dzieła takie jak *Casanova* zdawały sprawę z tego, że w świecie nowoczesnym znaki do niczego już nie odsyłają i stały się czystymi symulakrami³⁶. Zrealizowany dla telewizji *Notatnik...*, w którym popkulturowe znaki „wypierają” rzeczywistość – hipisi rządzą

³³ M. Kornatowska, *Federico i duchy*, w: *Federico Fellini*, red. G. Grabowska, Warszawa 1995, s. 24.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Filmy fabularne Felliniego staną się coraz bardziej „zeseizowane”. Zob. zaproponowane przez Rafała Koschanego rozróżnienie na eseje audiowizualne, zeseizowane filmy fabularne i wideoesaje w: R. Koschany, *Zamiast interpretacji. Między doświadczeniem kinematograficznym a rozumieniem filmu*, Poznań 2017, s. 212.

³⁶ Zob. F. Burke, *Federico Fellini: Reality/Representation/Signification*, w: *Federico Fellini: Contemporary Perspectives*, ed. by F. Burke, M. Waller, Toronto 2002, s. 26–42.

obóz na zgliszczach scenografii filmowej, a dom Marcella Mastroianniego przy via Appia Antica staje się atrakcją turystyczną na miarę wielkich starożytnych zabytków – mógłby stanowić dobrą ilustrację tej, zainspirowanej teorią Jeana Baudrillarda³⁷, koncepcji. Z tezą Burke’a, jakoby w późnych filmach Felliniego reprezentacje nie odsyłały już do żadnej rzeczywistości i były wyłącznie reprezentacjami nieobecności³⁸, można jednak polemizować. Wydaje się bowiem, że budując swoje dzieła z przefiltrowanych przez popkulturę, czasem tandetnych obrazów, Fellini zawsze próbuje odnaleźć w nich głęboko osobiste znaczenia, przetransformować je i zakorzenić w sferze archetypów. Autoportret artystyczny stworzony przez reżysera w *Notatniku... ze skrawków, fragmentów i „odrzutów”* wydaje się dobrym przykładem tej strategii. Fellini, świadomy, że tworzy w świecie zmultiplikowanych obrazów i zdegradowanych symboli, posługuje się przy tym (auto)ironią i dystansuje do samego przedstawienia – co znamienne, motywy inicjacyjne są w telewizyjnym eseju ukazywane w żartobliwy, czasem niemal parodystyczny sposób.

Ironia, sztuczność i wyraźny subiektywizm sprawiają, że ramy przedstawienia są w dziełach włoskiego twórcy nieustannie ujawniane, a widz staje się świadomy mechanizmów wytwarzania iluzji. W swoim filmowym manifeście Fellini składa hołd kinu-spektaklowi – ale takiemu kinu, które nie ukrywa przed odbiorcą, że jest właśnie spektaklem, iluzją, kreacją³⁹.

³⁷ Zob. J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, w: idem, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.

³⁸ F. Burke, *Federico Fellini...*, op. cit., s. 33.

³⁹ Warto wspomnieć o politycznym aspekcie strategii Felliniego. Na przykład pokazywany w *Notatniku...* fragment filmu niemego jest symbolem nie tylko pierwszych kinowych inicjacji reżysera, ale też epoki faszystowskiej, w której władza kreowała fantazyjny obraz starożytnego Rzymu w celach propagandowych. Chyba nie przypadkiem tłem scenograficznym kostiumowego widowiska jest gmach Museo della civiltà romana, które powstało w czasach faszystów (1939) i „łączyło dwudziestowieczną architekturę z nieścisłymi historycznie i szokująco lubieżnymi przedstawieniami antycznego Rzymu w zakresie stylu, ubioru i zwyczajów”. Zob. M. Zalin, *Monuments of Rome in the Films of Federico Fellini. An Ancient Perspective* [niepublikowana praca dyplomowa], Department of Greek and Roman Studies, Rhodes College, Memphis 2009, s. 59, https://dlynx.rhodes.edu/jspui/bitstream/10267/33600/1/zalin_honorsthesis.pdf (dostęp 27.02.2021). Tworząc symboliczny obraz odsyłający do swojej młodości, Fellini – który

Przyznawanie się do „kłamania” staje się w ujęciu twórcy *Klaunów* paradoksalnym warunkiem autentyczności sztuki⁴⁰. Postawa ta nie jest może szczególnie oryginalna w kontekście autorefleksyjnych tendencji występujących w sztuce w drugiej połowie XX wieku, jednak *Notatnik...* pozostaje interesującym przykładem kreowania dyskursu autorefleksyjnego w eseju audiowizualnym. Reżyser nie werbalizuje swojej perspektywy, ale korzystając z formuły notatek tworzy swego rodzaju manifest artystyczny za pomocą formy filmowej. Łże-dokument, w którym zaburzona zostaje granica między rzeczywistością a fikcją, bohaterowie wciąż grają (czy to siebie, czy też kogoś innego), a sam reżyser jawnie kreuje swój wizerunek, mógłby być ilustracją tezy Umberta Eco, że Fellini „żył jakby po to, żeby wybawić kino od tego, co jest wobec niego zewnętrzne, od pre-filmowej rzeczywistości, żeby pokazać nam, że taka rzeczywistość, niezależnie od śladów, jakie zostawia w świecie, też należy ostatecznie do porządku inwencji”⁴¹.

Zrodzony w okresie modernizmu i skupiony na instancji autora film może wydawać się dziś nieco anachroniczny, jednak strategia twórcy, polegająca na radykalnym przekształcaniu rzeczywistości profilmowej i jawnej kreacji, znajduje swoje rozszerzenie w kinie nowoczesnym. Nie przypadkiem *Notatnik reżysera* był w tym roku wyświetlany na retrospektywie twórcy w muzeum filmowym w Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive razem z najnowszym esejem audiowizualnym Guya Maddina *The Rabbit Hunters*, w którym kanadyjski artysta próbuje wykreować świat snów włoskiego reżysera za pomocą technik komputerowych. W filmie z 2020 roku grany przez Isabellę Rossellini Fellini – pokazywany na tle przetworzonego cyfrowo gwieździstego nieba, bajecznego księżycowego krajobrazu bądź

komicznie hiperbolizuje niektóre cechy kostiumowego widowiska – pozwala jednocześnie zdystansować się do pompatycznych faszystowskich przedstawień.

⁴⁰ W tym wypadku również dostrzec można paralelę między postawą Felliniego a postawą autorów sylw, dzienników i autotematycznych notatek literackich. Jak pisze Joanna Cieplińska (w odniesieniu do strategii Tadeusza Konwickiego): „Artysta jest człowiekiem, który z założenia dąży do autentyczności, prawdy, ale uzyskuje je paradoksalnie przez piętrzenie sztuczności, grę z czytelnikiem i reżyserowanie własnego ja”. J. Cieplińska, *Montaż i rytuał, czyli o autokreacjach pisarskich*, Kraków 2003, s. 62.

⁴¹ U. Eco, *Thoth, Fellini and the Pharaoh*, w: Á. Quintana, *Masters of Cinema: Federico Fellini*, Paris 2011, s. 92.

nierealnego lotniska rodem z *Toby'ego Dammita* – odbywa podróż w głąb nieświadomości. *The Rabbit Hunters* wydaje się pomostem łączącym sztukę modernistycznego reżysera z twórczością współczesnych artystów audiowizualnych, kreujących filmy na ekranie monitora. W epoce cyfrowej, w której rzeczywistość fizykalna ma coraz mniejsze znaczenie dla filmowców, podejście semiotyczne włoskiego reżysera nabiera nowej aktualności. Chociażby dlatego warto powrócić do *Notatnika...*, który pozostaje czymś więcej niż – jak miał go określić sam Fellini – „takim przyjemnym gówienkiem”⁴².

Bibliografia

- Bakuła Bogusław, *Oblicza autotematyzmu*, WiS, Poznań 1991.
- Baldziński Tomasz, *Falsyfikacja rzeczywistości. O istocie i znaczeniu kina mockumentary*, w: D. Dłużniewska-Urban, T. Baldziński, *Mockumentary. Próba określenia istoty zjawiska*, red. M. Werner, B. Pawłowska-Jądrzyk, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2017.
- Baudrillard Jean, *Precesja symulaków*, w: idem, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.
- Bondanella Peter, Pacchioni Federico, *A History of Italian Film*, Bloomsbury Academic, New York 2017.
- Bondanella Peter, *The Films of Federico Fellini*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.
- Bowman, *Fellini: The Sixties*, Running Press Adult, Philadelphia 2015.
- Burke Frank, *Federico Fellini: Reality/Representation/Signification*, w: *Federico Fellini: Contemporary Perspectives*, ed. by F. Burke, M. Waller, University of Toronto Press, Toronto 2002.
- Cardullo Bert, *Sounding on Cinema. Speaking to Film and Film Arts*, State University of New York Press, New York 2008.
- Chandler Charlotte, *Ja, Fellini*, przeł. H. Igalson-Tygielska, Czytelnik, Warszawa 1996.
- Cieplińska Joanna, *Montaż i rytuał, czyli o autokreacjach pisarskich*, Universitas, Kraków 2003.
- Corrigan Timothy, *The Essay Film. From Montaigne, After Marker*, Oxford University Press, New York 2001.
- Eco Umberto, *Thoth, Fellini and the Pharaoh*, w: Á. Quintana, *Masters of Cinema: Federico Fellini*, Phaidon, Paris 2011.
- Fellini Federico, *Essays in Criticism*, ed. by P. Bondanella, Oxford University Press, New York 1978.
- Fellini Federico, *Fellini TV. Block-notes di un regista, I clowns*, Cappelli, Bologna 1972.
- Fellini Federico, *I clowns*, a cura di R. Renzi, Cappelli, Bologna 1988.

⁴² Cyt. za: B. Zapponi, *Mój Fellini*, op. cit., s. 26.

- Fredericksen Don, *Fellini's 8 ½ and Jung: Narcissism and Creativity in Midlife*, „International Journal of Jungian Studies” 2014, No. 2.
- Gavin Dominic, *Quotation, Memory and Adaptation in Federico Fellini's Interview (Intervista, 1987)*, „Adaptation” 2015, nr 1.
- Gennep Arnold, *Obrzędy przejścia*, przeł. B. Biały, PIW, Warszawa 2006.
- Grabowska Grażyna (red.), *Federico Fellini*, Filmoteka Narodowa, Warszawa 1995.
- Kłysz Tomasz, *Film fikcji i jego dominanty*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1999.
- Kornatowska Maria, *Fellini*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989.
- Koschany Rafał, *Zamiast interpretacji. Między doświadczeniem kinematograficznym a rozumieniem filmu*, Wydawnictwo Naukowe WNS, Poznań 2017.
- Manara Milo, *Fellini Federico, Dwie podróże z Fellinim*, przeł. J. Grzaka i E. Kosakowska, Post, Kraków 2003.
- Montero David, *Thinking Images: The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema*, Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Bern 2012.
- Podsiadło Magdalena, *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*, Universitas, Kraków 2013.
- Przylipiak Mirosław, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2000
- Rascaroli Laura, *The Personal Cinema. Subjective Cinema and the Essay Film*, Wallflower Press, New York 2009.
- Świętochowska Grażyna, *Wideoesej, czyli od Chrisa Markera do Fandoru. Historia awansu pewnej formy audiowizualnej wyrosłej z kinofilii*, „Kwartalnik Filmowy” 2018, nr 104.
- Turner Victor, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dzurak, Warszawa 2010.
- Van Watson, *Fellini and Lacan: The Hollow Phallus, the Male Womb, and the Relying of the Umbilical*, w: *Federico Fellini: Contemporary Perspectives*, ed. by F. Burke, M.R. Waller, University of Toronto Press, Toronto 2002.
- Zając Bartosz, *Między słowem a obrazem. Dyskurs eseju filmowego*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71–72.
- Zapponi Bernardino, *Mój Fellini*, przeł. M. Gronczewska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000.

Źródła internetowe

- Zalin Mackenzie *Monuments of Rome in the Films of Federico Fellini. An Ancient Perspective* [niepublikowana praca dyplomowa], Department of Greek and Roman Studies, Rhodes College, Memphis 2009, s. 59, https://dlynx.rhodes.edu/jspui/bitstream/10267/33600/1/zalin_honorsthesis.pdf (dostęp 27.02.2021).

Źródła ilustracji

- Il. 1. Caterina Boratto podczas zdjęć próbnych. Kadr z filmu *Notatnik reżysera*. Źródło: archiwum autora.

Fellini's Film Notes. *Fellini: A Director's Notebook* as a Manifesto of the Filmmaker's Poetics

The article is devoted to a little-known film *Fellini: A Director's Notebook* (1969), which is included by the author in the so-called film “notes” – essayistic, self-referential films depicting the directors' work on fictional movies. As the author argues, *Notebook* ... can be viewed as a kind of manifesto of the poetics (and even “semiotics”) of the artist's films, which expresses its attitude to issues such as relations: director-actor, author-work, and film-reality through an essayistic form. Fellini plays with his image (appearing personally on the screen) and fictionalizes the non-fictional genre, creating a kind of “fake-documentary”. The subject and the quasi-documentary form of the “notes” allow the director to demonstrate an individual approach to the relationship between the film and reality. As the author argues, *Notebook*... was for Fellini a kind of transitional film, developing new artistic ideas – from then on, Fellini's fictional works will be more and more essayistic, artificial, heterogeneous, and fragmentary.

Keywords: Federico Fellini; film “notes”; film essay; self-referentiality; poetics; semiotics

Data przesłania tekstu: 18.01.2021

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 25.08.2021

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 13.06.2021

BYĆ CELEBRYTĄ, BYĆ PAPARAZZIM. FELLINI I JEGO POSTACI W SŁODKIM ŻYCIU

WIESŁAW GODZIC

Instytut Nauk Humanistycznych, Uniwersytet SWPS
Institute of Humanities, SWPS University
wgodzic@swps.edu.pl
ORCID 0000-0001-5721-7233

I.

Ośmioletni Victor Bautista, syn profesorki Marshy Kinder, prezentuje taką oto wizję komunikacji audiowizualnej. Dawno, dawno temu – według ośmiolatka – nie było zabawek, co powodowało, że ludzie się nudzili. Potem otrzymaliśmy od świata ważny podarunek – telewizję. Ale po pewnym czasie ludzie znów znudzili się tym, co pokazywał ekran. Stało się tak dlatego, według Victora, że oglądający i słuchający mediów chcieli sprawować kontrolę nad audiowizualnością. Dlatego wymyślili gry wideo, dzięki którym przestali gapić się w ekran i zaczęli działać – na jakiś czas byli zadowoleni¹. Możemy jedynie przewidywać, w jaki sposób Victor funkcjonowałby w dobie Internetu. Na pewno przewidywalna i banalna wydaje się refleksja nad zachowaniami dziecka, które postępowało zgodnie z regułami O’Grodnicka, bohatera książki *Wystarczy być* Jerzego Kosińskiego i filmu pod tym samym tytułem w reżyserii Hala Ashby’ego. Kosiński postawił pytanie o konsekwencje szczególnego percypowania audiowizualności przez osoby, które od najmłodszych lat w sposób nieskrępowany i pozbawiony kontroli oglądały program TV i rozkoszowały się późniejszą audiowizualnością reaktywną.

Zastanawia pozycja filmu w klasyfikacji Victora: wydaje się, że wytwór X muzy nie jest czymś istotnym i mieści się w grupie anonimowych „zabawek przed erą telewizji”. Takie miejsce filmu w obszarze audiowizualności jest prawdopodobnie wyznaczone przez warunki kategoryzacji, czyli możliwości

¹ M. Kinder, *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games. From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*, Berkeley–Los Angeles 1991.

funkcjonowania medium na skali interaktywności. To jednak nie wydaje się oczywiste, gdy weźmiemy pod uwagę filmową semiozę. Wówczas okazać się może, że skala wygląda inaczej – bowiem kino znaczy na bardzo wiele sposobów, uwzględniających rozmaite stany mentalne i emocjonalne widza.

W niniejszym eseju stawiam pytania o sytuację widza *Słodkiego życia*, szczególnego filmu Federica Felliniego. Od premiery w lutym 1960 roku film ten wywoływał poważne kontrowersje obyczajowe i artystyczne. Postawię pytanie o charakter tych kontrowersji, a tym samym pozycję widza w narracji włoskiego mistrza. Odbiorca, poddany rozmaitym napięciom, jest jednocześnie wirtualnym zwornikiem różnych zbiorowości. „Wirtualnym” w nieco starszym rozumieniu – jest on mianowicie takim widzem, który, będąc wpisanym w strukturę tekstu, pełni rolę *porte-parole* twórcy. Jest najlepszym odbiorcą, jakiego twórca mógłby chcieć. Pojawia się więc sugestia dotycząca różnego stopnia wiarygodności, przekonanie, że postaci fabuły wyrażają jakąś część twórcę artysty.

Kino włoskie okresu neorealizmu i lat sześćdziesiątych polubiło liczne grupy (czasem) zbiorowych protagonistów, zwykle takie, którym przewodził bohater indywidualny. Na przykład upadłe kobiety znajdowały pocieszenie w zbiorowości, nawet tych, którzy/e nie korzystali/ły z ich usług. Tu pojawia się pytanie o funkcjonowanie paparazzich, szczególnej grupy agresywnych reporterów, którzy na ogół poszukiwali celebrytów jako obiektów skandalizujących zdjęć. W *Słodkim życiu* jedni i drudzy przedstawieni zostali bądź po raz pierwszy w kinie, bądź w szerokim zakresie, do tej pory nieistniejącym.

Liczne postaci zaludniają dzieła Federica Felliniego. Dziesiątki z nich to zarówno gwiazdy, jak i ich tropiciele na rzymskiej via Veneto. To tłumy wiernych oczekujących cudu w *Słodkim życiu* (jeśli ograniczyć się do tego filmu). Dodajmy uczestników artystyczno-intelektualno-artystowskich spotkań i kameralnych *sex parties*, którzy zjawiają się w liczbie kilkudziesięciu. Jest ich dużo, są niejednorodni, jednak mają coś wspólnego.

Oprócz autorstwa (relacji nadawczych) i relacji odbiorczych interesuje mnie kształt teoretyczny: wszak obcujemy z kłopotliwą rozedrganą zbitką pojęciową kilku instytucji/instancji i z nadrzędną instytucją *spectatorship* (bycia widzem). W dodatku część z tych pojęć wywodzi się z psychoanalizy, która zwraca uwagę na pewien paradoks. Z tym (psycho)analitycznym podziałem mamy kłopot, bo oto ten, który się prezentuje, aktor, był obecny

w trakcie (ekshibicjonistycznego) procesu zdjęciowego. Wówczas nie było widza (podglądacza) – ten z kolei jest obecny, gdy nie ma aktora. Tak więc podglądacz (widz) nie spotyka się z exhibicjonistą (aktorem). A jednak – dzięki ogromnej sile iluzji – nie mamy większych kłopotów z rozszyfrowaniem ich ról i gier związanych z przemianami tożsamości.

Ponadto postaci w dziełach twórcy *Osiem i pół* mogą pochodzić z komiksu Miła Manary – tylko choroba Mistrza i kłopoty z producentem spowodowały, że w latach dziewięćdziesiątych powstał komiks zamiast planowanego filmu Felliniego *Podróż G. Mastrony*. Reżyser stwierdza w *Słodkim życiu*, że nie była przewidziana ani finałowa orgia, ani pojawienie się morskiego potwora; „w rzeczywistości *Słodkie życie* przypominało pięć albo sześć nowel filmowych: ta o Anice, potem epizod ojca, potem dodałem cały kawałek o cudzie i jeszcze część o szlachcicach”² – dodaje.

Możemy utworzyć następujący szereg narracyjny, który jest w stanie prezentować praktyczne możliwości tworzenia fabuły w filmie (aczkolwiek nie w tym):

- komiks i jego sztywne reguły gatunkowe (w tym sensie, że łatwo rozstrzygnąć, co jest komiksem, a co nim nie jest);
- postaci diegezy: znajdziemy je w każdym filmie fabularnym; w przypadku *Słodkiego życia* to postaci oznaczone wymyślnymi nazwiskami: Marcello, Steiner, Santesso;
- postaci wprawdzie rzeczywiste, ale zaprezentowane w dowolnym układzie, np. wymyślony, a z czasem rzeczywisty paparazzo;
- postaci w części realistyczne, w części zaś wykreowane po to, żeby współtworzyły symboliczny zakres.

W *Słodkim życiu* będę poszukiwał szczególnie skonstruowanych postaci.

Przytoczę jeszcze jeden podział, na który zwracałem uwagę. Jest on użyteczny dla analityka i staje się przydatny także dla teoretyka. Część świata przedstawionego odnosi się do exhibicjonistów – oni czerpią radość z prezentacji fragmentów swojego ciała. Inna potężna grupa to wojeryści – podglądacze, ci oglądają z przyjemnością i często są uzależnieni. Szukajmy ich we wnętrzu kinowego świata przedstawionego, jak i na zewnętrznym metapoziomie.

² R. Cirio, F. Fellini, *Fellini. Zawód: reżyser. Rozmowy*, Izabelin 2003, s.170.

II.

Słodkie życie Felliniego diagnozuje sytuację powojennych Włoch, ale także figuruje ekspansję nowego potężnego bożka – kultury popularnej. Film ten przedstawia również – jeśli nie przede wszystkim – narodziny ideologii konsumpcjonizmu.

Czyżby *Słodkie życie* pracowało (razem z widzem i na jego korzyść) zaledwie jako zestaw fragmentów, o których nie da się myśleć w kategoriach całości? Kto czym świeci w *Słodkim życiu*? Kto rządzi w tym filmie: zarówno przyznaje głos, jak i nie dopuszcza do wypowiedzi? Wreszcie trzeba spytać o rzecz fundamentalną, często świadomie (lub mniej świadomie) pomijaną w dyskursach władzy – mianowicie o przekonanie na temat sytuacji społecznej, w której podmiot funkcjonuje. Czy Włosi potrafią uporać się ze swoją powojenną rzeczywistością? Czy potrafią zatrzeć głębokie niekiedy rysy współpracy z faszyzmem (ba, zaprowadzenia tego porządku) w latach trzydziestych i czterdziestych XX wieku, a jednocześnie – w przemyśle filmowym niewątpliwie – zachować i upowszechniać tęsknotę za monumentalnymi dawnymi dziełami, takimi jak *Cabiria*? Czy do oczyszczenia (narodu? filmowców w szczególności?) wystarczy obraz zagubionego inteligenta, starego arystokraty lub agresywnej klasy średniej? Nie jest tak łatwo oczyszczać się z nadszarpniętym wizerunkiem ważnych grup społecznych.

Przypomina mi się sytuacja rozpoczynająca amerykański serial telewizyjny *The Newsroom*. Dziennikarz (grany przez Jeffa Bridgesa) podczas panelu akademickiego został zmuszony do odpowiedzi na pytanie: „Why America is the greatest country in the world?”. Zmuszony, gdyż stosował różne uniki, żeby nie odpowiadać (w gruncie rzeczy na presupozycję, a nie otwarte pytanie), dlaczego Stany Zjednoczone są najlepszym krajem na świecie. Przyciśnięty do ściany ekscentryczny *anchorman* tłumaczy impulsywnie, dlaczego Ameryka już dłużej nie jest najwspanialszym krajem na świecie. Bez cienia wątpliwości przytacza liczby, które obrazują upadek amerykańskich mediów, struktur państwa, nauki. Serial celnie pokazuje pragnienia studentów, prowadzące od akceptacji łatwego patriotyzmu młodych aż do mało refleksyjnego rozumienia demokracji przez ich wykładowców. Dostrzegam w tym przypadku metaforyczny most znaczeniowy: *Słodkie życie* w podobny sposób wpisuje się w silne stereotypy związane z narodem, demokracją i patriotyzmem.

W podobny sposób postępują krytycy filmu Felliniego. Krytyka *Słodkiego życia* nie dawała szans na pozytywne opinie. Film uznany został za skandal narodowy, a z ambon (we Włoszech nie mogło być inaczej) można było słyszeć wyłącznie słowa potępienia na jego temat. Do batalii włączył się watykański „Osservatore Romano”, uznając film za moralnie szkodliwy. Enrico Baragli, jezuita, na łamach „Civiltà Cattolica” pisał o filmie jako o zjawisku zgoła nieuczciwym, gdyż „powstał „[...] pod pozorami ogólnej krytyki, gwoźli usatysfakcjonowania prymitywnych instynktów publiczności i napełnienia kiesy autorów”. W tym czasie cenić trzeba pozytywne fragmenty opinii jezuitów o filmie, który przedstawiał: „świat, nad którym zaległo milczenie boga”³.

III.

Przyjrzyjmy się temu, w jakim zakresie układ filmowych protagonistów odzwierciedla problematykę świata przedstawionego – czyli „my” w filmie oraz temu, co znaczy „Włosi” (plus jedna Szwedka).

MARCELLO RUBINI

To melancholijny przewodnik po Rzymie, sfrustrowany dziennikarz i pisarz – misyjny w części swoich zadań, sarkastyczny w innych (scenie orgii). Nie jest przekonany, że coś może go zaskoczyć, ale potrafi zaskoczyć innych i wybuchnąć ogniem emocji w gwałtownej rozmowie z narzeczoną. Twarz Marcella nie wyraża nic ponad przekonanie, że czas przelewa się przez palce – trzeba po prostu trwać. Misją Marcella jest rozszyfrowanie świata celebrytów, bo nieraz jako widzowie zdumieni jesteśmy niewielką skutecznością ich działań. Dziennikarz wyznaje miłość Szwedce Sylwii, co trąci groteską – w każdym razie ona nie rozumie jego wyznania w języku włoskim. Groteska to czy nie? A może wszystko, co przedstawia nam reżyser jest na niby? Potwór morski funkcjonujący jako metafora (lub symbol reżyserski) nie przybliżył nas do rozsądnej odpowiedzi na to pytanie.

³ Zob. M. Kornatowska, *Fellini*, Warszawa 1972, s. 69–71.

OJCIEC MARCELLA

Ojciec Marcella jest mężczyzną w połowie drogi – i bynajmniej nie chodzi wyłącznie o wiek. Starszy pan korzysta z uciech doczesności. Powodem jest ciekawość, ale i pewnego rodzaju powinność: usługi damsko-męskie są dla ludzi, więc trzeba spróbować. Widz jest przekonany, że relacje ojciec – syn były trudne. Czujemy z upływem czasu topniejący dystans między ojcem i synem. Po cóż jednak opowiadać rzecz do końca? Tym niedopowiedzeniem Fellini konstruuje widzowi interesujące pułapki. Przy okazji dostrzegamy w tej relacji faktyczny krach rodziny patriarchalnej, której mężczyzna nie jest już zdolny prowadzić.

STEINER

To z kolei intelektualista i filozof obrażony na świat i Boga. Steiner jest najbardziej tragiczną postacią tego niesłodkiego życia. Zależniony i przestraszony wyzwaniem współczesności, zabija swoje dzieci i sam popełnia samobójstwo. Największa klęska rodzaju ludzkiego nie jest przygotowana przez fabułę, nic też nie zapowiada tak drastycznej sytuacji. Dobrze to czy źle? Myślę, że dobrze jest, jak jest. Kolejna tajemnica, kolejny brak wytłumaczenia motywów działań postaci. Nie oczekujemy wyjaśnień. Znajdziemy je może u innego reżysera, w innym gatunku...

MADDALENA I INNE KOBIETY

Marcello wprowadza w różne światy kobiece: jest wśród nich zarówno nieco sfrustrowana prostytutka, jak i zdesperowana arystokratka. Zauważymy w nim drobnomieszczańską narzeczoną dziennikarza i zakochaną w Marcellu kobietę, której nic się nie udaje. Nie potrafi utrzymać przy sobie narzeczonego, podejmuje nieskuteczną próbę samobójstwa.

Główną cechą Maddaleny jest niewiedza. Nie wie, czy kocha Marcella, czy łączy ich tylko przyjaźń. Nie wie, jaka będzie jej przyszłość w najbliższym czasie. Inne kobiety realizują odmienne wzorce. Dolores to nimfomanka i rzeźbiarka, dzisiaj powiedzielibyśmy – aktywistka kobieca; Emma – coś złego z mieszczką marzącą o matriarchacie. Sylwia jest gwiazdą filmu i gra taką gwiazdę. A jednak trudno powiedzieć, żeby była szczęśliwa. Wielu mężczyzn jak satelity krąży wokół niej; Sylwia więc błyszczy z nieodzownym uśmiechem. Jest ekscentryczna, zmienia towarzyszy podróży i jej kierunki. To jednak nie buduje dobrostanu. Seksbomba ma kilka twarzy – jako

gwiazda odkryła przed nami fragment maski (?), zachowania (?). To musi już wystarczyć sumiennemu, lecz niecierpliwemu widzowi. Jest po części zadowolony, ale domyśla się, że to zaledwie wierzchołek góry lodowej.

Jest wreszcie on – Paparazzo (grany przez Waltera Santessa). To on raz goni, innym razem ucieka, on decyduje, za kim posłać brygadę fotografów, a której gwiazdce dać spokój. On organizuje tę scenę, dynamicznie tworzy „jedyнкę” – pierwszą stronę gazety.

IV.

Kto z kim i dlaczego?

Popatrzmy na kilka relacji między postaciami. Sekwencja rozpoczynająca *Słodkie życie* zawiera cały zestaw symboli potrzebnych do globalnego usytuowania utworu. Nowoczesna rzymska dzielnica jest miejscem zaludnionym i – jak zwykle we Włoszech lat pięćdziesiątych – przeludnionym. Ale tu właśnie mamy do czynienia z normalną sytuacją – to miejsce dla codzienności. Powyżej wieżowców dostrzegamy zbliżający się helikopter. Trzej mężczyźni pomimo huku wirnika rozmawiają i flirtują z trzema kobietami opalającymi się na dachu budynku. To nie jest zwykła przejażdżka – wszak mężczyźni spełniają misję. Pod helikopterem podwieszona została monumentalna figura Jezusa, maszyna kieruje się na plac Świętego Piotra. Pozostaje otwarte pytanie: kto kogo umieszcza w sferze sacrum, a gdzie zaczyna się sfera profanum? Bo oto otwiera się nowy obszar sakralizacji: zwyczajny dach budynku mieszkalnego już nie jest oryginalnym miejscem opalania się (kobiety są w strojach bikini). To miejsce jest sakralizowane przez posąg Jezusa. Ale o ile posąg sam w sobie należy do obszaru świętości, to jednak huczająca maszyna i roznegliżowane kobiety odbierają mu znaczną część sacrum.

Wydaje się, że ustalony został kierunek tworzenia znaczeń: góra – dół oraz sacrum – profanum. Ustanawiając tę regułę jako obowiązującą, zaprzeczono jednocześnie jej funkcjonowaniu: frywolne ciała kobiece nie powinny być umieszczone w górze, bo należą do sfery (niecodziennej, prawda, ale jednak) codzienności.

W zasadzie podobnie – ale niekonsekwentnie – postrzegana jest stratyfikacja społeczna. W *Słodkim życiu* swoje miejsce znajdują arystokraci, następnie nowobogacy (ci pierwsi raczej nie mają dużych pieniędzy, tym drugim brak certyfikatów od kilkuset lat, chociaż mają pieniądze). Znajdziemy

w nim dziennikarzy (poważnych i mniej poważnych mediów), paparazzich (jako najniższą grupę żurnalistów), kobiety lekkich obyczajów i mieszczańskie kury domowe. Zadziwia brak w obrazie społeczeństwa włoskiego kleru. Gdzieś w oddali mignie sylwetka księdza spieszącego na mszę, otoczonego wianuszkami starszych kobiet. Ksiądz ma miejsce w domniemanym cudzie, ale wyraźnie ustępuje pola innym profesjom, a na pewno nie został ukazany jako strażnik wartości czy kontroler zachowań.

Kolejna wielka scena w *Słodkim życiu* dotyczy domniemanego cudu, gdy dzieci spotkały Matkę Boską na łące. W kilku ujęciach Fellini kreśli fundamenty włoskiego społeczeństwa po II wojnie światowej. Występują rodzice i dzieci – niższa klasa średnia. Katolicy stanowią grupę ciekawskich w różnym wieku. Dzieci – bynajmniej nie niewinne, jak utrzymuje się w wielu teoriach rozwoju. Starszy chłopiec i nieco młodsza kilkulatka w istocie zabawiają się (z) dorosłymi, przemieszczając ich w strugach deszczu na łące objawienia. Wreszcie pojawiają się media: przede wszystkim radio i prasa. Ich dziennikarze i funkcjonariusze (określenie to wyjątkowo pasuje do tej sytuacji) zaznaczają obszar zjawiska, wjeżdżając na łąkę, anektując obszar do tej pory niczyj i przekształcając w swój własny, medialny. Dziesiątki kabli, sznurów, lamp, konsol i specjalistycznych narzędzi powoduje zagubienie człowieka-widza. Rzęsisty deszcz robi swoje – powstaje chaos kierunków, motywacji postaci i celów. Reżyser nie panuje nad techniką: reflektory pękają od deszczu; dzieci, które domniemanie widziały Matkę Bożą, już nie wiedzą, co i w jakiej kolejności widziały. Ekipy medialne anonsują koniec show i wyjazd sprzętu. Było głośno i ruchliwie; nagle zatopieni jesteśmy w ciszy i nieruchomym obrazie.

W jednej z najśłynniejszych scen w historii kina widz obcuje z odwrotnością tego układu: jesteśmy o krok od intymnego (połowicznego) pocałunku dziennikarza Marcella i szwedzkiej gwiazdy – dominuje cisza spadających strug wody z fontanny di Trevi na tle miłosnego wyznania kontrolera paparazzich w języku niezrozumiałym dla Sylwii. Dopiero po chwili notujemy gwar rzymskich zaułków.

Slavoj Žižek twierdzi za Jacquesem Lacanem (a przeciwko Zygmunutowi Freudowi), że to, co nieświadome, przychodzi z zewnątrz. Oczywiście w narracji filmowej znajdujemy miejsca dramatyczne – nawet osiągające najwyższy stopień dramatyzmu, jak np. próby samobójcze Maddaleny czy samobójstwo Steinera. Właśnie one pochodzą z zewnątrz, a ich pozycja dramaturgiczna

jest nieco słabsza od tych fragmentów, które są mozolnie budowane przez zespół. Z pewnego punktu widzenia wszystkie narracyjne działania naznaczone są relacją sąsiedztwa czasowego i przestrzennego.

Znaczenia wszystkich tych przypadków są uwarunkowane miejscem, w którym rozgrywa się scena. Jak twierdził słoweński filozof: porzućmy wizję prawdy obiektywnej na rzecz prawdy, wynikającej (także) z uwarunkowań miejsca, z którego mówimy⁴. *Słodkie życie* pokazuje duży fragment rzeczywistości pomimo tego, że jest filmem fabularnym. Co więcej, film Felliniego aspiruje do pokazania prawdziwego oblicza hollywoodzkiej fabryki snów. Via Veneto to miejsce, gdzie bywają gwiazdy (i tym samym ich produkty) i kontrolerzy zarazem, czyli paparazzi. Na tej ulicy powstać musiały bary w amerykańskim stylu. Ale bar to zaledwie skromne narzędzie do komunikacji – najważniejsze stało się zachowanie konsumentów. Włoscy celebryci, hollywoodzkie gwiazdy i (aspirujący do tej kategorii) paparazzi (różnej rangi), dziennikarze, turyści i gapie – wszyscy oni (kierujący się często sprzecznymi celami) musieli zmieścić się w tej przestrzeni i koegzystować ze sobą. W nieustannym użyciu były najlepsze w tym czasie aparaty fotograficzne Rolleiflex i Leica. Obowiązkowe były krawaty dla panów i kreacje umiarkowanie wieczorne dla pań. Postaci rozmawiają ze sobą, kłócą się, a czasem nawet dochodzi do szamotaniny. Po raz pierwszy postaci bezwzględnie artykułują swoje zamiary. Gdy dziennikarzowi odmówiono wykonania zdjęcia, ten krótko, lecz dosadnie wyjaśnia, że jego praca jest taka, jak każda inna, a przede wszystkim, że ludzie chcą informacji o celebrytach.

V.

Paparazzo, postać najważniejsza w tym układzie, okupuje ekran prawie cały czas. Dosiada się do stolików, dobiega do rozmawiających, przechodzi przez kordony, okłamuje bramkarzy. Po co to wszystko? – Żeby zrobić upragnione zdjęcie. Nadal – jak dziecko – pytamy: po co? Co to za postać, która jest wszędzie i nigdzie nie zajmuje przestrzeni? Bez paparazzich celebryci nie świecą silnym blaskiem, wszak zarówno wojer, jak i ekshibicjonista muszą funkcjonować jednocześnie!

⁴ S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Wprowadzenie do Jacques'a Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, Warszawa 2018, s. 125–135.

Określenie ‘paparazzi’ pochodzi od *snappers* – fotografów, którzy robili turystom zdjęcia i starali się je sprzedać po kilku dniach, a nawet godzinach, jeśli zdążyli je wywołać⁵. Pojawiły się także elementy walki politycznej – takie ujęcia często traktowane były jako wyraz niezgody na dominację w stosunku do „dobrze urodzonych fotografów”. Wtedy, pod koniec lat pięćdziesiątych, narodził się mit paparazzich, czyli przedstawicieli szczególnego gatunku fotodziennikarstwa. Miejscem narodzin zjawiska stało się Cannes, stolica kina, głównie zaś rzymska via Veneto, przeznaczona dla bogatych turystów. Szukający sensacji i zwyczajni kinomani przychodzili do restauracji (rzadziej) i barów kawowych (częściej), żeby popatrzeć na wielkie gwiazdy kina. A bywali tam: Liz Taylor, Richard Burton, Anita Ekberg, którzy pojawiali się, żeby pokazać, że są tacy jak wszyscy (*off-screen personas*) albo przeciwnie: prowokowali status eskapistycznej postaci, uwięzionej w ciasnej złotej klatce kafeterii.

W przypadku *Słodkiego życia* spotykamy się z interesującą sytuacją, gdy ważne zjawisko kulturowe ma swoje źródło w konkretnym filmie. Ten film wyznacza w Polsce czas skuterów Vespa i Lambretta (przypomnijmy sobie *Niewinnych czarodziejów* Andrzeja Wajdy) – okres krótkiego oddechu popkulturowego po realizmie socjalistycznym.

Paparazzo – tak nazywa się postać grana przez Waltera Santesso, przyjaciela reżysera ze szkoły w Rimini. Ale to także nazwa komarów z doliny Padu, które dźwięczały jak *razzi*, określenie na pułapkę oraz nazwisko restauratora z tego obszaru geograficznego. Na ścianie domu tego ostatniego pojawiła się tabliczka informująca o źródle określenia „paparazzi”. Wydaje się więc, że restaurator zwyciężył w tej semantycznej wojnie. Funkcjonuje mit związany z genezą tego określenia, chociaż równie silne jest przekonanie, że „paparazziego” nikt nie wymyślił, że to spontaniczny produkt społeczny, wizualna forma plotki i niekontrolowany wojeryzm. Ważne natomiast staje się, że Fellini dokonał kulturowego usankcjonowania zjawiska⁶.

⁵ Zob. K. McNamara, *Paparazzi. Media Practices and Celebrity Culture*, Cambridge, 2016.

⁶ Ibidem, s. 13–18.

Jeśli chodzi o estetykę zdjęć wykonywanych przez paparazzich, to narzuca się różnica między użyciem teleobiektywów a lampy błyskowej⁷. Te pierwsze pozwalają na wykonanie zdjęcia ze znacznej odległości, jakkolwiek zwykle traci na tym ostrość. Ta druga metoda polega na umieszczeniu aparatu jak najbliżej obiektu. Fotografie, na ogół źle (bo pośpiesznie) kadrowane, przedstawiają obiekt w gwałtownym ruchu, niezmiernie dynamicznie. Paparazzi dokonują gwałtu na obrazach – nie interesuje ich obraz zgodny z regułami. Przeciwnie: to „bandyci, złodzieje obrazów” – organizują imprezy i prowokują po to, żeby uzyskać zdjęcie podpitego celebryty. To piekło medialne, to symboliczna przemoc.

Na tę estetykę w stopniu większym niż w innych mediach składa się grupa technicznych determinant: używanie silnych lamp (lub teleobiektywów), czego konsekwencją bywa pojawianie się ziarna przy dużych powiększeniach. Dochodzą do tego charakterystyczne miejsca: bary, kluby, inne miejsca publiczne, samochody oraz specyficzne gesty, często odwrócone twarze. „Paparazzism” stał się gatunkiem zarówno od strony technicznej, jak i ideologicznej.

W latach siedemdziesiątych XX wieku gatunek ten wypromował i rozwinął Ron Galella. Jego dokument wideo *Smash His Camera* funkcjonował jako manifest reporterów, on sam był nauczycielem, mentorem i twórcą mitu. Galella kontynuował styl ulicy – spontaniczność, jak i zachował charakter dokumentalny.

Guru-paparazzi nie stosował się do licznych wyroków – kolejne zaś doprowadziły nawet do całkowitego zakazu fotografowania. Wielkim paradoksem była sytuacja, gdy w dniu śmierci Jackie Kennedy większość czasopism umieściło na okładkach te zdjęcia Galelli, które zaskarżone były przez sąd. Refleksji warsztatowej towarzyszyła dyskusja ideologiczna. Sytuację przedstawiano w ten sposób, że klasa robotnicza podgląda klasę średnią i kobiety z elity. Było w tym związku coś szczególnego, niemieszczącego się

⁷ Zob. C. Cheroux, *Thirteen and a Half Theories on the Concept of Paparazzi Photography*, w: *Paparazzi! Photographers, Stars, Artists*, ed. C. Cheroux, Paris 2014, s. 11–19.

w prostym schemacie ofiara – kat. Możemy mówić o zaistnieniu zjawiska, w którym gwiazdy zaczynają kontrolować swój obraz⁸.

Powstaje kłopotliwa sytuacja, gdy próbujemy znaleźć miejsce paparazich w kulturze. To bardzo nieformalna profesja w porównaniu z innymi. Są nimi zwykle freelancerzy, którzy nie mają szefa nad sobą – trudno więc określić zawodowe reguły. Bardzo silny wydaje się być aspekt genderowy.

Ideologiczne spojrzenie sprzyja takiemu nastawieniu, w którym paparazzi to biedny i wojowniczy prekariat, pozbawiony wprawdzie stałego zarobku, ale kreatywny w dużym stopniu i zdobywający szacunek społeczny. Paparazzi działają w sferze publicznej – zdominowanej przez mężczyznę, spontanicznej, gdyż przygoda liczy się bardziej niż stała praca. Na pytanie o konsekwencje tego zjawiska dla genologii artystycznej otrzymamy odpowiedź, która podkreśla cechę charakterystyczną rozwoju sztuki jako zdolnej do przyswajania (a nawet kanonizowania) gatunków do tej pory uznawanych za wulgarne, pospolite. Jeśli istnieje jedna cecha współczesnej fotografii typu paparazzi, to jest nią obszar między dwoma ważnymi gatunkami: fotografią nagiego ciała a portretem⁹. Czy obrazy wytworzone przez paparazich mogą rozwijać tradycje malarstwa portretowego? Nie ma prostej odpowiedzi, bowiem trzeba rozstrzygnąć, czy twórca fotografii traktuje postać podmiotowo, a ponadto należy ustalić, czy także my, widzowie, tak postępujemy. Przecież prywatności doświadczamy często przez jej przeciwieństwo: gdy odkrywamy coś napastliwego w robieniu zdjęć; gdy ludzie zamieniani są w przedmioty, które mogą być symbolicznie zagrabione.

Słowem: zjawisko to funkcjonuje jako przemysł i praktyka kulturowa jednocześnie, przy czym postęp technologiczny ma znaczny wpływ na jego rozwój. Mamy do czynienia ze zjawiskiem hipermobilnym, które jest trwałym elementem współczesnego pejzażu medialnego – funkcjonuje ono w stanie nieustannej podróży, a jego znaczenia wibrują między prywatnym a publicznym. Granicą w sensie etycznym wydaje się dziecko – jego wizerunek jest na ogół silnie chroniony.

⁸ Zob. K. McNamara, *Paparazzi. Media Practices...*, op. cit.; C. Cheroux, *Thirteen and a Half Theories on the Concept of Paparazzi Photography*, w: *Paparazzi! Photographers, Stars, Artists*, ed. C. Cheroux, Paris 2014, s. 11–19.

⁹ Zob. K. McNamara, op. cit., s. 159.

W wywiadach z fotografami znajdujemy więcej relacji o sympatycznych zdarzeniach (choć Galella został pobity przez ochroniarzy Burtona) niż o nieprzyjemnych¹⁰. Wszyscy podkreślają, że lubią swoją pracę; że tego typu fotografia jest sztuką, a oni są artystami współczesności. Gdy się ich pyta o użyteczność ich aktywności, odpowiadają zwykle: „Jesteśmy jedynymi, którzy znają prawdę o gwiazdach, chociaż to jest zabawa w kotka i myszkę”. Każdy z nich ma swoją własną etykę; czują się stworzeni przez trzy podmioty: celebrytów, odbiorców i rynek. Czy naruszają prywatność? – Tak, ale dla wyższych celów publicznych.

Dobre samopoczucie fotografów od sensacji polega także na stworzeniu mitu powszechności i oczywistości, jak w następującym stwierdzeniu: „Nasze smartfony transmitują – bez naszej wiedzy – mnóstwo niewidocznych danych dotyczących miejsca, daty, czasu, nawet nazwiska osób związanych z wytworzeniem zdjęcia. Te informacje są uzyskane przez programy identyfikujące twarz. Jesteśmy paparazzi naszego własnego życia”¹¹. Jeśli tak jest, to paparazzo staje się metaforą współczesnej audiowizualności.

Jakaż to propozycja intelektualna wyłączenia się ze *Słodkiego życia*? Wcale nie frywolna, jak zdaje się na pierwszy rzut oka. Bardzo poważna, okazuje się po chwili. Melancholijny obraz powojennych Włoch, szokujący z punktu widzenia religii, gdy widzimy figurę Chrystusa transportowaną przez helikopter w dowcipnej scenerii plaży na dachu. W czym rzecz, zastanawia się Peter Bradshaw w „Guardianie” i dochodzi do wniosku, że w *Słodkim życiu* mamy do czynienia z „seksualnym, surrealistycznym arcydziełem współczesności”¹².

Można więc mówić o kilku interesująco nakładających się rozumieniach, grupach sensów, a mianowicie o:

¹⁰ Zob. C. Cheroux, C. Lenglois, L. Vera, M. Bonhomme, *Hazards from the Trade: Interviews with Paparazzi*, w: *Paparazzi! Photographers, Stars, Artists*, op. cit., s. 32–50.

¹¹ A. Rouille, *The Night of the Hunters*, w: *Paparazzi! Photographers, Stars, Artists*, op. cit., s. 199. Tłum. cytatu – W.G.

¹² Zob. P. Bradshaw, „*La Dolce Vita*” Review – A Sexy, Surreal Masterpiece of Modernity, „The Guardian”, 3.01.2020, <https://www.theguardian.com/film/2020/jan/03/la-dolce-vita-review-federico-fellini-marcello-mastroianni> (dostęp 23.06.2022). Tłum. cytatu – W.G.

- melancholijnym obrazie Włoch po II wojnie światowej;
- szokującym i właściwie negatywnym stosunku do religii katolickiej (szokuje rzeźba Chrystusa transportowana przez helikopter);
- pragnieniu zapomnienia o faszystowskim epizodzie Włochów;
- powitaniu nowej hedonistycznej ideologii (jakkolwiek z wątpliwościami).

Paradoks tego filmu polega na przyznaniu kulturze popularnej zdolności do dokonywania głębokich zmian kulturowych. To mobilna i kreacyjna popkultura znajdzie miejsce dla religii w dzisiejszym świecie, a nie odwrotnie¹³.

Dochodzimy do kluczowej kwestii, gdy pytamy, jak rozumiemy siebie i zamieszkały świat w sensie medialnym. Dochodzimy wówczas do wniosku, że nie żyjemy „z mediami”, ale „w mediach” („do not live with, but in media”)¹⁴. O tym przekonuje (teoretycznie) amerykański medioznawca, a także Fellini-praktyk. Dla tego ostatniego film jako show i cyrk stanowią przestrzeń właściwą do teoretycznego zamieszkania – przy tym życie i cyrk są zjawiskami uzupełniającymi się. Mark Deuze twierdzi ponadto: „aby zrozumieć media nie podkreślamy ich różnicowania, lecz ich znikanie z naszego życia”¹⁵. Inną cechą charakterystyczną nowego świata medialnego jest chęć nagrywania wszystkiego. Społeczeństwo w mediach jest jak świat po apokalipsie zombi. Odcięcie jakiejś części nie zagraża całości¹⁶.

Tak jak Truman Burbank, bohater filmu *Truman Show*, nie musimy grać przed kamerą – kamera także gra dla nas i bez naszego udziału. Odpowiada nam to lub nie, ale niepostrzeżenie stajemy się raczej informatycznymi graczami i twórcami niż zaledwie tymi, którzy biernie oczekują na dostarczenie im informacji i z nią pracują. Stajemy się kreatorami sztuki utkanej z życia – zawsze na obszarze mediów.

To właśnie media tworzą z nas realne postaci, ponieważ to właśnie w mediach następuje ich rzeczywiście/niereczywiście kreacja. Żona Steinera

¹³ Zob. <https://film.org.pl/a/analiza/slodkie-zycie-proba-analzy-arcydziela-federico-felliniego-181098/> (dostęp 23.06.2022) oraz: <https://oldcamera.pl/slodkie-zycie-na-samym-dnie-piekla/> (dostęp 23.06.2022).

¹⁴ M. Deuze, *Medialife*, Cambridge 2012.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem, s. XVII–XVIII.

dowiaduje się o tragedii w rodzinie i gra uczucia – to nic deprymującego – to rzeczywistość medialna, czyli rzeczywistość¹⁷.

* * *

Gdy John Stuart Mill opublikował swoje *Zasady ekonomii politycznej*, recenzje tej książki napisali John Ruskin, biolog Charles Darwin czy pisarz Charles Dickens. Oto wspaniały XIX wiek, w którym przyznaje się, że marlarz może mieć zdanie na temat ekonomii politycznej. Co więcej – że jego wiedza, zawarta w recenzjach, pomoże zlepić ten świat na nowo, a nam pozwoli się czuć w nim bardziej stabilnie. Zygmunt Bauman twierdzi ponadto, że w istocie tożsamość ludzka dzisiaj jest kwestią pertraktacji. Pertraktować zaś – czy chce się to robić samowolnie, czy pod jakiegoś rodzaju przymusem – oznacza myśleć w kategoriach gender: dwudzielności tego świata, co wcale nie oznacza jego zero-jedynkowego podziału. Albo inaczej: nie należy zbyt wiele oczekiwać od Sądu Ostatecznego – powiada Stanisław Lec. W tym momencie satyryk nieco przesadził, wszak wielu z nas – wraz ze Zbigniewem Herbertem i jego wizją wrót doliny – oczekuje, że będzie to po prostu dobry show. Wiem, że to za mało, ale Fellini przekonuje i jeszcze przez wiele lat przekonywać będzie, że to jednak „coś”, bo nic lepszego nie będzie.

Bibliografia

- Cirio Rita, Fellini Federico, *Fellini. Zawód: reżyser. Rozmowy*, przeł. A. Osmólska-Mętrak, Świat Literacki, Izabelin 2003.
- Cheroux Clement, *Thirteen and a Half Theories on the Concept of Paparazzi Photography*, w: *Paparazzi! Photographers, Stars, Artists*, ed. C. Cheroux, Flammarion, Paris 2014.
- Cheroux Clement, Lenglois Camille, Vera Leon, Bonhomme Max, *Hazards from the Trade: Interviews with Paparazzi*, w: *Paparazzi! Photographers, Stars, Artists*, ed. C. Cheroux, Flammarion, Paris 2014.
- Deuze Mark, *Medialife*, Polity Press, Cambridge 2012.
- Eco Umberto, *Apocalypse Postponed*, ed. R. Lumley, BFI, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 1994.
- Eco Umberto, *The Phantom of Neo-TV: The debate on Fellini's Ginger and Fred*, w: idem, *Apocalypse Postponed*, ed. R. Lumley, BFI, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 1994.

¹⁷ Ibidem, s. 264.

- Fossard De Almeida Aurore, *Shooting 'Sublime Blondes in Tight Dresses': The Paparazzi in Fiction film and television from La dolce vita to Dirt*, „Celebrity Studies” 2016, Vol. 7(1).
- Godzic Wiesław, *Gdy paparazzi robią zdjęcie*, „Kultura Popularna” 2019, nr 60(2).
- Godzic Wiesław i in., *Raport badawczy „Celebryci w polskiej przestrzeni medialnej i społecznej. Badanie interdyscyplinarne”*, Academica, Warszawa 2019.
- Haffner Peter, *Bauman. Czynić swojskie obcym. Rozmowy Petera Haffnera z Zygmuntem Baumanem*, przeł. K. Leszczyńska, Wielka Litera, Warszawa 2019.
- Kornatowska Maria, *Fellini*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972.
- Levy Shawn, *Dolce Vita Confidential: Fellini, Loren, Pucci, Paparazzi, and the Swinging High Life of 1950s Rome*, W&N – Weidefield & Nicholson, London 2016.
- Marshall P. David (ed.), *The Celebrity Culture Reader*, Routledge, New York 2006.
- McNamara Kim, *Paparazzi. Media Practices and Celebrity Culture*, Polity, Cambridge, 2016.
- Mortensen Mette, Jerslev Anne, *Taking the Extra Out of the Extraordinary: Paparazzi Photography as an Online Celebrity News Genre*, „International Journal of Culture Studies” 2014, Vol. 17(6).
- Potkaj Tomasz, *Paparuchy kontra Ryje. Celebryci made in Poland*, Fabuła Frazja, Warszawa, 2015.
- Rabenda Andrzej, *Opowieść o pewnym nieistniejącym filmie, który – gdyby istniał – byłby zupełnie o czymś innym*, „Kultura Popularna” 2003, nr 1(3).
- Rouille Andre, *The Night of the Hunters*, w: *Paparazzi! Photographers, Stars, Artists*, ed. C. Cheroux, Flammarion, Paris 2014.
- Zengotita Tomas De, *Mediated. How the Media Shape Your World*, Bloomsbury, London 2005.
- Žižek Slavoj, *Patrząc z ukosa. Wprowadzenie do Jacques'a Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, Aletheia, Warszawa 2018.

Źródła internetowe

- Bradshaw Peter, *“La Dolce Vita” Review – A Sexy, Surreal Masterpiece of Modernity*, The Guardian, 3.01.2020, <https://www.theguardian.com/film/2020/jan/03/la-dolce-vita-review-federico-fellini-marcello-mastroianni> (dostęp 23.06.2022).
- Brzozowski Janek, *„Słodkie życie”. Próba analizy arcydzieła Federico Felliniego*, Film.org.pl, 7.11.2018, <https://film.org.pl/a/analiza/slodkie-zycie-proba-analizy-arcydzieła-federico-felliniego-181098/> (dostęp 23.06.2022).
- Czarkowska-Krupa Agnieszka, *„Dolce vita”. Na samym dnie piekła*, Old Camera, 26.08.2015, <https://oldcamera.pl/slodkie-zycie-na-samym-dnie-piekła/> (dostęp 23.06.2022).
- Film Review La Dolce Vita*, <https://www.youtube.com/watch?v=2poPhI9FrFc> (dostęp 23.06.2022).

Being a Celebrity, Being a Paparazzo. Fellini's Protagonists in *La Dolce Vita*

In his essay the author discusses the question of film spectator of the particular movie, namely "La Dolce Vita", directed by Federico Fellini. Since its premiere in February 1960, the movie has produced a lot of controversies, concerning both the artistic aspects, as well as manners and customs. The author concentrates on the extraordinary position of the spectator inside the film narration. He discusses the question of the intertextual place of the viewer both inside the narration and syuzhet.

The viewer in many cases plays a role of authors porte parole. The different roles of protagonists are named: fallen aristocrats, petit bourgeois, artists, intellectuals, foreign celebrity. The one of the most important is the role of paparazzi, coined for the first time in the Fellini's film. It created the aggressive photographer, the "bandit" of the camera.

The variety of the roles, with emphasis of the paparazzi, produce the situation, where Fellini brilliantly makes an illusion of fully controlled narration by the spectator. But it is the artistic illusion, nothing more.

Keywords: celebrity; paparazzi; spectatorship; film semiotic; Fellini

Data przesłania tekstu: 1.02.2021

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 17.03.2021

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 15.04.2021

GRZECHY PO WŁOSKU WEDŁUG FEDERICA FELLINIEGO. RZYMSKI TRYPTYK ZATRACENIA I ZANIKANIE ŚWIĘTOŚCI

IWONA KOLASIŃSKA-PASTERCZYK

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ
Faculty of Management and Social Communication
Jagiellonian University
iwona.kolasinska-pasterczyk@uj.edu.pl
ORCID 0000-0001-5242-281X

Na życiu Federica Felliniego odcisnęły piętno dwa miejsca – Rimini, prowincjonalna miejscowość i zarazem kurort nad Adriatykiem, w której się urodził (20 stycznia 1920 roku), oraz Rzym, dokąd wyjechał, gdzie pracował i gdzie dokonał żywota (31 października 1993 roku). Oba miasta zainspirowały jego twórczą wyobraźnię, stały się mitycznymi punktami odniesienia i określiły klimat jego filmów, a także zdeterminowały ewolucję stylu – od neorealizmu (z dominacją naturalnych pejzaży prowincji), ewoluującego w stronę realizmu magicznego, po wizyjność przełamującą zasadę reprodukcji rzeczywistości na rzecz jej imitacji i kreacji w przestrzeni studyjnej. Jego filmy z lat 1954–1957: *La strada*, *Niebieski ptak* i *Noce Cabirii* – określa się jako „filmy o odkupieniu”¹.

Trylogia samotności i odkupienia dotyczyła losów indywidualnych jednostek doświadczających duchowej przemiany. Wraz ze *Słodkim życiem* Fellini stał się bardziej posępnym moralistą, diagnozującym powszechne zepsucie, a zatem i potrzebę odnowy całego społeczeństwa. Swoisty rewers trylogii odkupienia stanowi nieformalny tryptyk zatracenia: *Słodkie życie* (1960), *Kuszenie doktora Antoniego* (epizod filmu *Boccaccio '70*, 1962) i *Rzym* (1972).

¹ Ch. Wiegand, *Federico Fellini. Konferansjer snów 1920–1993*, przeł. J.J. Halbersztat, Kolonia, 2006, s. 43.

RZYMSKI TRYPTYK ZATRACENIA

Fabule *Słodkiego życia*, *Kuszenia...* i *Rzymu* zostały wpisane w rzymskie dekoracje. Wraz z tryptykiem rzymskim obraz prowincji i przedmieść zastąpiła wizja stołecznej metropolii. Substytutem realności stały się rzymskie dekoracje. Rzym objawia się nie tyle w swej fizycznej realności, co jest subiektywną wizją (Rzymem Felliniego), iluzją rzeczywistości, powstałą w miasteczku filmowym Cinecittà. Tryptyk rzymski ma wydźwięk satyryczny i stanowi gorzką diagnozę dotyczącą kondycji duchowej społeczeństwa oraz zanikania świętości, sprowadzonej do jej pozorów. *Słodkie życie* to słodko-gorzki obraz życia elity towarzyskiej, pozbawionej jakiegokolwiek punktu odniesienia w sferze wartości – diagnoza upadku człowieka, „człowieka, dla którego nie ma już świętości”². *Kuszenie doktora Antoniego* to satyra na pocziwego Włocha i jego obyczajowe pryncypia, portret upadku „strażnika moralności”. *Rzym* oddaje duszę Wiecznego Miasta, jego piękno stworzone przed tysiącami lat i brzydotę dnia codziennego, jego trwanie i drzenie w posadach, jego świętość i deprawację, ilustruje zmierzch wartości i nabiera znaczenia profetycznej wizji apokaliptycznej zagłady. W każdej z trzech odsłon rzymskiego tryptyku integralną część codzienności stanowi/a spektakl/e, a postacie Felliniego wchodzą w określone role społeczne i w pewnych sytuacjach – niczym aktorzy w teatrze – zakładają „maski”.

Zapewne z przeświadczenia, że życie jest ciągiem epizodów, zrodził się pomysł Felliniego na filmy o luźno skonstruowanej fabule i narracji epizodycznej. *Słodkie życie* składa się z siedmiu epizodów, których spoiwem narracyjnym jest postać Marcella, dziennikarza brukowej gazety, *flâneura* i przewodnika po kręgach piekła nowej rzeczywistości. *Kuszenie doktora Antoniego* to jeden z epizodów w zbiorowym projekcie *Boccaccio*'70, pierwotnie czteroczęściowym filmie nowelowym (autorami pozostałych epizodów byli: Luchino Visconti, Vittorio de Sica i Mario Monicelli)³, w którym za

² A. Werner, *W tanecznym korowodzie. Fellini*, w: idem, *Dekada filmu*, Warszawa 1997, s. 50.

³ W pierwotnym kształcie film składał się z czterech nowel: *Le tentazioni del dottor Antonio* (z Anitą Ekberg) Federica Felliniego, *Il lavoro* (z Romy Schneider) Luchina Viscontiego, *La ruffa* (z Sophią Loren) Vittoria De Siki i *Renzo e Luciana* (z Marisą Solinas) Maria Monicelliego. Skrócona wersja to „humoreska w trzech aktach” (bez noweli Monicelliego).

sprawą strażnika moralności doktora Antonia Mazzuolo widz konfrontowany jest z „gigantyczną pokusą”. *Rzym* jest impresją Felliniego na temat Wiecznego Miasta, złożoną z dziewięciu luźno powiązanych epizodów (sekwencji), w które wprowadza sam Fellini – swoisty mistrz ceremonii odsłaniający kolejne miejsca składające się na świat jego wspomnień. We Francji film wszedł na ekrany pod znamienym tytułem *Fellini-Roma*⁴, co służyło podkreśleniu roli Felliniego jako przewodnika po Wiecznym Mieście. Zatrata i odkupienie są w tryptyku rzymskim powiązane z mitologią kobiety, która w skrajnych przypadkach staje się bóstwem uosabiającym świętość i grzech. W *Słodkim życiu* pojawia się w różnych wcieleniach mitycznej Ewy (kochanki, żony, matki, jeszcze niewinnej dziewczyny), wśród których prym wiedzie Sylvia (Anita Ekberg) – ucieleśnienie żywiołowej witalności podniesione do rangi złotowłosego bóstwa zjednoczonego z naturą. W *Kuszeniu doktora Antoniego* powraca w postaci „Anity-giganta” (Anita Ekberg), symbolizującej niepokojącą zmysłową pokusę i bóstwo macierzyńskie. W końcu wcieleniem mitu kobiecości jest *Rzym*, gdzie miasto przyrównane zostało do kobiety – „orientalnego bóstwa odpychającego i kuszącego zarazem, wulgarnego i czystego, zdeprawowanego i świętego”⁵. Te trzy filmy tworzą nieformalną całość – pozostają do siebie w takiej relacji (sugerowanej przez nawiązania poprzez motywy i obrazy) jak trzy panele w formacie tryptyku.

NA RUINACH ŚWIĘTOŚCI: STRUMIEŃ ŻYCIA NA VIA VENETO (SARCAZM SŁODKIEGO ŻYCIA)

W *Słodkim życiu* Federico Fellini spojrział na świat „z perspektywy wartości, które z tego świata wyparowały”⁶. Jego portret elity towarzyskiej przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ujawnia marazm ukryty za fasadą wspaniałego życia. Miałka egzystencja środowiska high life’u ma swoją przyczynę w zdesakralizowanym świecie pozbawionym jakiegokolwiek punktu odniesienia. Powodem takiego stanu rzeczy – upadku człowieka – są „nie

⁴ H. Książek-Konicka, *Rzym*, w: eadem, *100 filmów włoskich*, Warszawa 1978, s. 157.

⁵ Maria Kornatowska uznała *Rzym* za „najdoskonalsze wcielenie Felliniowskiego mitu kobiecości”. Zob. M. Kornatowska, *Fellini*, Warszawa 1989, s. 124.

⁶ A. Werner, *W tanecznym korowodzie...*, op. cit., s. 51.

tyłe konsekwencje rewolucji obyczajowej, ile skutki wynikające z tego samego źródła: zachwiania, jeśli nie utraty, wiary w jakąkolwiek transcendencję⁷. W *Słodkim życiu* upatrywano „zwierciadła świadomości społecznej Włoch 1960”⁸ czy odzwierciedlenia przemian zachodzących w społeczeństwie naznaczonym przez rewolucję obyczajową i dotkniętym kryzysem tradycyjnych wartości. Dzieło Felliniego swoją formą (epizodyczną) wyrażało ducha czasu (dość powierzchownego, naskórkowego kontaktu z rzeczywistością). Struktura narracyjna filmu koresponduje z daną przez Felliniego dekadencją wizją społeczeństwa, ponieważ reżyserowi zależało na tym: „aby zagadnienia dotyczące prostytuowania się systemów wartości w cywilizacji dobrobytu – jak ówcześni socjologowie określali kulturę zachodnią – znalazły również uzasadnienie w warstwie ekspresyjnej i językowej filmu”⁹.

Akcja filmu została rozpisana na siedem dni i nocy, podczas których znudzony życiem dziennikarz brukowej gazety Marcello Rubini (Marcello Mastroianni), prowadzący swoistą kronikę towarzyskiego życia w Rzymie, wtajemnicza widza w kolejne kręgi piekła. Spoiwem łączącym kolejne epizody jest postać Marcella – przewodnika po ekscesach składających się na życie w Wiecznym Mieście. Marcello nie tyle pracuje, co bywa tam, gdzie dzieje się coś ciekawego (sensacyjnego); towarzyszy mu stale (z wyjątkiem sytuacji intymnych) fotoreporter zwany Paparazzo. Luźne epizody fabuły z udziałem kilku kobiet spaja obecność Marcella i Paparazza, „wędrujących przez ten dziwny świat zbudowany z osobliwości kulturalnych epoki kultury masowej”¹⁰ i polujących na skandale obyczajowe. Sceny z życia elity Fellini pokazał w *Słodkim życiu* ze szczególnej perspektywy – „niezupełnie od środka i nie całkiem z zewnątrz – z pozycji, w jakiej znajdował się główny bohater, z zawodu dziennikarz”¹¹. W każdym z epizodów Marcello zostaje wciągnięty w wir zdarzeń, jednak za fasadą atrakcyjności życia w stolicy kryje się znużenie naznaczające egzystencję jego i środowiska, w którym się znalazł. Pod „pozorami bujności życia czai się bezruch, uwy-

⁷ Ibidem, s. 52.

⁸ M. Mielcarek, E. Pawlak, *Ilustrowany leksykon filmu europejskiego*, Poznań 2003, s. 350.

⁹ T. Miczka, *Kino włoskie*, Gdańsk 2009, s. 249.

¹⁰ M. Mielcarek, E. Pawlak, op. cit., s. 350.

¹¹ H. Książek-Konicka, op. cit., s. 108.

datniony z jednej strony ciągłym powtarzaniem się motywów, z drugiej zaś wewnętrzną niezmiennością bohatera, biernego świadka, niepodlegającego istotnym przeobrażeniom. Bezruch – zapowiedź rozkładu i nicości¹². To wrażenie chorobliwego znużenia i rozkładu ma maskować pozorną euforią życia w szalonym tempie – stąd „rozpaczliwa pogoń za odmianą, nową twarzą, przygodą, zabawą, nawet fałszywym cudem – za wszystkim, co niesie nadzieję »czegoś innego«. Fellini pokazuje zjawiska współczesności poprzez pryzmat klęski jednostki, która tworzy fałszywe wartości i sama pada ich ofiarą. Bohaterowie *Słodkiego życia* nie są ani moralni, ani niemoralni. Są po prostu ludźmi wewnątrznie przegranymi¹³. W strukturze dramaturgicznej, jak i znaczeniowej filmu ważny jest rytm słodkiego życia w Rzymie, który wyznaczają uprzywilejowane pory doby – wieczór, noc i ranek. Te wyznaczniki rytmu wewnętrznego dzieła nadają przedstawieniu sens symboliczny – motywy wieczoru, nocy i świtu pojawiają się w każdym z epizodów/segmentów filmu¹⁴.

Historia siedmiu dni i odsłon różnych aspektów życia w Wiecznym Mieście została zamknięta w klamrę dwu przedstawień: figury Chrystusa unoszącej się nad miastem, transportowanej przez śmigłowiec na plac Świętego Piotra w ekspozycji filmu, i potwora wyciągniętego z morza przez rybaków w zamknięciu filmu. Łączy je to, że oba odbierają nadzieję. Pierwotny scenariusz do filmu nosił zresztą tytuł *Babilon, rok dwutysięczny po Jezusie Chrystusie*¹⁵, wskazujący na naznaczenie życia znamieniem upadku. Film zaczyna się niezwykle spektakularnym transportowaniem ogromnej lśniącej figury Chrystusa Odkupiciela, która zawisa na linach nad placem Świętego Piotra. Podniebnej drodze posągu nie towarzyszy jednak podniosła atmosfera, lecz aura sensacji przyciągająca uwagę także Marcella, podążającego drugim helikopterem w ślad za śmigłowcem unoszącym posąg.

Nad ruinami rzymskiego akweduktu, nad ulicami Wiecznego Miasta, nad tarasem pełnym półnagich, opalających się dziewcząt unosi się Bóg. [...]

¹² M. Kornatowska, op. cit., s. 76.

¹³ Ibidem, s. 73.

¹⁴ Zwrócił na to uwagę Tadeusz Miczka. Zob. T. Miczka, *Kino włoskie...*, op. cit., s. 251.

¹⁵ Za: M. Kornatowska, op. cit., s. 69.



Il. 1a–1b. Od góry: Iśniący posąg Chrystusa Odkupiciela unoszony śmigłowcem nad Rzymem oraz Marcello podążający w ślad za nim. Kadry z filmu *Słodkie życie*

A może po prostu posąg Chrystusa, symbol niegdyś czczony przez ludzi, a teraz bezbronny wobec gawiedzi nieuznającej czy nieznającej sacrum? Desakralizacja to z całą pewnością jedna z narzucających się cech świata przedstawionego przez autora *Słodkiego życia*. Desakralizacja nie tylko tej publiczności, dla której nic nie jest święte. Nie zna ona sacrum w swym własnym życiu, nie uznaje świętości w symbolach wiary¹⁶.

Chrześcijański symbol – figura Chrystusa Odkupiciela – nie jest już czytelny dla pónagich dziewcząt opalających się na dachu luksusowej rezydencji. Jedna z nich zwraca się do koleżanki: „Zobacz, co to takiego. Jezus leci helikopterem”. Posąg wzbudza ich zaciekawienie, podobnie jak innych postronnych gapiów. Ale też i szybko przestaje budzić zainteresowanie, gdy uwagę przyciąga lecący drugim helikopterem przystojny Marcello. Jedna z dziewcząt pyta go: „Co to za posąg, dokąd go zabieracie?”. Marcello usiłuje odpowiedzieć, ale jego słowa są zagłuszone przez huk wirujących śmigieł helikoptera. Ten sam efekt wygłuszenia, unieważniający zrozumienie znaczenia słów, powraca w finale filmu. Gdy po nocnej orgii o świcie Marcello widzi wyciągniętego na brzeg z morza dziwaczного morskiego potwora,

¹⁶ A. Werner, *W tanecznym korowodzie...*, op. cit., s. 51.

z drugiej strony plaży woła go Paola (będąca uosobieniem dziewczęcej czystości), ale jej głos zostaje zagłuszony przez wiatr. Ta klamra ma sens symboliczny – sugeruje odcięcie od daru odkupienia i triumf świata, nad którym zaległo „milczenie Boga”. Statua Chrystusa Odkupiciela – tj. Jezusa przedstawionego z otwartymi ramionami, jakby w geście objęcia miasta i całego świata, błogosławienia jego mieszkańcom – zwykle ma sugerować moc odpuszczania grzechów. Tymczasem w *Słodkim życiu* również posąg Zbawiciela wkomponowuje się w blichtr tego świata – lśni złoceniami, które przysłaniają/anulują znaczenie symbolu. Wobec zagłuszonego wołania w epilogu filmu wewnętrzna przemiana człowieka (Marcella) nie ma szans się dokonać – ani za sprawą Boga, ani kobiety.

Sposób wprowadzenia figury Chrystusa w ekspozycji filmu i sam jej wygląd wskazują, że będzie to film o świecie pozbawionym Boga. Jednak forma przytoczonych opowieści-epizodów, którą Fellini nadał filmowi, sprawia, że jego całość nabiera charakteru zbliżonego do ewangelicznych przypowieści. Przypowieść to porównanie wzięte z natury albo z życia ludzkiego i opowiedziane jako historia w celu uzmysłowienia oraz wywołania pewnego religijnego albo moralnego poglądu¹⁷. Przypowieści, którymi posługiwał się Jezus, zawarte w Ewangeliach synoptycznych, wzywały słuchaczy do „ostatecznego uznania prawa Bożego i do podjęcia zgodnej z nim decyzji”¹⁸. Po części analogiczna sytuacja (choć z innym przesłaniem) zachodzi w *Słodkim życiu*:

Przypowieści rodzą się z sytuacji znanych słuchaczom z doświadczenia, więcej – są nimi po brzegi wypełnione, i prócz nich nie ma tam nic więcej. Lecz równocześnie są opowiadane, otwarcie wymyślone. Przypowieści tworzą niby-fikcyjną nadbudowę nad empirycznym doświadczeniem. [...] Świat *Słodkiego życia* jest zaledwie pewnym urealnieniem przypowieści. Jest przypowieścią odgrywaną przez samą realność. *Słodkie życie* ma swojego Boga, swoich świętych i grzeszników... [...] Tylko nie ma Zbawiciela, bo Zbawiciel dawno przyszedł, ale niczego nie wskórał¹⁹.

¹⁷ G. O'Collins SJ, E.G. Farrugia SJ, *Leksykon pojęć teologicznych i kościelnych z indeksem angielsko-polskim*, przeł. ks. J. Ożóg SJ, Barbara Żak, Kraków 2002, s. 270.

¹⁸ Ibidem, s. 270–271.

¹⁹ A. Jackiewicz, *Moja filmoteka. Kino na świecie*, Warszawa 1983, s. 31.

Fellini wprowadza widzów w świat chorobliwego rozkładu i grzechu, ukazuje zmysłową bujność i brzydotę rzeczywistości, ucieka się do hiperbolizacji, bo jako przewrotny moralista czuje, że „dekadencja jest niezbędna do odrodzenia”²⁰.

Sceny z życia elity mógł Fellini usytuować jedynie w Rzymie. W pierwszym epizodzie filmu Marcello mówi do Maddaleny (Anouk Aimée): „Uważam, że Rzym jest cudowny. Jak piękna i duszna dżungla. Raz jest hałaśliwy, raz spokojny”. Jego klimat tworzą: ruiny dawnych budowli (pomniki przeszłości), luksusowe rezydencje, zamki arystokratów na obrzeżach miasta, bloki nowoczesnych dzielnic, zapuszczone bloki na przedmieściach, a swoiste centrum, przez które płynie „ostatni strumień życia”, stanowi wytworna via Veneto – „elegancka ulica-salon”²¹, gdzie w klubach i kawiarniach gromadzą się wieczorami „wybrańcy losu” i skąd za dnia rozbiegają się fotoreporterzy w poszukiwaniu sensacji. Fellini odtworzył tę ulicę w studiu – projektant Piero Gherardi zbudował mu długi pas via Veneto na scenie nr 5 w Cinecittá. Ten plan – jeden z ponad osiemdziesięciu skonstruowanych na potrzeby filmu – jest niemal perfekcyjną kopią oryginału²². Mistyfikacja nie czyni obrazu życia włoskiej elity mniej prawdziwym. W *Słodkim życiu*:

Spektakl stanowi integralną część codzienności, życie koncentruje się w miejscach publicznych. Rządzą nim zasady inscenizacji. Miasto przeobraziło się w dekorację, w gigantyczny plan filmowy [...]. Dziwaczność wyglądków i zachowań uwydatnia teatralność. Wszyscy grają rolę w spektaklu, ale poza tymi rolami nie ma nic. Ni znaczeń, ni wartości²³.

Chociaż Fellini „nie unikał moralizowania, jednak sąd etyczny, jaki wyraził w tym filmie na temat społeczeństwa zafascynowanego konsumpcjonizmem, był zjadliwą ilustracją włoskiego powiedzenia *dolce far niente* (słodkie nieróbstwo)”²⁴. Na obraz świata przedstawionego w filmie złożyły się rozrywki elity towarzyskiej, za którymi kryje się nieautentyczność

²⁰ Ch. Wiegand, *Federico Fellini...*, op. cit., s. 73.

²¹ H. Książek-Konicka, *100 filmów włoskich...*, op. cit., s. 108.

²² Za: Ch. Wiegand, op. cit., s. 83.

²³ M. Kornatowska, *Fellini i sztuka kina*, w: *Mistrzowie kina europejskiego*, red. K. Sobotka, Łódź 1996, s. 127.

²⁴ T. Miczka, *Kino włoskie...*, op. cit., s. 250.

i nuda, piękne kobiety z poczuciem przegranej, łatwe przygody erotyczne jako rekompensata nudy i poczucia klęski, niezdolność do kochania i tworzenia (znamionująca choćby Marcella), kult nowej wizualności, świata wykreowanego przez reporterów jako substytutu realności, przemiana twarzy w maski, za którymi można skryć własną tożsamość (okulary przeciwsłoneczne zakładane nie jako ochrona przed słońcem, lecz przysłona oczu w scenach rozgrywających się wieczorem). *Słodkie życie* ma swoich bohaterów skandali obyczajowych i towarzyskich, ma swoje pogańskie bóstwo – kobietę (ucieleśnienie dionizyjskiej witalności – Sylwię), przewodnika po kręgach piekła (Marcello), swoich grzeszników (hipokrytów lub tych z poczuciem życiowej klęski) i świętych (tę funkcję pełni wcielenie franciszkańskiej niewinności – Paola), i wreszcie przypominających zastępy diabelskie reporterów, „jedyną siłę rządzącą miastem Felliniego”²⁵ polującą na każdą sensację (czy będzie nią zdrada małżeńska, śmierć znanej osoby, przybycie gwiazdy filmowej bądź domniemany cud). W każdy z epizodów filmu wpisany został incydent wskazujący na upadek człowieka (składają się na serię „grzechów po włosku”).

W ostatnim epizodzie Marcello trafia na przyjęcie w nadmorskiej willi producenta Ricarda i włącza się w zabawę, która nabiera charakteru orgii – ze striptizem Nadii, ujeżdżaniem jednej z kobiet przez Marcella i wreszcie rozsypywaniem przez niego piór z poduszki.

Ten desperacki akt rozsypywania białych piór narzuca skojarzenie ze sceną poprzedzającą epilog w filmie *Złoty wiek* (reż. Luis Buñuel, 1930), w której był formą rewolty przeciw systemom zniewolenia. Na poziomie symbolicznym, tradycyjnie, „w chrześcijaństwie pióra reprezentują modlitwę i wiarę”²⁶. Wyrzucane (podobnie jak w *Złotym wieku*) przeciwnie – zwiastują upadek człowieka, triumf deprawacji nad cnotą, fiasko wiary w odradzającą moc miłości (stąd epilog *Słodkiego życia* jest inny niż w trylogii odkupienia). Podobnie orgia – symbolizuje wprawdzie „cofnięcie się w ciemność”, ale oznacza też, że: „rozpasanie obyczajów, naruszenie wszelkich zakazów, zbieżność wszelkich przeciwieństw mają na celu rozkład świata, którego

²⁵ A. Janicki, *Moja filmoteka...*, op. cit., s. 32.

²⁶ J. Tresidder, *Słownik symboli. Ilustrowany przewodnik po tradycyjnych wyrażeniach obrazowych, znakach ikonicznych i emblematkach*, przeł. B. Stokłosa, Warszawa 2001, s. 165.



Il. 2a–2b. Dwie kulminacje orgii w willi producenta Ricarda z udziałem Marcella: ujeżdżanie kobiety i rozsypywanie piór z poduszki oblepiających jej ciało. Kadry z filmu *Słodkie życie*

obrazem jest społeczność i odtworzenie owego pierwotnego *illud tempus*, który oczywiście jest mityczną chwilą »początku« (chaos) i »końca« (potop, ekpyrosis – zognienie, apokalipsa)²⁷.

Motyw orgii zapowiada finalne rozdarcie bohatera zobrazowane w epilogu filmu pomiędzy tym, co symbolizuje wołająca go na plaży Paola (którą wcześniej postrzegał jak anioła z malowideł w umbryjskich kościołach), i tym, do jakich znaczeń odsyła wyciągnięty na brzeg przez rybaków potwór – martwa ryba.

Głosu Paoli Marcello nie usłyszy, bo zagłusza go szum fal i wiatr. Gdy morski potwór przykuwa jego uwagę, mówi do współuczestników nocnej orgii: „Zobaczcie, jak się na nas gapi”. W epilogu *Słodkiego życia* Fellini wprowadził motyw martwej ryby (to ogromna płaszczka). Ryba to „najwcześniejszy znak Jezusa Chrystusa. Litery składające się na greckie słowo ryba, *ichthys*, tworzą akronim »Jezus Chrystus, Syn Boży, Zbawiciel« (*Iesous Christos Theou H(Y)ios Soter*)²⁸. Klamrę w filmie stanowią dwa obrazy – transportowanej przez helikopter figury Chrystusa Odkupiciela (Zbawiciela) oraz znaku wskazującego na Chrystusa Zbawiciela. W pierwszym przypadku

²⁷ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J.W. Kowalski, Warszawa 2000, s. 91, 421.

²⁸ J. Tresidder, op. cit., s. 186.



Il. 3a–3b. Wyciągnięty na brzeg potwór – martwa ryba. Symbol chryścianizmu w epilogu filmu nawiązujący do motywu posągu Jezusa z prologu. Kadry z filmu *Słodkie życie*

posąg Zbawiciela funkcjonuje już jako symbol nieczytelny, w drugim zaś ryba jest martwa, co potwierdza zanikanie świętości i brak nadziei na odkupienie człowieka/świata pogrążającego się w upadku (reprezentowanego przez elitę towarzyską nastawioną na „słodkie życie”).

GIGANTYCZNA POKUSA I UPADEK BIGOTA PRZY VIA APPIA ANTICA (DEMASKACJA HIPOKRYZJI W KUSZENIU DOKTORA ANTONIEGO)

Nowela ukazuje konsekwencje konfrontacji strażnika moralności z pokusą nie do odparcia. Fabuła rozwija się w niej wokół „sceny kuszenia”. Wskazuje na to już sam tytuł noweli, stanowiący wariacyjne nawiązanie do tytułu powieści filozoficznej Gustave’a Flauberta *Kuszenie świętego Antoniego* (*La Tentation de saint Antoine*, 1848–1849, 1856, 1874)²⁹. Choć nowela nie stanowi adaptacji powieści, to pewne motywy wskazują na inspirację Flaubertem. W obu przypadkach bohater jest typem ascety – eremity

²⁹ Powieść Flauberta była trzykrotnie przerabiana; podane daty odnoszą się do kolejnych wersji powieści. Pisarz pracował nad nią w sumie 25 lat, tylko ostatnią z wersji opublikował – ukazała się w Paryżu w roku 1874 nakładem Georges’a Charpentiera.

u Flauberta, nadgorliwym bigotem i strażnikiem cnoty u Felliniego. Pierwszy doświadcza niezliczonych pokus, drugi zмага się z jedną, za to gigantyczną. Obaj są konfrontowani z przykrym (dla nich) doświadczeniem rozkoszy zmysłów i obaj przechodzą przez doświadczenie „nocy kuszenia”. Charakter pokus św. Antoniego Pustelnika jest zróżnicowany. Powieść Flauberta składa się z:

serii epizodów przedstawiających wizje świętego pustelnika, obejmujących dość skomplikowany przegląd grzechów ciała i umysłu, a raczej ukazanie różnorodnych możliwości w tym zakresie. W rezultacie jest to bogaty i bardzo krytyczny przegląd myśli filozoficznej, moralnej i religijnej, z którego autor nie wyciąga żadnych wniosków, tworząc w ten sposób atmosferę dezorientacji i całkowitego sceptycyzmu³⁰.

Przesadnie strzegący zasady tępienia wszelkich przejawów zmysłowości i seksualnych pokus, doktor Antonio z noweli Felliniego nie może uwolnić się od bujnych kształtów pewnej piękności z reklamy billboardowej – wcielenia wybujałej kobiecości atakującej jego zmysły za dnia oraz (zwłaszcza) w nocy. Oba dzieła łączy pokrewny ideał kobiecy. W tej i innych powieściach Flauberta – skądinąd artysty skłonnego do mnisiej samotności i chorego na „nostalgię za bytem idealnym, doskonałym, absolutnym, prawdziwym i pięknym”³¹ – ideałem (w sensie wiodącego modelu postaci) pozostaje „kobieta niegodna” (prostytutka, cudzołożczyni itp.), a powierzchowność wielu kobiet (typu Priscilli i Maximilli z *Kuszenia*...) „ilustruje typowe piękno Meduzy”³². W *Kuszeniu doktora Antoniego* kobieta jest rogiem obfitości. Wspaniała olbrzymka Anita o wybujałych krągłościach (wydatnym biuście i biodrach, długich nogach, z głową otoczoną burzą długich blond loków) ucieleśnia bujną, zmysłową i zwierzęcą kobiecość, ale związany z jej atrybutami zewnętrznymi naddatek zmysłowości sprawia, że jest postrzegana przez mężczyznę jako wcielenie nieczystości – demon naruszający spokój jego ducha, a w konsekwencji oznaczający zaturę. A może jednak odkupienie?

³⁰ *Dzieje literatury europejskich*, red. W. Floryan, Warszawa 1977, s. 744.

³¹ A. Rogalski, *Gustaw Flaubert – człowiek średniowieczny*, w: idem, *Ku światłu. Wybór szkiców, studiów i esejów literackich*, Warszawa 1985, s. 43.

³² M. Praz, *Rozdział III. Pod znakiem Boskiego Markiza*, w: idem, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, Gdańsk 2010, s. 155, 154.

Nowela Felliniego przedstawia rodzaj „kuszenia” nowoczesnego – przez wdzięki Anity-giganta z billboardowej reklamy mleka. Jednak przedstawienie jej jako zmysłowej pokusy nie różni się zasadniczo od tej, jaką ucieleśniała choćby królowa Saby zwracająca się w powieści Flauberta do Antoniego Pustelnika słowami:

Jam nie kobieta, jam cały świat! Dość, aby me suknie opadły, a odkryjesz w mej osobie szereg tajemnic. [...] Posiadanie najmniejszej części mego ciała napełni cię rozkoszą gwałtowniejszą niż podbicie królestwa. Przybliży swe usta! Pocałunki moje mają smak owocu, który się roztopi w twym sercu. Ach, jakże ty zatoniesz w moich włosach, jakże wdychać będziesz moje piersi, zdumiewać się będziesz mojemu ciału i będziesz gorzał od moich źrenic, w moich ramionach i w wirze upojenia!³³

Rozdarcie wewnętrzne doktora Antonia pomiędzy powinnością tłumienia instynktów seksualnych a wyzwaniem rzuconym jego purytańskiej moralności przez wdzięki modelki z reklamy billboardowej przypominają sytuację eremity Antoniego konfrontowanego w powieści Flauberta z wyborem pomiędzy Śmiercią a Rozkoszą, które w obu przypadkach przyjmują postać zwodniczej kobiety. Gdy Antoni Pustelnik ubolewa: „O rozkosze ekstazy, cóż się z wami stało?”³⁴ i doświadcza wrażenia, że „żądza nieczysta” go dręczy, jego oczom ukazują się dwie kobiety: Stara kobieta „o nadzwyczajnej chudości” i Druga kobieta „młoda i cudnie piękna”³⁵. Antoni wyznaje: „Lękam się popełnić grzech!”³⁶. Wówczas Stara kobieta apeluje do jego pychy, chęci zrównania się z Bogiem i mówi mu, że może: „Uczynić rzecz, która się równa Bogu. On cię stworzył, a ty niszczysz jego dzieło, sam, własną odwagą, swobodnie”³⁷. Z kolei Druga kobieta – „większa, jasnowłosa jak miód, pełna, z barwiczką na twarzy i różami na głowie...”³⁸ – szepcze, nakłaniając go: „Żyj, używaj rozkoszy. [...] W pieśszczocie jej poznasz dumę wtajemniczeń

³³ G. Flaubert, *Kuszenie świętego Antoniego*, przeł. A. Lange, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/flaubert-kuszenie-sw-antoniego.pdf>, s. 16 (dostęp 23.06.2022).

³⁴ Ibidem, s. 76.

³⁵ Ibidem, s. 77.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem.

i ukojenie pożądań [...] nie wiesz, jaka to rozkosz chcieć ujrzeć obnażoną tę, którą czciłeś odzianą”³⁹. Głos Starej kobiety neguje rozkosz i usiłuje ją zozydzić w oczach eremity: „Nie potrzeba zażyć rozkoszy, by poznać ich gorycz. Z daleka już patrząc na nie, odczuwasz wstręt...”⁴⁰; oferuje w zamian siebie: „Jam jest pocieszenie, spokój, zapomnienie, wieczna pogoda”⁴¹. Druga kobieta zaś – przedstawiająca siebie: „Jam jest ukołysanie, rozkosz, życie, szczęście niewyczerpane” i będąca wcieleniem Rozkoszy, która ma „talię wąską, tułów ogromny i wielkie rozczochrane włosy” – zwraca się do Antoniego: „Nie opieraj się, jam wszechmocna! [...] Cnota, odwaga, pobożność rozwiewają się od zapachu mych ust. Towarzyszę człowiekowi na każdym kroku, a na progu mogiły powraca do mnie”⁴². Na takim samym rozdrożu znajduje się w noweli Felliniego Antonio Mazzoło, który również lęka się wszystkiego, co może zagrozić jego moralności. Jako bigot odnosi się ze wstrętem do wszelkich przejawów witalności, a zwłaszcza folgowania seksualności w życiu i sztuce. Ulega zatem pokusie niszczenia i tłumienia instynktów. Z drugiej strony też nie może oderwać oczu od jasnowłosej piękności o wybujałych kształtach, ucieleśniającej potencjalną rozkosz.

Antoni Pustelnik Flauberta identyfikuje tożsamość obu pokus (Śmierci i Rozkoszy): „Od czasu do czasu pod wpływem wstrząśnięcia otwiera oczy i w ciemnościach dostrzega rodzaj potwora przed sobą. To głowa trupa w wieńcu róż, niżej tors kobiety białości masy perłowej...”⁴³ (obie kobiety zlewają się więc w jednego potwora). Potwór jest nikim innym jak Kusicielem: „Jeszcze raz to Diabeł, pod swoją podwójną postacią: ducha cudzołóstwa i ducha zniszczenia”⁴⁴. Dwie pierwsze wersje *Kuszenia*... Flauberta, utrzymane w duchu romantycznego nihilizmu, „kończą się śmiechem oddalającego się Szatana”⁴⁵, sugerującym klęskę ludzkich ambicji. W ostatecznej wersji powieści – pomimo wewnętrznych rozterek i braku definitywnej

³⁹ Ibidem, s. 78.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem, s. 79.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ *Literatura francuska. Tom II: XIX i XX wiek*, red. A. Adam, G. Lerminier, E. Morot-Sir, przeł. J. Arnold-Ejsmond et al., Warszawa 1980, s. 249.

odpowiedzi na dręczące go wątpliwości – Antoni Pustelnik dochodzi do afirmacji życia w duchu chrześcijańskim. Wraz z nastaniem blasku dnia rozwiewają się jego majaki, widzi twarz Jezusa Chrystusa i zaczyna się modlić. „Scena kuszenia”, której doświadcza bohater Felliniego przynosi bardziej dwuznaczne rozstrzygnięcie: Antonio wprawdzie otwiera się na zmysłowe piękno życia, ale okupuje to szaleństwem, zaś jego doświadczenie puentuje szyderczy śmiech Kupidyna.

Światy Felliniego i Flauberta wydają się sobie pokrewne. Flaubert, XIX-wieczny realista o mentalności człowieka średniowiecznego, pozostał atrakcyjny i zrozumiały dla XX-wiecznego odbiorcy:

Fenomenalność Flauberta polega na tym, że żyjąc ściśle w ramach wieku dziewiętnastego, wykazał swą ogromną wyższość nad nim i że, będąc tak bardzo „średniowieczny”, wydaje się jednocześnie tak bardzo dwudziestowieczny...⁴⁶.

W noweli Felliniego, wpisane w realia XX-wieczne, nowoczesne kuszenie związane z wizerunkiem modelki reklamującej mleko konfrontuje widza z tymi samymi duchowymi rozterkami, z jakimi zmagał się bohater Flauberta – z odrzuceniem bądź akceptacją sensualistycznego doświadczenia fenomenu życia. Zarówno Flaubert, jak i Fellini (choć w innych wiekach) skonfrontowani zostali z cywilizacją zorientowaną wyłącznie na doczesność. Flaubert, „urodzony w epoce i środowisku kompletnie zdechrystianizowanym i wysterylizowanym pod względem religijnym, szukał zaspokojenia swego głodu transcendentnego w dziedzinie, do której skierowały go również jego przyrodzone skłonności i uzdolnienia: w dziedzinie twórczości artystycznej”; jego wypowiedzianie się na temat sztuki towarzyszyło „uniesienie iście religijne” i posługiwanie się „terminologią religijną”⁴⁷. Paradoksalnie niewiara w chrześcijaństwo nie wykluczała faktu, że był typem człowieka średniowiecznego hołdującego ideałowi ascetyczno-moralnemu (w typie Antoniego Pustelnika z jego *Kuszenia...*). W zlaicyzowanym świecie Felliniego uporczywa walka Antonia z przejawami zepsucia, upadkiem moralności oraz zakusami ze strony demona współczesności (erotycznej energii obrazu) zostaje przejawiona w stronę karykatury i nabiera groteskowego

⁴⁶ A. Rogalski, *Ku światłu...*, op. cit., s. 50.

⁴⁷ Ibidem, s. 46.

wymiaru. W efekcie Fellini pokazał człowieka wychowanego w kulcie pozorów, rozdartego pomiędzy poczuciem grzechu a afirmacją życia (ta ostatnia przychodzi zbyt późno). Flaubert już jako nastolatek „patrzył lekceważąco na świat »jako na widowisko«, a będąc zaledwie dwudziestoletnim młodzieńcem, oceniał uciechy życia w sposób przypominający pesymizm biblijny [...]. W miarę upływu lat postawa ta nabierała coraz silniejszego wyrazu”⁴⁸. W *Kuszeniu doktora Antoniego* wokół ogromnej reklamy, umieszczonej na billboardzie z kobiecym bóstwem, Anitą-gigantem, toczy się życie przybierające formy różnych widowisk. Reklama zajmuje centralne miejsce na placu w nowoczesnej dzielnicy Rzymu – dzielnicy „lasu szkła i cementu”, zbudowanej (w formie miniaturowej dekoracji) przy via Appia Antica⁴⁹. Reklama zachęcająca do picia mleka staje się quasi-ołtarzem, przed którym gromadzą się „wierni” przyciągani jej sugestywnością i erotyczną energią emanującą z obrazu. Oba dzieła – Flauberta i Felliniego – noszą piętno osobiste. Flaubert to artysta, który „przeżywa dramat bytu ludzkiego we wszechświecie, zogniskowany w jego własnym, indywidualnym bycie. Jego pisarstwo jest funkcją jego człowieczeństwa, posiada treść ontologiczną”⁵⁰. *Kuszenie...* stało się odbiciem obsesji Flauberta, to w nim „odmalował bez reszty samego siebie w osobie świętego”⁵¹. W *Kuszeniu doktora Antoniego* Fellini zmierzył się z grzechami poczciwego przeciętnego Włocha, z ulubionym światem rządzącym się prawami spektaklu, z rozdarciem pomiędzy poczuciem grzechu a afirmacją życia.

Kuszenie... Felliniego stanowi pierwszy akt erotycznej humoreski *Boccaccio*’70, stąd już pierwszymu pojawieniu się twarzy Antonia, spowitej płomieniami (zapewne skrywanej żądzą), towarzyszy w charakterze komentarza obraz Kupidyna – blondwłosego małego chłopca, figlarnie wystawiającego język. Dziecięcy głos z offu komentuje: „Gdyby nie ja, cały ten świat stałby się jedną wielką katastrofą. Tylko jeden facet się na mnie uwziął...”. Tym pogromcą wszelkich przejawów Erosa jest właśnie Antonio Mазzuolo.

Montowanie na placu ogromnego billboardu z reklamą zachęcającą do picia mleka zbiega się w czasie z przytaczaniem nagrodzonym przezeń

⁴⁸ Ibidem, s. 43.

⁴⁹ M. Kornatowska, *Fellini...*, op. cit., s. 81.

⁵⁰ A. Rogalski, *Ku światłu...*, op. cit., s. 42, 43.

⁵¹ M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł...*, op. cit., s. 154.

skautom opowieści z czasów jego dorastania o ciotce, „którą natura obdarzyła wyłącznie materialnymi przymiotami”. Niegdyś stłumione pożądanie ponownie zostanie wystawione na próbę, gdy przed jego oczyma, w atmosferze ogólnej fiesty, robotnicy montują z fragmentów gigantyczny plakat przedstawiający kobietę o ponętnej figurze – Anitę trzymającą szklankę z mlekiem. Tam, gdzie inni dostrzegają jedynie piękno, strażnik moralności dopatruje się obsceniczności. W modelce reklamującej mleko (na ścieżce dźwiękowej wybrzmiewają słowa piosenki: „Pijcie więcej mleka! Dobrze wam zrobi. Wskazane w każdym wieku”) upatruje perwersyjnej zachęty do innego rodzaju degustacji i „obrazy dla świętego obowiązku karmienia piersią”.

W „scenie kuszenia” Antonio występuje zarówno w roli kuszonego, jak i widza, jako że ogromny plakat z kobiecym bóstwem ustawiony został naprzeciw okien jego mieszkania. Jednak po tym, jak w następstwie jego interwencji modelka zostanie przysłonięta, jej obraz prześladowuje go nadal. Podczas golenia widzi w lustrze rękę w długiej czarnej rękawiczce trzymającą szklankę mleka (niczym rękę *femme fatale* z *Gildy*, reż. Charles Vidor, 1946); w trakcie wieczoru spędzanego w towarzystwie zaproszonych przyjaciół (kostycznych, o odpychających aparycjach) spostrzega blondwłosą piękność z plakatu leżącą na jego stole w tej samej, co na afiszu wyzywającej pozie (wizji towarzyszą grzmoty i błyskawice); gdy deszcz zrywa przesłonę z billboardu/reklamy, jego oczom jawi się blondyna przymrużająca oko i lewą ręką wykonująca gest „rogów” (w jego wizji staje się „szatanką”, ucieleśnieniem zła).

Bohater Felliniego, niczym Antoni Pustelnik Flauberta, utożsamia swoją pokusę z siłami nieczystymi i podejmuje kolejną próbę egzorcyzmowania zła: „Kim jesteś? Semiramidą, Kleopatrze, Thais? Kimkolwiek jesteś, złowrogi i przewrotny duchu, odejź! Pogrąż się w otchłaniach grzechu, zgiń, przepadnij! Rozkazuję ci”. Wówczas złowrogie bóstwo znika z plakatu i pozostawia na ziemi ogromną szklankę mleka. Gdy Antonio myśli, że już wypędził je ze świata, odkrywa, że znalazł się u stóp gigantycznej kobiety. W dalszej partii „nocnego kuszenia” Fellini zestawił zminiaturyzowaną postać „obrońcy moralności” z olbrzymką Anitą – dla Antonia gigantyczną pokusą, choć w istocie bezgrzeszną boginią zjednoczoną z naturą. Kobieta-bóstwo wypomina Mazzuolo jego nieczne uczynki wobec niej: „Byłam tam niczym obłok. Jak to mogło kogoś zranić?” – pyta modelka nieświadoma zła,



Il. 4. „Diabelski spektakl” z gigantyczną pokusą. Kadr z filmu Kuszenie doktora Antoniego



Il. 5. „Scena kuszenia”. Wizja Antonia – blondwłosa piękność z plakatu w jego domu. Kadr z Kuszenia doktora Antoniego

o jakie jest posądzana. Małeńki Antonio ucieka przed kobietą-potworem, która zapewnia go, że nie zrobi mu nic złego, po czym podnosi go z ziemi i trzyma w ręce, a on przeraźliwie krzyczy. Inscenizacja tej sceny stanowi nawiązanie do znanego motywu Pięknej i Bestii i jego trawestacji w horrorze klasycznym – *King Kongu* (reż. Merian Caldwell Cooper, Ernest Beaumont Schoedsack, 1933), w którym groza utożsamiana była z rozmiarem (drobna figurka Ann zestawiona z ogromną bestią Kongiem). Jednak już w horrorze scena, w której Kong trzyma w swej ogromnej łapie małeńką figurkę omdlełej Ann, ukazywała jego czułość i zapowiadała okiełznanie bestii przez kobietę. Fellini odwrócił schemat proporcji (kobieta-olbrzymka i drobna figurka Antonia) i powiązał lęk (w tym przypadku mężczyzny) z wielkością, ponownie demaskując jego bezzasadność. W noweli filmowej Felliniego

Anita z afisza jest Pięknością i Bestią zarazem, lecz jedynie w oczach hipokryty Mazzuola. Gdy staje się kobietą o normalnych parametrach, jej „diabelski zapach” uderza mu do głowy – chciałby poświęcić się, by odkupiła swe grzechy, pragnie zatrzymać ją na zawsze. Jej odmowa ponownie czyni ją winną grzechu (nazwana zostaje „Sodomą i Gomorą”). Wreszcie Anita się buntuje: „Mam cię już dość, dokuczliwa mrówko. To ty widzisz wszystko na opak” i odpowiada na jego ukryte pragnienie, rozbierając się przed nim (zdejmuje rękawiczki, nawiązując do znanego gestu Rity Hayworth w *Gildzie*, oznaczającego rzucenie wyzwania męskiemu stereotypowi postrzegania kobiety).

W *Kuszeniu doktora Antoniego* Fellini poprzez postać Anity, kolejnego wcielenia biblijnej Ewy obciążanej grzechem Adama, demaskuje hipokryzję pocziwego Włocha obwiniającego o zło wstydlivy obiekt swego grzesznego pożądania. Anita, zbuntowana Ewa, ponownie wchodzi w rolę mitycznej kusicielki rodem z dzieła Flauberta:

Potrafię objąć sto tysięcy mężczyzn i mocno ich uściskać. Gdy poruszę biodrami, czują się jak w niebie. Gdy zmrużę oczy i spojrzę na nich w ten sposób, poczują tak wielką rozkosz, aż do dreszczy, rozkosz tak wielką jak śmierć [...]. Muszę ci coś wyznać. Tak, jestem diabłem. Przyszłam tu, żeby cię zabrać ze sobą.

Jej słowa i zachowanie (zaczyna się rozbierać) są drwiną i wyzwaniem wobec mężczyzny, który wzbrania się przed widzeniem jej „nieczystego ciała”. W obliczu „przeklętej kreatury”, która może obnażyć przed nim swoje ciało, Antonio Mazzuolo wykrzykuje: „Niech nikt nie patrzy! Nie patrzcie na nią! Wstańcie i wyjdźcie z kina! Zabierzcie kobiety i dzieci, nie patrzcie!”⁵² i w desperackim akcie zdejmuje spodnie, by przysłonić nimi kobietę, a dokładnie – obiektyw kamery, ale pochwycone przez olbrzymkę spodnie w jej dłoniach okazują się zbyt maleńkie, aby zasłonić cud natury/sztuki.

Zmuszony do patrzenia Antonio – rozdarty pomiędzy potrzebą usunięcia demona z tego świata a głosem wewnętrznym, który nakazuje mu nazwać ucieleśnienie Piękna „swoją miłością” – wchodzi w rolę św. Michała Archanioła, „boskiego posłańca”⁵², ubranego w zbroję, noszącego włócznię

⁵² Św. Michał jest nazywany „boskim posłańcem”, w Apokalipsie św. Jana występuje jako „wódz aniołów” zrzucający z nieba smoka-Szatana. Zob. S. Carr-Gomm, hasło



Il. 6. „Niech nikt nie patrzy!”... Kadr z Kuszenia doktora Antoniego

i tarczę, i przeszywa tą włócznią serce modelki z plakatu, unicestwiając demona, jak niegdyś św. Michał pokonał smoka-Szatana. W tradycji chrześcijańskiej Archanioł Michał uważany jest za „ducha opiekuńczego Kościoła, obrońcę wiernych, pogromcę szatana”⁵³, tego, który stoczył zwycięski bój ze smokiem (Szatanem). Przedstawienia Michała Archanioła w ikonografii chrześcijańskiej inspirowane były opisami zawartymi w Apokalipsie św. Jana – stąd postać uskrzydłonego rycerza w zbroi, z mieczem lub włócznią, pokonującego demona, często ukazanego pod postacią smoka. Jego imię w języku hebrajskim znaczyło „któż jest jak Bóg” i postrzegany był m.in. jako patron „dobrej śmierci”⁵⁴. Fellini posłużył się tym konwencjonalnym przedstawieniem – Antonio uzurpuje sobie prawo do tego, by być „boskim posłańcem” uśmiercającym demona; pod osłoną nocy staje się tym, który przynosi śmierć jako „duch opiekuńczy” stojący na straży moralności i pośrednio Kościoła. Tyle że w noweli Felliniego ów Kościół to skostniała instytucja, puste świątynie, reprezentanci instytucji przypominający mafiozów i obłudni purytanie o odrażających twarzach. Nie przypadkiem nocną „scenę kuszenia” reżyser spuentował w duchu ironicznym obrazem orszaku pogrzebowego uformowanego przez odpychających swą aparycją przyja-

¹ Michał, św. (Archanioł), w: idem, *Słownik symboli w sztuce. Motywy, mity, legendy w malarstwie i rzeźbie*, przeł. B. Stokłosa, Warszawa 2001, s.161.

⁵³ W. Kopaliniński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 685.

⁵⁴ R. Giorgi, *Aniołowie i demony. Leksykon. Historia, sztuka, ikonografia*, przeł. T. Łozińska, Warszawa 2005, s. 364.

ciół Antonia, którzy niosą trumnę i zapalone świece i wznoszą okrzyki: „Śmierć jest życiem, gdy oczyszcza. Niech żyje wyzwoliciel!” Jak pustelnik Flauberta, purytanin Antonio musiał dokonać wyboru pomiędzy Śmiercią a Rozkoszą i opowiedział się (w swych nocnych wizjach) po stronie Śmierci unicestwiającej marzenie. Ale Fellini dał jeszcze szansę swemu bohaterowi – w epilogu Antonio, po przebudzeniu, zawieszony na billboardzie, nie chce już być „wyzwolicielem” i włóczęgą kieruje w stronę tych, którzy chcą usunąć z placu afisz wraz z modelką (uosobieniem Rozkoszy).

Wówczas jako szaleniec zostaje zabrany przez karetkę pogotowia, na dachu której jedzie śmiejący się szyderczym śmiechem i wystawiający język Kupidyn. Ów śmiech stanowi raczej nawiązanie do zakończeń dwu pierwszych wersji *Kuszenia*... Flauberta, sugerujących klęskę ludzkich ambicji, niżli do afirmacji życia w duchu chrześcijańskim jako triumfu idei ascezy nad zmysłowością z trzeciej wersji powieści. Antonio chce zatrzymać przy sobie zjawę (obietnicę Rozkoszy) i jest ostatnim bastionem, który upada przed potęgą Erosa. Śmiech Kupidyna odnosi się do triumfu ducha zmysłowości jako największej z potęg i pokazuje „daremność prób tłumienia instynktów seksualnych”⁵⁵.

Olbrzymka Anita (ucieleśnienie zmysłowej pokusy) w ujęciu Felliniego jest metaforą sztuki (kina), jej witalności. Reżyser zdejmuje z niej odium winy, sytuując tę winę po stronie odbiorcy sztuki (w typie Antonia i jemu podobnych). Grzeszne pożądanie Antonia każe mu unicestwić pokusę. Rzucając włócznię w kobietę-widmo, zabija Erosa. Śmierć modelki na afiszu oznacza triumf Śmierci nad Rozkoszą i życiem w ogóle. Symbolizuje go orszak pogrzebowy złożony z ludzi o kostycznych posturach i odrażających twarzach, na czele z dewotką, siostrą Antonia, Donatellą. To ironiczne sportretowanie tych, którzy unicestwiają witalność ucieleśnioną w kobiecie. To wyrażone w humorystyczny sposób oskarżenie pod adresem pogromców piękna i witalności, patronów „dobrej śmierci”. Przesłanie noweli z 1962 roku nie straciło nic ze swej aktualności. W optyce Felliniego sytuacja, w której znalazł się Antonio, konfrontowany z wizerunkiem kobiety na billboardzie, jest metaforą sytuacji widza w kinie. Tak jak Flaubert w twórczości artystycznej lokował uniesienie religijne, tak Fellini uczynił Anitę-giganta bóstwem

⁵⁵ Ch. Wiegand, op. cit., s. 88.



Il. 7. Antonio Mazzuolo w roli św. Michała Archaniola odwracający wektor włóchni w stronę podobnych sobie, chcących unicestwić pokusę Rozkoszy. Kadr z filmu *Kuszenie doktora Antoniego*



Il. 8. *Triumf ducha zmysłowości – uśmiech Kupidyndy*. Kadr z *Kuszenia doktora Antoniego*

jego pogańskiej religijności utożsamionym z kinem – w obu przypadkach zmitologizowanym tworem łączącym w sobie grzech i świętość.

WIECZNE MIASTO – WIECZNE ZEPSUCIE, ZMIERZCH WARTOŚCI, PIĘTNO APOKALIPSY (HIPERBOLIZACJE W RZYMIE)

Rzym (Roma, 1972) Federica Felliniego to studium Wiecznego Miasta widzianego oczyma ekipy filmowej i oczywiście samego reżysera. Pierwotnie film miał mieć tytuł *Urbs (Miasto)*. Dla reżysera Rzym był „miejszem wyodrębnionym z otaczającego świata, wybranym, sakralnym”, istniejącym

„poza czasem, poza historią, w pewnym sensie nawet poza przestrzenią”⁵⁶. O swoim odbiorze Rzymu Fellini mówił:

Rzym uczłowieczony postrzegam jak kobietę, którą się kocha i której się zarazem nienawidzi, albo jak wszechświat, w który się wierzy, który się zna, bo zawsze tu był, i który nagle okazuje się kompletnie nieznanym niczym niedostępna dżungla⁵⁷.

Dla Felliniego Rzym symbolizuje Wielką Matkę, bóstwo opiekuńcze i przerażające zarazem czy orientalne bóstwo kuszące i równocześnie zdeprawowane (jest innym wariantem mitu kobiety-olbrzymki z *Kuszenia doktora Antoniego*). Skojarzenie Rzymu z kobietą zostało zresztą wpisane w film. W dziewiątym epizodzie filmu kamera podąża za pewną kobietą idącą wieczorem opustoszałą ulicą, czemu towarzyszy głos narratora: „Ta pani, która wraca do domu wzdłuż muru patrycjuszowskiego pałacu, to rzymska aktorka Anna Magnani. Jest żywym symbolem Rzymu” i dodaje: „Rzymu zarazem drapieżnego i opiekuńczego, szlachetnego i nędznego, mrocznego i rubasznego”. Wówczas kobieta się odwraca, ujawniając swoją twarz (zmęczoną, o ostrych rysach, podkrążonych oczach, okoloną kruczoczarnymi włosami), i zwraca się do mówiącego te słowa: „Idź spać, Federico!... Nie ufam ci”, zdradzając jego tożsamość. Ta epizodyczna rola aktorki, z którą Fellini utożsamia Rzym, była ostatnią rolą filmową Anny Magnani. Zmarła w niedługim czasie po nakręceniu tej sceny⁵⁸. W książce *Zawód: reżyser. Rozmowy reżyser wspominał*, że w pewnym sensie reprezentuje ona „Rzym, Wilczyce, Westalkę”⁵⁹. Ucieleśniała też typ rzymianki o ostrym temperamencie. Odejście tego symbolu Rzymu również (ex post)

⁵⁶ M. Kornatowska, *Fellini...*, op. cit., s. 124.

⁵⁷ J. Baxter, *Fellini*, New York 1994, s. 261. Tłuma. cytatu – I.K-P. Wszystkie fragmenty z obcojęzycznych książek przytoczono w tłumaczeniu autorki niniejszego artykułu.

⁵⁸ Anna Magnani zmarła 26 września 1973 roku na raka trzustki. *Rzym* miał premierę 16 marca 1972 roku.

⁵⁹ S. Miniewicz, *Anna Mangani: muza cierpiąca*, Kultura.onet.pl, 7.03.2018, <https://kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/anna-magnani-muza-cierpiaca/thp29ce>, (dostęp 23.06.2022).

wpisuje się w klimat naznaczenia Wiecznego Miasta Felliniego tym, co nieuniknione i nieodwracalne, widmem schyłkowości.

Rzym jawi się też Felliniemu jako miejsce, w którym spokojnie można oczekiwać końca świata. Tę myśl włożył w usta przybysza z zewnątrz – osiedlonego w Rzymie amerykańskiego pisarza Gore’a Vidala⁶⁰, który podczas wywiadu (również w epizodzie dziewiątym) zapytany o motywację zamieszkania w Rzymie, stwierdza: „Po pierwsze, bo lubię Rzymian. Guzik ich obchodzi, czy żyjesz, czyś szczęśliwy, są obojętni jak koty. Rzym to miasto złudzeń. Nie przypadkiem mają tu swoje siedziby Kościół, Rząd i Kino. Fabryki iluzji, którą my dwaj też tworzymy. Zbliża się koniec świata, bo jest za dużo ludzi. Zbyt wiele samochodów, trucizn. Nie ma wspanialszego miasta od wiecznie odradzającego się Rzymu. Gdzie znajdziesz lepsze miejsce w oczekiwaniu na koniec świata z powodu skażeń i przeludnienia? To idealne miejsce, by usiąść i patrzeć, jak wszystko stacza się w otchłań. Za koniec!” (wznosi toast).

Felliniowska wizja Rzymu koresponduje z tym spojrzeniem obcokrajowca, który wybrał Włochy na swoją drugą ojczyznę i w filmie Felliniego zagrał samego siebie⁶¹.

⁶⁰ Gore Vidal (1925–2012) – pisarz, eseista i dramaturg narodowości amerykańskiej o bogatym i czasami kontrowersyjnym dorobku. Dużo czasu spędził we Włoszech, na stałe przeprowadził się do USA w 2003 roku, kiedy podupadł na zdrowiu. Sprzedał wówczas swoją włoską willę La Rondinaia (Jaskółcze Gniazdo) w Ravello na wybrzeżu Amalfi, usytuowaną na klifie nad zatoką Salerno; zob. https://en.wikipedia.org/wiki/Gore_Vidal (dostęp 23.06.2022). Spod pióra Vidala wyszła m.in. powieść o tematyce włoskiej *Julian* (1964) – dziennik Juliana Apostaty (361–363), cesarza Rzymu, który sprzeciwił się chrześcijaństwu. Był też scenarzystą, m.in. współscenarzystą filmu *Ben Hur* w reż. Williama Wylera (1959). Napisał także pierwotną wersję scenariusza do szokującego filmu *Caligula* (*Kaligula*, 1979) w reż. Tinto Brassy (Vidal wycofał się z sygnowania scenariusza swoim nazwiskiem z powodu narzuconych mu zmian; w wersji nieocenzurowanej figuruje jako jego autor).

⁶¹ Przez ponad trzy dekady Gore Vidal spędzał sześć miesięcy w roku we Włoszech, mieszkając między Rzymem a wspaniałym południowym miastem Ravello, na wybrzeżu Amalfi. Był dumny z faktu, że zagrał u Felliniego i że został honorowym obywatelem Ravello. Chłodniejsze włoskie miesiące Vidal spędzał ze swoim partnerem, wokalistą jazzowym Howardem Austerem, w przestronnym apartamencie na najwyższym piętrze, którego taras wychodził na ruiny świątyni na placu Largo di Torre



Il. 9. Gore Vidal: „Rzym to miasto złudzeń...”. Kadr z filmu Rzym

Fellini pokazuje Rzym jako najważniejsze miasto świata, kolebkę cywilizacji znikającej wraz z freskami, osobliwe miejsce odwiecznego zepsucia i rozkładu, współczesną metropolię zmierzającą do katastrofy. To subiektywna wizja Wiecznego Miasta ukazanego w dziewięciu odsłonach obejmujących przeszłość oraz teraźniejszość i wieszcząca możliwą katastrofę. Dla Felliniego Rzym jest „symbolem tego, co wieczne, tego co trwa, a zarazem niesie zapowiedź śmierci, zagłady”⁶². Widmo śmierci, schyłkowości i możliwej, a wręcz nieuchronnej apokalipsy zostało już zasugerowane klamrą filmu. Inicjalne obrazy filmu nawiązują do motywu postaci z kosą, będącej alegorią śmierci.

Na pierwszym planie widoczne są ciemne figury trzech wieśniaczek na rowerach, które o zmroku najprawdopodobniej wracają z pola. Jedna z nich trzyma kosę. Tło dla nich stanowią trzy elementy martwego pejzażu – dwie bezlistne wierzby płaczące i kamienny głaz z drogowskim na Rzym. W tej konfiguracji można dopatrzeć się odniesienia do motywu spotkania trzech żywych i trzech zmarłych. W legendzie trzech zmarłych mówiło

Argentina w Rzymie – „A czy jest lepsze miejsce do oglądania końca świata?”... Zob. J. Harris, *Gore Vidal's Love Affair With Italy*, iItaly. All Things Italian in America, 1.08.2012, <http://www.iitaly.org/magazine/focus/facts-stories/article/gore-vidals-love-affair-italy> (dostęp 23.06.2022).

⁶² Światowa encyklopedia filmu religijnego, red. ks. M. Lis, A. Garbicz, Kraków 2007, s. 473.



Il. 10. Alegoria śmierci – elementy martwego pejzażu. Kadr z filmu *Rzym*

do żywych: „Kim jesteście – myśmy byli, kim jesteśmy – wy będziecie”⁶³. W przedstawieniu Felliniego funkcję trzech martwych pełnią dwa obumarłe widmowe drzewa (wierzby płaczące, które symbolizują żałobę⁶⁴) i antyczny kamień. Temu obrazowi, implikującemu skojarzenie z zapowiedzią śmierci, towarzyszy głos z offu (samego Felliniego): „Pierwsze wyobrażenie o Rzymie zawdzięczam antycznemu głazowi leżącemu w polu nieopodal naszej wioski. Rzym 340 km” – wprowadza on w kolejne impresje reżysera, których bohaterami są Wieczne Miasto i *populus Romanus*. Dopełnieniem klamry jest obraz ulic Rzymu, po których nocą pędzą na motorach jeźdźcy wzbudzający uczucie trwogi. Finalna kawalkada motocyklistów ubranych w skóry – przywodzących na myśl barbarzyńców najeżdżających Wieczne Miasto, nowych „jeźdźców Apokalipsy” – nie wróży nic dobrego. Za sprawą tego typu obrazów Fellini wchodzi w rolę wieszczka katastrofy. Jeśli *Słodkie życie* było diagnozą upadku wartości w kręgach elit artystycznych, *Kuszenie doktora Antoniego* ukazywało upadek jednostki wychowanej w kulcie pozorów, to *Rzym* ma o wiele bardziej katastroficzny wydźwięk, jest prorocstwem apokaliptycznym.

Nie przypadkiem reżyser nawet w formie epizodycznej filmów zaszyfrował kontekst sakralny, w jakim sytuował swoje dzieła wizyjne. Siedem

⁶³ W. Kopaliniński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, op. cit., s. 1152.

⁶⁴ W. Kopaliniński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 460. W pierwotnej wersji ta ekspozycja miała kończyć się epizodem cmentarnym; zob. M. Kornatowska, *Fellini*, op. cit., s. 128.

epizodów *Słodkiego życia* ma swoje źródło w symbolice, jaką przypisuje się liczbie siedem. Ma ona znaczenie i w opisie stworzenia świata, i w Apokalipsie św. Jana i odnosi się do życia człowieka oraz czasu świata. Liczba siedem jest określana jako święta, ponieważ Bóg po stworzeniu świata odpoczął właśnie dnia siódmego; siódmy dzień to ten, w którym świat osiąga swoją doskonałość⁶⁵. Wraz z przemianami czasu świata wypełni się liczba siedem i wtedy nastanie dzień ósmy – dzień sądu (ósemka oznacza ostateczne wypełnienie)⁶⁶. W *Słodkim życiu* siódmy epizod przynosi rewers tej sytuacji, triumf deprawacji, zanik świętości. Dziewiątka oparta jest na trójce, to „trójkąt trójni, potrojenie potrójności. Pełny wizerunek trzech światów”; w obrzędach leczniczych reprezentuje „potrójną syntezę, tzn. uporządkowanie każdej płaszczyzny (cielesnej, rozumowej, duchowej)”⁶⁷. Dziewiątka symbolizuje też doskonałość – jako potrójna trójka, symbol sumy trzech światów: nieba, ziemi i piekła. Jako ostatnia z szeregu cyfr „reprezentuje koniec i początek, ideę rodzenia się na nowo, przeobrażenia i rozwoju, a zarazem śmierci, końca cyklu”⁶⁸. Inny zakres znaczeniowy dziewiątki jest powiązany z grzechem i wizją piekła. Dziewięć grzechów cudzych (w chrześcijaństwie) to: „radzić do grzechu, kazać grzeszyć, zezwalać na grzech, pobudzać do grzechu, pochwalać grzech, milczeć na grzech, nie karać grzechu, pomagać w grzechu, uniewinniać grzech cudzy”; piekło chrześcijańskie zostało zobrazowane w literaturze poprzez dziewięć bram: trzy spiżowe, trzy żelazne, trzy kamienne (jak w *Raju utraconym* Johna Milтона, 2, 645), jak i w postaci dziewięciu stopni budujących hierarchię piekielną na wzór dziewięciu chórów anielskich (w *Boskiej komedii* Dantego piekło ma dziewięć kręgów)⁶⁹.

Dziewięć epizodów *Rzymu* ma też postać potrojenia potrójności, przy czym w każdym układzie trzech epizodów kulminacja przypada na trzecie ogniwo odnoszące się do współczesności i będące znakiem zbliżającej się apokalipsy. To epizody: trzeci [pokazany jako „przedsiónek piekła”

⁶⁵ D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, Warszawa 2001, s. 47.

⁶⁶ Ibidem, s. 48.

⁶⁷ J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, Kraków 2000, s. 226.

⁶⁸ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, op. cit., s. 84.

⁶⁹ Ibidem, s. 85.

gigantyczny korek poprzedzający wjazd do Rzymu przez tzw. Raccordo Anulare, czyli autostradę okalającą miasto (sekwencja dziewięciominutowa)], szósty [drażnienie metra i odkrycie Rzymu podziemnego ujawniającego swe ulotne piękno sprzed tysięcy lat, znikające wraz z wtargnięciem powietrza (to, jak umiera przeszłość ma wydźwięk profetyczny, zapowiada koniec wszystkiego)] i dziewiąty (kawalkada motocyklistów – mrocznych jeźdźców, którzy pędzą na swych maszynach wymarłymi nocą ulicami i zataczają koła) są wizją już spełniającej się apokalipsy.

Elementem spajającym te trzy kulminacje jest ruch: samochodów usiłujących wjechać do miasta i pędzących na osłep ku samozatraceniu; drażącej tunel i wdzierającej się w głąb ziemi maszyny-kreta niszczącej ruiny patrycjuszowskiego domu; szaleńcza jazda motocyklistów opuszczających miasto i podążających w nieznanne. Epizody te łączy również atmosfera niepewności i zagrożenia, wynikająca ze zderzenia światła i mroku: zdarzeniom na autostradzie towarzyszy burza, strumienie deszczu i grzmoty; pracom podziemnym przy budowie metra towarzyszy mrok rozświetlany reflektorami oświetlającymi zachowane na ścianach patrycjuszowskiego domu barwne freski, które znikają w zetknięciu ze światłem i powietrzem; pęd motocyklistów odbywa się nocą rozjaśnianą jedynie reflektorami ich maszyn. W każdym z tych epizodów jest moment konfrontacji ze sztuką: martwe tusze krów wiezionych do rzeźni, które w wyniku kraksy znalazły się na autostradzie, nasuwają skojarzenie z malarskim tematem rozplatanego wołu [podejmowanym przez Joachima Beuckelaera, (1563), Rembrandta, (1643, 1655) czy Francisca Bacona (*Figure with Meat*, 1954)], odwołującym się do idei śmierci (czerwone mięso rozświetlające ciemne pomieszczenie rzeźni – u Felliniego plamy krwi na tuszach zwierząt); odkryte w powstającym tunelu metra starożytne freski, przedstawiające życie codzienne dawnych patrycjuszy, urzekają barwami, a ich znikanie przypomina o kruchości istnienia; reflektory kawalkady motocyklistów oświetlają ruiny starożytnych budowli Rzymu. Można w tych przedstawieniach dostrzec symbole *vanitas*, których przesłaniem jest ostrzeżenie przed nietrwałością życia.

Trzecim ogniowom triadycznego układu dziewięciu epizodów przypadła funkcja metaforyczna – wszystkie wskazują na zbliżającą się apokalipsę. Pozostałe epizody składają się na portret *populus Romanus* nakreślony przez Felliniego. Obraz mieszkańców Rzymu jest wypadkową różnych składowych: modelu edukacji szkół klasztornych, wizerunku modelowej tradycyjnej



Il. 11a–11c. Obrazy profetyczne – składowe wizji spełniającej się apokalipsy: gigantyczny korek na wjeździe przez Raccordo Anulare, ulotne piękno znikających fresków, kawalkada motocyklistów – „jeźdźców Apokalipsy”. Trzy kadry z filmu Rzym

rodziny, scenek rodzajowych przeszłości związanej z dziedzictwem kulturowym antyku, ale i naznaczonej zbrodnią faszyzmu teraźniejszości spod znaku nurtów kontestacyjnych (*made in USA*), zwyczajów związanych z rozkoszami podniebienia i ciała (uliczne biesiady nadmiaru i wizyty w domach publicznych) lub cieszących oko (tradycja teatrzyków rewiowych i seansów w kinie), lokalnego kolorytu (związanego z miejscami mającymi swoją

bogata historię) oraz dwu sfer wpływów – burdelu i Kościoła. Portretując mieszkańców Rzymu, Fellini uciekł się do kilku zabiegów: wyjaskrawienia, przerysowania, deformacji, karykatury, hiperbolizacji oraz intensyfikacji, czym dał wyraz niezwyklej wręcz weny ikonograficznej.

Podwójną moralność demaskują scenki składające się na obraz Rzymu widzianego z perspektywy życia na prowincji (z epizodu pierwszego). Wśród nich pokaz przezroczy podczas lekcji dla uczniów szkoły klasztornej, rozpoczęty slajdem z *Wilczycą kapitolijną* („całą z brązu”), kończący się: „Najważniejszą świątynią świętej Matki Kościoła”, którą reprezentuje kształtna pupa w stringach należąca do półnagiej kobiety. W reakcji na przypadkowy slajd obnażający prawdę jeden z księży-nauczycieli krzyczy: „Zgaś, zasłoń to, wyłącz! Zamknijcie oczy, nie patrzcie. To Szatan. Kto patrzy, pójdzie do piekła. Zamknijcie oczy, to diabeł, grzech”. Te słowa nawiązują do wyrażającego wzburzenie i pełnego hipokryzji okrzyku Antonia Mazzoło z *Kuszenia...*, reagującego na zagrożenie nagością olbrzymki Anity. Pomost pomiędzy pierwszym a drugim epizodem filmu stanowi spojrzenie Felliniego-chłopca na odjeżdżający do Rzymu pociąg, zastąpione spojrzeniem kamery na przybyłego na dworzec w Rzymie Felliniego-dziewiętnastoletniego młodzieńca. Pierwsze zetknięcie przystojnego młodzieńca w białym garniturze z Rzymem (w epizodzie drugim) to zetknięcie z rodziną Paletto, u której ma zamieszkać, na czele z zalegającą w łóżku panią domu – gigantyczną matroną o monstrialnym cielsku (cierpiącą na zapalenie jajników). Gigantyczna płodna matka jest tu wariantem mitu olbrzymki (z *Kuszenia...*) – ironicznym obrazem pokusy urzeczywistnionej. Drugi obrazek z życia to wielka biesiada uliczna, pantagrueliczna wyżerka mieszkańców plebejskiego przedmieścia, w której bierze udział młody przybysz. Kolacja przy wspólnych stołach na ulicy (z tramwajami przejeżdżającymi opodal) przybiera formę wielkiego obżarstwa przyprawiającego o mdłości. Kulminacyjnym daniem serwowanym w menu jest wniesiona na tacy potrawa kształtem przypominająca martwą rybę z wybałuszonym okiem z finału *Słodkiego życia*.

Epizody czwarty i piąty to konfrontacja dwu spojrzeń: na Rzym współczesny i sprzed trzydziestu lat. Pierwsze (w epizodzie czwartym) jest spojrzeniem z góry, z kamery umieszczonej na wysięgniku (kranie) podczas zdjęć kręconych przez ekipę filmową Felliniego i daje perspektywę widzenia z panoramicznego tarasu na szczycie wzgórza Pincio (położonego poza



Il. 12. Kulminacyjne danie. Potrawa przypominająca martwą rybę ze Słodkiego życia. Kadr z filmu Rzym

obszarem antycznego Rzymu). To Rzym współczesny – kosmopolityczny, atrakcyjny dla amerykańskich turystów i przybyłych zza oceanu hipisów. Przyglądający się pracy na planie włoski dziennikarz i polityk Piero di Siena mówi o nim: „Prawdziwi rzymianie zniknęli. Wszędzie pełno długowłosych brudasów. Studentów, którzy nie chcą studiować i transwestytów, narkomanów wszelkiej maści. Jeśli ten film trafi za granicę i ludzie zobaczą prostytutki, odmieńców i te wszystkie zberezeństwa, co sobie pomyślą o naszym kochanym Rzymie?”. Drugie spojrzenie (w epizodzie piątym) jest spojrzeniem wstecz na ówczesną formę obcowania publiczności ze sztuką za pośrednictwem teatrzyku rewiowego Barrafondi. Nie ma w tym spojrzeniu żadnej nostalgii za lepszym minionym światem.

Epizody siódmy i ósmy ponownie konfrontują współczesność z przeszłością i przeszłość z teraźniejszością. Epizod siódmy zaczyna się sekwencją prezentującą Schody Hiszpańskie⁷⁰ oblegane przez hipisów – dzieci-kwiaty nieznaące obyczajowych tabu. Ten obraz obyczajowej swobody staje się pretekstem do przywołania, właściwego pokoleniu Felliniego, zwyczaju odwiedzania domów publicznych – jedynych miejsc, gdzie wszystko było dozwolone. W dwu scenach zostały przywołane dwie kategorie przybytków płatnej rozkoszy: tani burdel dla plebsu oraz żołnierzy i luksusowy

⁷⁰ Wzniesione w latach 1723–1725 według projektu Francesca De Sanctisa i Alessandra Specchiego. Prowadzą z placu Hiszpańskiego do kościoła Trinità dei Monti (kościół św. Trójcy).

dla klienteli z bardziej zasobnym portfelem. W pierwszym „dziewczyny pracujące” – tłuste i kostyczne, o odrażających twarzach i zwiędniętych ciałach, zniszczone przez upływający czas i charakter profesji, wulgarne i wyzywające – zachęcają swymi wdziękami równie odrażającą klientelę, ustawioną w szpaler prowadzący do seksualnego „raju”. Luksusowy dom rozpusty różni od jego tańszej wersji jedynie bogaty wystrój (przestronne korytarze, butikowe pokoje, winda) i ubiór przybyłych do niego klientów, a także sława miejsca, do którego „wchodziło się z biciem serca, jak na egzamin”. To w nim Fellini-młodzieniec przeżywa seksualną inicjację z prostytutką Dolores. Wizualizacja tych miejsc, oparta na karykaturalnym wyolbrzymieniu i ewidentnej cielesnej brzydocie, wywołuje estetyczną odrazę. Tymi scenami Fellini dopisał jeszcze jeden rozdział historii brzydoty⁷¹. Epizod ósmy inicjuje scena nacechowana ironicznym spojrzeniem na nostalgię pewnej starej arystokratki, księżnej Domitilli, za minionym światem i czasami, gdy kultywowano rodzinno-towarzyskie relacje arystokracji i kleru – światem, który przeminął wraz z II Soborem Watykańskim. Księżna, usiłując reaktywować przeszłość z czasów swej młodości, gości w swoim zamku dostojników kościelnych na czele z biskupem i arystokratów. W mrocznym pałacu z wiszącymi na ścianach widmowymi portretami przodków, w przestrzeni rozświetlonej jedynie blaskiem wysokich świec w kandelabrach, przypominają oni upiory namalowane światłem jak na obrazach Rembrandta. Głównym punktem programu wieczoru jest zorganizowany przez księżnę pokaz mody kościelnej. Najpierw, w płaschach i na wrotkach, modele prezentują na wybiegu coraz to bardziej ekscentryczne stroje (niektóre o wdzięcznych nazwach, jak: „niepokalana turkaweczka”, „siostrzyczki od pokus czyścicowych” czy „spieszmy wszyscy do raj”), potem zastępują je przesuwające się bogato zdobione kapłańskie ornaty, w ślad za nimi idzie pochód widm i kościotrupów spowitych aureolą z białego tiulu, a zwieńczeniem widowiska jest monstrualna apoteoza Piusa XII pojawiającego się w złocistej aureoli.

Instytucjonalny Kościół: „wyparł się Tajemnicy, utracił duszę. Pozostała czysta zewnętrzność, pusty ceremoniał, stroje i rekwizyty [...]. Poza tą

⁷¹ Można by ją włączyć w poczet przykładów estetyki brzydoty, która stała się tematem dzieła Umberta Eco. Zob. U. Eco, *Historia brzydoty*, przeł. J. Czaplińska et al., Poznań 2007.



Il. 13. *Monstrualna apoteoza Piusa XII. Kadr z filmu Rzym*

skąpaną w złocie i purpurze fasadą kryje się jednak nicłość⁷². To obraz Kościoła, który oddalił się od sacrum. Hiperbolizacja w scenach w burdelu czy krzywe zwierciadło groteski w ceremonii przywrócenia świetności Kościoła, sprowadzonej do zewnętrzności, posłużyły demaskacji źródeł upadku człowieka. Fellini pokazał świat, w którym „miłość sprowadzono wyłącznie do ciała, które się sprzedaje, a wiarę do kostiumu, który się kupuje”⁷³. Finalne partie epizodu ósmego to ponowny powrót do współczesności na ożywające nocą uliczki Zatybrza (Trastevere) – najstarszej części Rzymu, przyciągającej awangardę artystyczną i turystów, oferującej swoim gościom „porcję lokalnego kolorytu, najlepszą kuchnię i wspaniałe mozaiki frontonu kościoła św. Marii Zatybrzańskiej”⁷⁴. W filmie Felliniego nad wejściem w wąską uliczkę wisi napis „Festa De Noantri” („Święto narodowe”). Kosmopolityczne środowisko – artyści, turyści, mieszczenie, plebs, hipisi – siedzą w przytulnych restauracjach bądź wałęsają się po wąskich uliczkach. To tu Gore Vidal nazwie Rzym miastem złudzeń, idealnym miejscem do obserwacji tego, że wszystko stacza się w otchłań. Tu też w pewnym momencie ktoś w tłumie biesiadujących wykrzykuje: „Królestwo za rybę!”. Ten okrzyk, z pozoru bez znaczenia, jest parafrazą słynnego zawołania Ryszarda III (z dramatu Szekspira) na polu bitwy pod Bosworth (22 sierpnia 1485 roku) – desperackiego wołania o pomoc w ostatniej chwili. Ów głos wołającego pośród tłumu w filmie Felliniego nie odnosi się do pożądanego

⁷² M. Kornatowska, *Fellini*, op. cit., s. 126.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ H. Książek-Konicka, *100 filmów włoskich*, op. cit., s. 157.

dania, lecz – na poziomie symbolicznym – funkcjonuje jako desperacka próba wołania o ratunek przed tym, co ma nadejść. To nawiązanie do finalnej sceny *Słodkiego życia*, w której rybacy wylawiają z morza ogromną rybę. Tam ryba była martwa, tu jest nieosiągalna. W obu przypadkach ryba jest znakiem czegoś innego – znakiem Chrystusa, którego w tej rzeczywistości już nie ma.

Wizja Wiecznego Miasta i *populus Romanus*, jaką dał Fellini w *Rzymie*, jest pełna goryczy. Jego film „mówi o brzydocie. O brzydocie głęboko pojętej. Brzydocie lat minionych, terażniejszości, smutnej brzydocie człowieka”⁷⁵, o zanikaniu świętości i złowieszczej perspektywie na przyszłość. Nie przypadkiem to ósmy epizod wprowadza wstrząs i przestrozę. W chrześcijaństwie liczba osiem jest nacechowana symbolicznie – „wskazuje na królestwo wieczne, z którego Chrystus zstępuje do życia ziemskiego”⁷⁶. Fellini wskazuje na zepsucie, schyłkowość, dekadencję, desakralizację i stacanie się ku otchłani.

TRYPTYK RZYMSKI – ZANIKANIE ŚWIĘTOŚCI

Filmy *Słodkie życie*, *Kuszenie doktora Antoniego* i *Rzym* układają się w formę tryptyku (nieformalnego, bo niezalążonego z góry). Pozostają do siebie w wewnętrznej relacji, analogicznej do tej, jaka zachodzi pomiędzy trzema panelami malarskich tryptyków. To już nie seria następujących po sobie filmów, jak w przypadku „trylogii odkupienia”, lecz układ trzech dzieł tworzących pewną całość, którą można postrzegać i odczytywać zarówno diachronicznie, jak i synchronicznie. Te trzy dzieła budują logiczną całość – formę opartą na ciągłości sugerowanej nawrotem motywów i obrazów. Podobnie jak w tryptykach malarskich, gdzie panele boczne są do siebie w jakimś sensie podobne, a kompozycja centralna stanowi względem nich pewien kontrast (nieoznaczający odrębności), tak w *Słodkim życiu* i *Rzymie* Fellini dał portrety zbiorowe (w pierwszym filmie wyłącznie elity towarzyskiej, w drugim – *populus Romanus*), zaś w *Kuszeniu doktora Antoniego* – portret jednostki (przeciętnego Włocha). Spoiwo między dziełami stanowi Rzym (miejsce akcji, miasto i jego mieszkańcy). Każde z trzech ogniw ukazuje

⁷⁵ A. Jackiewicz, *Moja filmoteka...*, op. cit., s. 41.

⁷⁶ D. de Chapeaurouge, *Symbole chrześcijańskie*, przeł. G. Rawski, Kraków 2014, s. 125.

Rzym współczesny (korespondujący z momentem powstawania filmów), ale pokazany w perspektywie przeszłości. Każdy jest wizją Wiecznego Miasta, pochodną wyobraźni reżysera. To nie realne miasto uchwycone „obiektywną” kamerą, lecz stworzone w sposób zmistyfikowany, w dużej mierze w miasteczku filmowym Cinecittá. W każdej z trzech odsłon rzymskiego tryptyku Fellini diagnozuje stan kultury. *Słodkie życie* przynosi obraz elity, na życiu której odcisnęła swe piętno rewolucja obyczajowa schyłku lat pięćdziesiątych, *Rzym* ukazuje zmiany w życiu społecznym i obyczajowym, determinowane wpływami ruchów kontestacyjnych, które są widoczne od końca lat sześćdziesiątych, zaś *Kuszenie...* obrazuje bardziej uniwersalną sytuację upadku jednostki. Kolejne spoiwo narracyjne to pokazanie świata przez pryzmat kultury masowej: *Słodkie życie* to sceny z życia codziennego reportera/ów, *Kuszenie...* to historia oparta na sugestywności reklamy, zaś *Rzym* to plan zdjęciowy ekipy filmowej Felliniego. Każdy z tych filmów jest dziełem osobistym, choć ślady obecności Felliniego zaznaczają się w nich w różny sposób. W *Słodkim życiu* Marcello Rubini był swego rodzaju alter ego reżysera, za pośrednictwem którego wprowadzał on widza w kolejne kręgi piekła. W *Kuszeniu...* Fellini, niczym Flaubert, jest wszędzie obecny, choć niewidzialny. W *Rzymie* Fellini jest nieustannie obecny, choć nie na pierwszym planie: jako chłopczyk marzący o Rzymie z perspektywy Rimini, w swym młodszym wcieleniu (w kreacji Petera Gonzalesa) czarnowłosego młodzieńca o delikatnej urodzie, ubranego w biały garnitur (niczym anioł w świątyni zepsucia) i wreszcie reżysera, obecnego (dyskretnie) na planach filmowych lub za kamerą, który postawił sobie za zadanie oddanie atmosfery tego miasta, jego lokalnego kolorytu i tworzących go mieszkańców. Tryptyk (odczytywany symultanicznie) spaja temat zepsucia i zanikania świętości. *Słodkie życie* to dekadencja (dotykająca elitę), *Kuszenie...* – to walka z własnymi demonami (jednostki), a *Rzym* – prorocтво apokalipsy. Desakralizacja świata (rytuały i rekwizyty w miejsce duchowości i Tajemnicy) to diagnoza status quo. W tryptyku zatracenia Federico Fellini objawia się jako posępny moralista zwiastujący upadek świata w obliczu zanikania świętości. Jego przesłanie nie straciło nic na aktualności.

Bibliografia

- Adam Antoine, Lerminier Georges, Morot-Sir Édouard (red.), *Literatura francuska. Tom II: XIX i XX wiek*, przeł. J. Arnold-Ejsmond et al., PWN, Warszawa 1980.
- Baxter John, *Fellini*, St Martin's Press, New York 1994.
- Carr-Gomm Sarah, *Słownik symboli w sztuce. Motywy, mity, legendy w malarstwie i rzeźbie*, przeł. B. Stokłosa, Wydawnictwo RM, Warszawa 2001.
- Cirlot Juan Eduardo, *Słownik symboli*, Znak, Kraków 2000.
- de Chapeaurouge Donat, *Symboli chrześcijańskie*, przeł. G. Rawski, Wydawnictwo WAM, Kraków 2014.
- Eco Umberto, *Historia brzydoty*, przeł. J. Czaplińska et al., Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2007.
- Eliade Mircea, *Traktat o historii religii*, przeł. J.W. Kowalski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
- Floryan Władysław (red.), *Dzieje literatur europejskich*, PWN, Warszawa 1977.
- Forstner Dorothea OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2001.
- Giorgi Rosa, *Aniołowie i demony. Leksykon. Historia, sztuka, ikonografia*, przeł. T. Łozińska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2005.
- Grabicz Adam, Lis Marek ks. (red.), *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, Biały Kruk, Kraków 2007.
- Jackiewicz Aleksander, *Moja filmoteka. Kino na świecie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983.
- Kopaliński Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury*, PIW, Warszawa 1985.
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1991.
- Kornatowska Maria, *Fellini*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989.
- Kornatowska Maria, *Fellini i sztuka kina, w: Mistrzowie kina europejskiego*, red. K. Sobotka, STO Films Fundacja Studiów Europejskich – Instytut Europejski, Łódź 1996.
- Książek-Konicka Hanna, *100 filmów włoskich*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978.
- Miczka Tadeusz, *Kino włoskie, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2009.
- Mielcarek Mirosława, Pawlak Edward, *Ilustrowany leksykon filmu europejskiego*, Wydawnictwo Kurpisz S.A., Poznań 2003.
- O'Collins Gerald SJ, Farrugia Edward SJ, *Leksykon pojęć teologicznych i kościelnych z indeksem angielsko-polskim*, przeł. ks. J. Ożóg SJ, B. Żak, Wydawnictwo WAM, Kraków 2002.
- Praz Mario, *Rozdział III. Pod znakiem Boskiego Markiza*, w: idem, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.

- Rogalski Aleksander, *Gustaw Flaubert – człowiek średniowieczny*, w: idem, *Ku światłu. Wybór szkiców, studiów i esejów literackich*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1985.
- Tresidder Jack, *Słownik symboli. Ilustrowany przewodnik po tradycyjnych wyrażeniach obrazowych, znakach ikonicznych i emblematach*, przeł. B. Stokłosa, Wydawnictwo RM, Warszawa 2001.
- Werner Andrzej, *W tanecznym korowodzie. Fellini*, w: idem, *Dekada filmu*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1997.
- Wiegand Chris, *Federico Fellini. Konferansjer snów 1920–1993*, przeł. J.J. Halbersztat, Taschen/TMC Art, Kolonia, 2006.

Źródła internetowe

- Flaubert Gustaw, *Kuszenie świętego Antoniego*, przeł. A. Lange, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/flaubert-kuszenie-sw-antoniego.pdf> (dostęp 23.06.2022).
- La Rondinaia, https://www.larondinaia.com.translate.google/gore-vidal/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pl&_x_tr_hl=pl&_x_tr_pto=nui,sc (dostęp 23.06.2022).
- Harris Judith, *Gore Vidal's Love Affair with Italy*, iItaly. All Things Italian in America, 1.08.2012, <http://www.iitaly.org/magazine/focus/facts-stories/article/gore-vidal-s-love-affair-italy> (dostęp 23.06.2022).
- Miniewicz Sonia, *Anna Magnani: muza cierpiąca*, Kultura.onet.pl, 7.03.2018, <https://kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/anna-magnani-muza-cierpiaca/thp29ce> (dostęp 23.06.2022).
- Wikipedia, hasło 'Gore Vidal', https://en.wikipedia.org/wiki/Gore_Vidal (dostęp 23.06.2022).

Źródła ilustracji

- Il. 1a. Lśniący posąg Chrystusa Odkupiciela unoszony śmigłowcem nad Rzymem. Źródło: <https://www.coeval-magazine.com/coeval/lcxlN8b2w18n2k5x4df7678r1596dz> (dostęp 26.06.2022).
- Il. 1b. Marcello podążający w ślad za śmigłowcem unoszącym posąg Chrystusa Odkupiciela. Źródło: <http://giulianocinema.blogspot.com/2011/10/la-dolce-vita-i.html> (dostęp 26.06.2022).
- Il. 2a. Kulminacja orgii w willi producenta Ricardo z udziałem Marcella: ujeżdżanie kobiety. Źródło: <https://silvialogiudice.wordpress.com/2020/06/25/la-dolce-vita-1960/> (dostęp 26.06.2022).
- Il. 2b. Kulminacja orgii w willi producenta Ricardo z udziałem Marcella: rozsypywanie piór z poduszki oblepiających jej ciało. Źródło: <https://www.coeval-magazine.com/coeval/lcxlN8b2w18n2k5x4df7678r1596dz> (dostęp 26.06.2022).
- Il. 3a. Wyciągnięty na brzeg potwór – martwa ryba. Symbol chrystianizmu w epilogu filmu nawiązujący do motywu posągu Jezusa z jego prologu. Źródło:

<https://www.quora.com/What-are-the-best-Federico-Fellini-movies> (dostęp 26.06.2022).

- II. 3b. Wyciągnięty na brzeg potwór – martwa ryba. Symbol chrystianizmu w epilogu filmu nawiązujący do motywu posągu Jezusa z jego prologu. Źródło: <https://richardnilsen.com/2013/11/07/la-dolce-vita/> (dostęp 26.06.2022).
- II. 4. „Diabelski spektakl” z gigantyczną pokusą. Kadr z filmu *Kuszenie doktora Antoniego*. Źródło: archiwum autorki.
- II. 5. „Scena kuszenia”. Wizja Antonia – blondwłosa piękność z plakatu w jego domu. Kadr z *Kuszenia doktora Antoniego*. Źródło: archiwum autorki.
- II. 6. „Niech nikt nie patrzy!”... Kadr z *Kuszenia doktora Antoniego*. Źródło: archiwum autorki.
- II. 7. Antonio Mazzino w roli św. Michała Archaniola odwracający wektor włóczni w stronę podobnych sobie, chcących unicestwić pokusę Rozkoszy. Kadr z filmu *Kuszenie doktora Antoniego*. Źródło: archiwum autorki.
- II. 8. Triumf ducha zmysłowości – uśmiech Kupidyna. Kadr z *Kuszenia doktora Antoniego*. Źródło: archiwum autorki.
- II. 9. Gore Vidal: „Rzym to miasto złudzeń...”. Kadr z filmu *Rzym*. Źródło: archiwum autorki.
- II. 10. Alegoria śmierci – elementy martwego pejzażu. Kadr z filmu *Rzym*. Źródło: archiwum autorki.
- II. 11a–11c. Obrazy profetyczne – składowe wizji spełniającej się apokalipsy: gigantyczny korek na wjeździe przez Raccordo Anulare, ulotne piękno znikających fresków, kawalkada motocyklistów – „jeźdźców Apokalipsy”. Trzy kadry z filmu *Rzym*. Źródło: archiwum autorki.
- II. 12. Kulminacyjne danie. Potrawa przypominająca martwą rybę ze *Słodkiego życia*. Kadr z filmu *Rzym*. Źródło: archiwum autorki.
- II. 13. Monstrualna apoteoza Piusa XII. Kadr z filmu *Rzym*. Źródło: <https://www.criterion.com/films/28039-roma> (dostęp 26.06.2022).

Sins in Italian According to Federico Fellini. Roman Triptych of Perdition and Vanishing Holiness

The text concerns the informal Roman triptych by Federico Fellini: *Sweet Life* (1960), *The Temptation of Dr. Antonio* (an episode from the film *Boccaccio 70*, 1962) and *Rome* (1972), which is a reverse of the “trilogy of redemption” of 1954–1957. Three of Fellini’s films (visions of Rome and its inhabitants) were treated as counterparts of the panels of painting triptychs, thus making up a whole that can be read both diachronically and synchronously. Read simultaneously, they form the Roman triptych of perdition diagnosing the disappearance of holiness. As in the painting triptychs, where the side panels are somewhat similar to each other and the central

composition is a certain contrast to them (not denoting distinctiveness), in *Sweet Life* and *Rome* Fellini gave collective portraits (in the first only the social elite, in the second *populus romanus*), and in *The Temptation of Dr. Antonio* – a portrait of an individual (but still average Italian). The emphasis was placed on how, in each of the installments of the Roman triptych, Fellini diagnoses the condition of a culture that is declining (as a result of “sins in Italian”). The triptych is tied together the theme of corruption and the disappearance of holiness. *Sweet Life* is decadence (affecting the elite), *Temptation...* is a fight against one’s own demons (individuals), and *Rome* is a prophecy of the apocalypse. The interpretation was focused on how Fellini in these three films shows the desacralization of the world.

Keywords: Federico Fellini; *Sweet Life*; *The Temptation of Dr. Antonio*; *Rome*; the triptych of perdition, the disappearance of holiness; desacralization; ugliness as an esthetic category; apocalypse

Data przesłania tekstu: 12.11.2021

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 3.01.2022

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 24.05.2022

MASKA I LABIRYNT. O PROCESIE INDYWIDUACJI ZBIOROWEJ W *AMARCORD* FEDERICA FELLINIEGO

IZABELA TOMCZYK-JARZYNA

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW
Faculty of Humanities, Cardinal Stefan Wyszyński University in
Warsaw
izatomczyk@interia.pl
ORCID 0000-0003-3674-1102

Federico Fellini rozpatrywał proces tworzenia filmu jako połączenie dwóch perspektyw: tego, co logiczne i przewidywalne z tym, co nieuchwytnie, bo poetyckie i magiczne. Pisał:

Moja „improwizacja” na planie polega na tym, że mam oczy i uszy otwarte, i jestem w ciągłej gotowości. Film jest starannie zaplanowaną podróżą, a nie przypadkowym wędrowaniem. Tkwi się w koleinach. Ostateczny rezultat nie powinien jednak mieć w sobie nic mechanicznego. Film łączy w sobie naukę i sztukę i przemawia językiem zakochanych; szeptem sugeruje poprawki, jakie można wprowadzić, aby pogłębić iluzję i wzmocnić działanie magiczne¹.

Maria Kornatowska, przyglądająca się *Amarcord* z naukowego punktu widzenia, potwierdza te artystyczne odczucia reżysera². Odczytuje ona bowiem ten film jako powrót Felliniego do rodzinnej prowincji. *Amarcord*, jej zdaniem, jest elementem budowania czy uzupełniania przez reżysera „imaginacyjnej autobiografii”. Konstruuje ją Fellini, konsekwentnie łącząc ze sobą dwa plany: realistyczny i magiczny. I właśnie ten dualizm wydaje się podstawową zasadą, która nim kieruje. Opowiadana historia składa się ze zbioru epizodów, bez wyraźnego głównego bohatera. Fellini przenosi widza na włoską prowincję lat trzydziestych – do miejsca, z którego sam pochodzi. Realistyczny, historyczny czas tej opowieści to najprawdopodobniej – jak

¹ Ch. Chandler, *Ja Fellini*, przeł. H. Igalson-Tygielska, Warszawa 1996, s. 211.

² Zob. M. Kornatowska, *Fellini*, Warszawa 1989, s. 132–154.

podaje Tullio Kezich – lata między rokiem 1933 a 1937³. Moment w historii Włoch, który próbuje opisać Fellini, nie jest przypadkowy – to okres, w którym jego pokolenie konstituowało swój sposób widzenia rzeczywistości w cieniu rosnącego w siłę faszyzmu. Na nie do końca jednoznaczny czas historyczny Fellini nakłada cykliczny czas natury. Przedstawione zdarzenia i historie dokonują się w ciągu roku kalendarzowego, od wiosny do wiosny. Przyglądamy się więc społeczności, funkcjonującej w czasie narodzin faszyzmu i jego utrwalania – społeczności, która jednak nie porzuca mitologicznego, archaicznego wymiaru czasu i rzeczywistości. Zakładam, że filmem *Amarcord* Fellini szuka odpowiedzi na pytanie, dlaczego włoskie społeczeństwo lat trzydziestych uległo faszyzmowi. W niniejszym tekście próbuję prześledzić odpowiedzi reżysera na to pytanie. Kategoria indywidualności zbiorowej nie została przeze mnie wybrana przypadkowo. Dla Felliniego zmierzenie się z rozstrzygnięciami poczynionymi przez Carla Gustava Junga było bardzo ważnym doświadczeniem:

Przeczytanie kilku książek Junga, odkrycie jego wizji życia było dla mnie jakby radosnym objawieniem, nieoczekiwanym nadzwyczajnym potwierdzeniem czegoś, do czego, jak mi się zdawało, sam w pewnej drobnej części doszedłem. To opatrnościowe, ożywcze, fascynujące spotkanie zawdzięczałem niemieckiemu psychoterapeucie, profesorowi Bernhardowi. Nie wiem, czy myśl Jungowska miała wpływ na moje filmy począwszy od *Osiem i pół*, ale wiem, że lektura którejs z jego książek niewątpliwie wsparła i umocniła we mnie kontakt z głębszymi sferami psychicznymi, pobudziła i wyzwoliła fantazję⁴.

Felliniemu bliski był Jungowski sposób widzenia i definiowania symbolu, który w jego reżyserskim doświadczeniu był szalenie ważną kategorią. Zdaniem twórcy *Osiem i pół* Jung definiuje symbol jako „środek dla wyrażania myśli, która nie daje się wyrazić inaczej”. Symbol daje możliwość „realizacji niewypowiedzianego” kosztem jednoznaczności⁵. Zakładam, że

³ Zob. T. Kezich, *Federico Fellini. Księga filmów*, przeł. A. Gołębiowska, Poznań 2009, s. 218.

⁴ G. Grazzini, *Federico Fellini o filmie* [rozmowa z Federickiem Fellinim], przeł. W. Wertenstein, Warszawa 1989, s. 79.

⁵ Ibidem, s. 80.

prześledzenie kształtowania się i przedstawiania symbolu maski i labiryntu w filmie *Amarcord* pozwoli mi pokazać sposób, w jak Fellini widzi proces indywiduacji zbiorowej oraz rozszyfruje przyczyny, dla których kończy się on fiaskiem dla bohaterów filmu. Zdaję sobie sprawę z trudności wynikających z tak postawionego problemu interpretacyjnego. Po jednej stronie jest film „bez fabuły i głównego bohatera. Zbiór epizodów, historii niby rzeczywistych i całkiem zmyślonych”⁶ – mamy więc do czynienia ze strukturą wyjątkowo trudną do uchwycenia, która poddaje się ambiwalentnej interpretacji i zezwala na skrajne skojarzenia. Po drugiej jako narzędzia interpretacyjne znajdują się kryteria, które ze swej natury są nieostre. Gdy Paolo Santarcangeli stara się zdefiniować, czym jest labirynt, jasno stwierdza, że nie da się w stosunku do tego pojęcia uniknąć dwuznaczności i zadowala się określeniem: „Kręta trasa, na której z a s e m bez przewodnika łatwo jest zgubić drogę”⁷.

Z kolei Hans Belting widzi twarz jako coś dynamicznego, co ulega permanentnej zmianie – tylko taki sposób jej postrzegania pozwala mu w jakimś stopniu uchwycić jej istotę. Jego zdaniem twarz staje się twarzą, gdy spotyka się z innymi twarzami – w spojrzeniu z innymi twarzami. Twarz zmienia się w zależności od kontekstu historycznego, co więcej – zmiany te nie następują linearnie. Aby zmierzyć się z dynamiką twarzy, badacz sięga po narzędzia z dziedziny nauk historycznych i zauważa, iż narracja, która ją cechuje, daje możliwość „mówienia o twarzy oraz o jej społecznej i kulturowej praktyce bez sprowadzania jej ciągle do pojęć ogólnych”⁸. Belting zwraca również uwagę na to, że nie sposób wyrysować ostrej i jednoznacznej granicy pomiędzy twarzą i maską, ponieważ ta druga zawsze używana była jako medium tej pierwszej.

Zakładam, że posłużenie się tak wielowymiarowymi kategoriami pozwoli mi na uchwycenie istotnego aspektu filmu Felliniego. Decyzja ta wydaje mi się tym bardziej uzasadniona, że zarówno twarz/maska, jak i labirynt pojawiają się u Felliniego na różnych poziomach myślenia o filmie. Twarz

⁶ M. Kornatowska, *Fellini*, op. cit., s. 133.

⁷ P. Santarcangeli, *Księga labiryntu*, przeł. I. Bukowski, Warszawa 1982, s. 41.

⁸ H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2014, s. 12.

jest dla reżysera elementem, od którego zaczyna budować każdy film⁹. Twarz przemawia do widza siłą symbolu. Fellini tłumaczy w wywiadzie z Ritą Cirio:

[...] aby te symbole miały sens i były skuteczne, trzeba postępować w taki sposób, żeby również wszystkim twarzom, w całej ich różnorodności, udało się wyrazić przynależność do tej samej historii. Nawet diametralnie różne „twarze” muszą wyjść spod tej samej ręki, taki jakby je wszystkie namalowała, styl musi być jeden. Wybór aktorów staje się zatem również najbardziej emocjonującym momentem podczas robienia filmu¹⁰.

Twarz aktora jest tak istotna, że prezentowane przez niego umiejętności zostają zepchnięte na dalszy plan¹¹.

Z kolei labirynt w *Amarcord* pojawia się dosłownie¹². Jest elementem przestrzeni filmu. Labiryntowym Maria Kornatowska nazwała epizod we mgle¹³. Badaczka jednak nie zgłębia sensu tego labiryntu, koncentrując swoją uwagę na porównaniu wędrowki Olivy w jesiennych mgłach z epizodem wcześniejszym – inauguracyjnym rejsiem transatlantyku Rex. W niniejszym tekście chcę bliżej przyjrzeć się właśnie tym dwóm epizodom labiryntowym: rozgrywającemu się we mgle oraz temu, w którym labirynt został usypany przez mieszkańców miasta ze śniegu. Są to fragmenty, które wzajemnie się definiują i uzupełniają. Będę przyglądała się tym labiryntom na poziomie fabuły i struktury filmu. Kontekst interpretacyjny dla niniejszego szkicu stanowią: esej Krzysztofa Kowalskiego i Zygmunta Krzaka *Tezeusz w labiryncie*¹⁴, komedia *Ptaki* Arystofanesa oraz tekst Małgorzaty

⁹ Zob. R. Cirio, *Fellini. Zawód: reżyser. Rozmowy*, przeł. A. Osmólska-Mętrak, Izabelin 2003, s. 40–41.

¹⁰ Ibidem, s. 41.

¹¹ Zob. ibidem, s. 43.

¹² Motyw labiryntu pojawia się we wcześniejszym filmie reżysera – *Satyriconie*. Świadomie jednak go pomijam, nie jest to bowiem, w moim mniemaniu, funkcjonalny tekst przy próbie przyjrzenia się indywiduacji zbiorowej. Zob.: G. Królikiewicz, *Kłopoty z Fellinim. Sylwetka artystyczna Federico Felliniego*, Łódź 1995; M. Kornatowska, *Fellini*, op. cit., s. 114.

¹³ M. Kornatowska, *Fellini*, op. cit. s. 142.

¹⁴ K. Kowalski, Z. Krzak, *Tezeusz w labiryncie*, Wrocław 1989.

Jakubowskiej i Kamili Żyto *Labirynt i klącze – paradygmaty współczesnej narracji filmowej*¹⁵.

POSZUKUJĄCY CIENIA W ŚWIECIE „POMIĘDZY”

Pierwsze skojarzenie, jakie przywołuje labirynt, to mityczna historia o Tezeuszu. Kowalski i Krzak, mierząc się z tym mitem w eseju *Tezeusz w labiryncie*, pokazali historię herosa przede wszystkim jako unaocznienie procesu indywiduacji, zgodnego z koncepcją Junga.

Na przykładzie mitu o Tezeuszu i pokrewnych wątków staraliśmy się pokazać – piszą autorzy – jak w archaicznych kulturach podchodzono do procesu rozwoju osobowości ludzkiej i jego specyficznej fazy, jaką jest penetracja podświadomości. W zamierzczłych czasach wkraczanie w inny świat, w głąb siebie – i powracanie z „krainy ciemności” uchodziło za wydarzenie równie naturalne, jak narodziny i śmierć. Wędrowiec nie był jednak pozostawiony sam sobie, istnieli przewodnicy tych podróży oraz specyficzne techniki ułatwiające drogę w głąb i umożliwiające wyjście z labiryntu podświadomości¹⁶.

W historii herosa badacze doszukują się Jungowskich archetypów. Zauważają, że elementy widoczne w micie i relacje między nimi wykazują zgodność z postaciami i strukturą Jungowskiej indywiduacji: „labirynt – podświadomość i świat podziemny; Tezeusz – adept, Ariadna – anima; Minotaur – cień; Afrodyta – archetyp wielkiej matki; Posejdon – archetyp starego mędrca; objęcie tronu – przekształcona świadomość”¹⁷. Dla badaczy mit o Tezeuszu jest więc: „opisem psychoanalitycznego procesu indywiduacji osadzonego w archaicznej scenerii”¹⁸. Pojawiające się w filmie labirynty oraz fakt, że Fellini bardzo wyraźnie przyznawał się do swojej fascynacji Jungiem, dają mi wszelkie podstawy do tego, by założyć, że reżyser również próbuje odtworzyć w swoim filmie drogę prowadzącą do Minotaura/cienia. W mojej opinii ta podróż dokonuje się na poziomie fabularnym i strukturalnym.

¹⁵ M. Jakubowska, K. Żyto, *Labirynt i klącze – paradygmaty współczesnej narracji filmowej*, w: *Paradygmaty współczesnego kina*, red. R.W. Kluszczyński, T. Kłys, N. Korczarowska-Różycka, Łódź 2015.

¹⁶ K. Kowalski, Z. Krzak, op. cit., s. 151.

¹⁷ Ibidem, s. 109.

¹⁸ Ibidem.

W tej części tekstu chciałabym prześledzić przyczyny, dla których przejście przez labirynt nie skończyło się dla bohaterów spotkaniem z cieniem. W drugiej części niniejszego artykułu postaram się udowodnić, że istnieje jednak poziom opowieści, na którym Minotaur/cień został wskazany.

Do „baśniowego labiryntu mgieł jesiennych” widza wprowadza dziadek Titty. W pierwszym ujęciu (kamera pokazuje go z zewnątrz) widz dostrzega zarys jego postaci wyłaniający się z gęstej mgły. Stoi w oknie, przeciera szybę, jakby zdziwiony brakiem możliwości zobaczenia czegokolwiek. Wychodzi z domu, na ulicę. Woła pokojówkę, którą w pierwszych scenach filmu zaczepiał. Mgła staje się coraz bardziej gęsta, aż w końcu wszystko przysłania. Bohater zaczyna się rozglądać i mówi: „Coś podobnego. Nic nie widzę. Pójdę przy murku. Ostatni raz taka mgła była w dwudziestym drugim roku. [...] Gdzie ja jestem? Czuję się, jakbym był nigdzie. Jeśli tak wygląda śmierć, to kiepska sprawa. Wszystko zniknęło: ludzie, drzewa, ptaki, wino”. Znowu nawołuje pokojówkę po imieniu. W końcu pojawia się dorożkarz Madonna. „Zgubiłem się, nie mogę trafić do domu” – mówi dziadek. – „Gdzie jestem?” – pyta. Dorożkarz wskazuje mu drogę. Dom jest tuż za plecami dziadka. W furtce mija Olivę. Chłopiec ma na sobie kaptur – identyczny, jak ten, który chwilę wcześniej miał koń ciągnący dorożkę Madonny. Idzie do szkoły. Niepokojem zaczynają go napawać dziwnie uformowane, pozbawione liści drzewa. Przerażony przystaje, gdy dostrzega białego wołu. Cofa się, po czym ucieka w mgłę. Pozwoliłam sobie na dokładny opis tej sceny, żeby pokazać, jak bardzo schemat epizodu rozgrywającego się w jesiennych mgłach powielony zostanie później w scenie ze śnieżnym labiryntem. Bohaterem eksplorującym labirynt jest Titta. Chłopak, podobnie jak jego dziadek, najpierw obserwuje przestrzeń przez okno. Dziadek z racji wieku mógł pamiętać, kiedy nad miastem ostatni raz zapadła równie gęsta mgła. W epizodzie z nastoletnim Tittą to mecenas – historyk miasta – informuje widza, że obecny rok zostanie zapamiętany jako rok wielkiej śnieżycy, podobnej do tych, które miały miejsce w latach 1541, 1694, 1728 i 1888. Dziadek wszedł we mgłę i szukał kobiety, wołał pokojówkę po imieniu. Gdy labirynt ze śniegu zostanie usypany przez sprzątających miasto ludzi, Titta wejdzie do niego, śledząc Gradiscę. Podobnie jak dziadek nie odnalazł kobiety – Titta minie się z Gradiską, nie zauważywszy jej. Co więcej, sam również się pogubi. Biegając po wytyczonych uliczkach, zamiast na kobietę trafi na don Balosę. Z faktu, że Titta się zgubił, wynika, że potrzebuje przewodnika, co pozwala

mi – zgodnie z sugestią Santarcangeliego – rozpatrywać doświadczenie dziadka i Titty jako doświadczenie labiryntu.

Istotnym motywem, łączącym obydwu labirynty, jest fontanna. Pierwsza fontanna pojawia się w mgielnej scenie rozgrywającej się na schodach Grand Hotelu i następującej tuż po obrazach opowiadających o zagubieniu się dziadka. Chłopcy oglądają w niej przez dziurkę od klucza hotelowy hol i to w nim ujrzą fontannę. W drugim epizodzie, nim śnieg całkowicie pokryje miasto, a jego ilość wymusi usypanie korytarzy, kamera przez chwilę pokazuje rynek. W rogu kadru, po lewej stronie, rejestruje fontannę. Nie może ona umknąć uwadze widza, ponieważ wbrew logice tryska z niej woda. Takie wyeksponowanie fontanny przywodzi na myśl ogrodowe labirynty, w środku których znajduje się fontanna, odsłaniająca to ich znaczenie, które wiąże się z estetyką¹⁹. Estetyczna rola labiryntu, którą odkrył już antyk, funkcjonowała obok roli magicznej, religijnej, symbolicznej²⁰.

Wydaje się, że dualizm labiryntu doskonale pasował Felliniemu do filmu, który z założenia miał funkcjonować w przestrzeni znaczeniowej mitu i konkretności. Fakt, że labirynty są w *Amarcord* konstruowane siłami natury (mgła, śnieg), wcale nie umniejsza ich estetycznej funkcji. Oba wpisane przecież zostały w przestrzeń miasta, funkcjonują podobnie jak labirynt ogrodowy, którego granice wyznaczają krzewy. Pojawienie się fontanny – ale też pokazanie jej jako elementu dekoracyjnego z pominięciem symbolicznego – wskazuje, że labirynty, przez które przechodzą Titta i dziadek, nie dają im szansy na spotkanie z podświadomością. Aby do tego doszło, labirynt musi prowadzić do wyraźnie wyznaczonego centrum, w którym śpi Minotaur – w którym znajduje się cień. Bohaterowie nie widzą Minotaura, obaj wracają do domu.

Pierwsze pytanie, jakie się nasuwa to: kto mógłby być Minotaurem/cieniem dla bohaterów filmu Felliniego? Można się tego domyśleć z kontekstu całej historii. Cieniem Włochów lat trzydziestych, Minotaurem w *Amarcord*, jest faszyzm i Mussolini.

¹⁹ Zob. K. Kowalski, Z. Krzak, op. cit., s. 93, 54. Ogrodowym labiryntem i elementem, które wchodzi w ich skład, poświęcił również końcowe dwa rozdziały swojej książki Paolo Santarcangeli.

²⁰ Ibidem, s. 54.

Faszyzm – mówi Fellini – zawsze bierze się z prowincjonalnego ducha, braku wiedzy o rzeczywistych problemach i z niechęci ludzi – w wyniku lenistwa, uprzedzeń, wygody lub arogancji – do tego, by nadawać swojemu życiu głębszy sens. Gorzej nawet, oni są dumni ze swojej ignorancji i dążą do sukcesu dla siebie bądź dla swojej grupy poprzez pyszałkowatość, nieuzasadnione roszczenia i fałszywie przedstawiane zalety zamiast czerpać z prawdziwych zdolności, doświadczenia lub przemyśleń kulturowych. Faszyzmu nie można zwalczyć, jeśli się nie zrozumie, że nie jest niczym innym niż głupią, żalostną, sfrustrowaną stroną nas samych, która nie należy do żadnej partii politycznej i za którą powinniśmy się wstydić. Aby tę stronę nas samych utrzymać w ryzach, potrzeba czegoś więcej niż opowiadania się po stronie partii antyfaszystowskiej, bo ten utajony faszyzm kryje się w każdym z nas²¹.

W filmie sceną, która ilustruje diagnozę Felliniego, jest wiec faszystowski, który odbywa się w pierwszej części opowieści. Uczestniczą w nim właściwie wszyscy mieszkańcy miasteczka, którzy gromadzą się wokół wielkiego kwietnego portretu-maski Mussoliniego. Znamienne jest zachowanie bohaterów. Przybyły na uroczystość prefekt ogłasza: „Chwała imperium rzymskiemu, które wskazało nam drogę do faszystowskich Włoch”. Gradisca w uniesieniu wychwala duce. Burmistrz chwali się: „Dziewięćdziesiąt dziewięć procent obywateli wstąpiło do organizacji. Mamy tysiąc dwustu młodych faszystów. Trzy tysiące dziewcząt i cztery tysiące synów wilczycy”. Nauczycielka matematyki, dźwigając sztandar, ogłasza: „Ten wspaniały entuzjazm czyni nas młodymi i zarazem dojrzałymi. Faszyzm odświeżył naszą krew starożytnymi ideałami”. Oprócz ogólnego entuzjazmu, to co łączy te wypowiedzi, to ich ideologiczny rodowód.

Nazwanie Minotaura – czyli w perspektywie Jungowskiej indywiduacji wskazanie cienia – jest konieczne, aby zdefiniować, czym w takim razie są labirynty z mgły i śniegu, w których błądzą dziadek i Titta. Pozwoli to również odpowiedzieć na pytanie: dlaczego Minotaur jest dla nich zakryty i dlaczego nie potrafią dotrzeć do cienia?

Władysław Kopaliński, objaśniając znaczenie symbolu mgły, wiąże go, skądinąd, z chmurą i stwierdza, że jest ona emblematem „rzeczy nieokreślonych, stapiania się powietrza i wody, zaciemnionych, zamazanych kształtów

²¹ Cyt. za: R. Riemen, *Wieczny powrót faszyzmu*, przeł. A. Oczko, Kraków 2014, s. 67–68.

i zarysów, zmiennych zjawisk i pozorów osłaniających niezmiennosć prawd wyższych, wspomnieniem Chaosu poprzedzającego istnienie Ziemi²². Mgła i śnieg pojawiają się także w słownikowym opracowaniu jako te zjawiska, które są symbolizowane przez łabędzia²³. W wizji Felliniego obie przestrzenie – mgielna i śnieżna – wydają się utkane z tej samej materii. Gdy dziadek wygląda przez okno, zalewa go biel. Podobny obraz Fellini konstruuje, gdy po raz pierwszy w śnieżną burzę spoglądają Titta i Oliva. Biel wszystko pochłania i zamazuje. Dziadek Titty, próbując nazwać otaczający go mgielny świat, definiuje go przez brak. Jednym z elementów, którego nie dostrzega, a który jest wyznacznikiem świata, jaki zna, są ptaki. Ptaki pojawiają się też przy okazji wielkiej śnieżycy. Za pierwszym razem są to wróble zwabiane i karmione na podwórzu przez hrabiego Lavignano, za drugim – na środku placu w trakcie śnieżnej bitwy, którą toczyli chłopcy z Gradiscą, pojawia się paw. Obydwa obrazy – świat z mgły oraz rzeczywistość utkana ze śniegu – konstruują świat „pomiędzy”. Fellini, łącząc je z motywem ptaków, prowadzi nas do komediowej wizji Chmurokukułkowa, opisanego przez Arystofanesa. Do miasta, które powstało pomiędzy światem ludzi i światem bogów, w chmurach. Nazwa miasta wzięła się przecież – jak tłumaczy to Euelpides (Dobromyśl) – „Z owych dali górnych / Z tych przestworów powietrznych i błękitów chmurnych, / Coś z wiatru...”²⁴. Miasto staje się miejscem władztwa Peisthetairosa (Radzidruha). Ptaki wsłuchują się w wizję nowego państwa-miasta, jaką roztacza przed nimi Ateńczyk. Początkowo mają wątpliwości²⁵ co do poszczególnych jego elementów. Jednak siła słowa protagonisty jest tak duża, że zaczynają popadać w euforię²⁶.

Ten zachwył nie słabnie w zasadzie przez całą sztukę, którą zamyka Chór (ptasi) wysławiający Peisthetairosa²⁷. Mieszkańcy miasteczka z filmu

²² W. Kopaliński, hasło ‘chmura (obłok)’, w: idem, *Słownik symboli*, s. 39, Warszawa 2019.

²³ Zob. W. Kopaliński, hasło ‘łabędź’, w: idem, op. cit., s. 206.

²⁴ Arystofanes, *Ptaki*, przeł. J. Jedlicz, Warszawa 1954, s. 98.

²⁵ By dodatkowo podkreślić nieprawdziwość, manipulacyjny charakter planów roztaczanych przez Peisthetairosa, Arystofanes wprowadza chociażby postać Euelpidesa, który niczym błazen komentuje to, co mówi jego druh.

²⁶ Zob. Arystofanes, *Ptaki*, op. cit., s. 83.

²⁷ Zob. ibidem, s. 172.

Felliniego poddają się ideologii na wzór ptaków z komedii Arystofanesa, które ulegają przemowom Peisthetairosa. Ateńczyk wmawia ptakom ich wielkość, podobnie jak faszyci odwołuje się do dawnej świetności. Różnica pomiędzy starożytną komedią a filmem Włocha polega na tym, że Arystofanes przygląda się procesowi dochodzenia do władzy, zaś Fellini ogląda rzeczywistość z perspektywy społeczeństwa poddającego się władzy. Dzięki temu *Ptaki* dopowiadają elementy, których reżyser *Amarcord* w filmie nie umieścił.

Analizując relacje między Peisthetairowsem a ptakami, Szymon Kostek zauważa:

Pejsthetajros to „typ zdolnego mówcy na zgromadzeniu ateńskim”, to przekonujący i skuteczny demagog, manifestujący moc własnej retoryki i umiejętnie odwracający relacje i porządki. Można zauważyć, że Pejsthetajros ma zdolność formułowania wypowiedzi bez racjonalnych fundamentów, co pozwala mu ujawnić czy lepiej – kreować prawdę przed ptakami, odsłaniać przed nimi możliwości, jakie mają w nich tkwić i określać dobra, których powinni pragnąć. Przede wszystkim Ateńczyk traktuje ptasią wspólnotę instrumentalnie: jako środek do zdobycia pozycji decyzyjotwórczej. W wielu nielogicznych wypowiedziach Pejsthetajrosa prezentuje Arystofanes retorykę jako grę językową umożliwiającą fingowanie prawdy, pokazuje manipulacyjny charakter tej gry, a także poddaje ją ośmieszającej krytyce [...].²⁸

O podobnym doświadczeniu związanym z manipulowaniem słowem przez faszystów pisze Nicola Chiaromonte²⁹. Pisarz zwraca uwagę na rozróż-

²⁸ S. Kostek, „Return of the rightful gods?”. *Kolonizacja, władza i utopia w „Ptakach” Arystofanesa*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae” 2011, XXI/1, s. 33. Interpretacja komedii Arystofanesa zaproponowana przez Kostka jest próbą przybliżenia istotnych dla komediopisarza problemów poprzez osadzenie ich w porządku społeczno-politycznym. Jednak badaczka nie interesuje współczesność autora komedii. Do swoich rozważań wykorzystuje rozprawę A.M. Bowiego *Aristophanes. Myth, Ritual, and Comedy* (Cambridge 1993). W konkluzji swojej wypowiedzi Kostek zauważa, że można uznać Arystofanejskie *Ptaki* za prekursorskie wobec *Folwarku zwierzęcego* George’a Orwella.

²⁹ Wypowiedź Chiaromontego wydaje mi się o tyle ważna, że opowiada o faszyzmie od środka, z pozycji osoby, dla której – jak określa to sam autor – „faszyzm

pomiędzy sumieniem a faktami – rozdziew pomiędzy czynami zasługującymi na potępienie a słowami, które opisywały te czyny jako chwalebne. Chiaromonte pisze też o zmianie słownictwa służącej upraszczaniu świata, „wygładzaniu chropowatości”, pozbawianiu rzeczywistości jej niuansów i naturalnej złożoności. Zdaniem eseisty w taki sposób tworzy się „totalitarna” fasada faszyzmu, czyli wizji rzeczywistości, w której wszystko jest jednorodne³⁰.

Z pierwszego spotkania Ateńczyków z Tereusem-Dudkiem można wnioskować, że świat ptaków zabezpiecza im wszelkie potrzeby, jest wolny od złych wzorców („Tedy o rzezi mie szkach także nic nie wiecie”³¹) i że jest miejscem szczęśliwym, w którym panuje wolność. Peisthetarios, przedstawiając ptakom swoje plany, odbiera im poczucie spełnienia i generuje w nich potrzeby ideologiczne, które są im zupełnie obce i zbędne³². Miasto, które za namową Ateńczyka wybudowały, zabrało im naturalnie przyrodzoną wolność:

DUDEK

Okrąg? W jakim znaczeniu?

RADZIDRUH

W znaczeniu dziedziny,

Którą każdy dziedzić i okrążyć może,

Stąd okręgiem nazywam to całe przestworze.

A gdy je ogrodzicie kamiennym obwodem,

Wtedy okrąg możecie śmiało nazwać grodem

I jak marną szarańczą władać ludzkim rodem,

Bogów zaś wprost w melijskie zmienić głodomory...³³.

stał się w pełni zrozumiały”. Jak pisze: „Mając piętnaście lat, byłem faszystą”. W jakimś sensie Chiaromonte stoi więc na równi z Tittą i jego kolegami. Zob. N. Chiaromonte, *O faszyzmie*, w: idem, *Granice duszy*, przeł. S. Kasprzysiak, Warszawa 1996, s. 178.

³⁰ Zob. N. Chiaromonte, *O faszyzmie*, op. cit., s. 180.

³¹ Arystofanes, *Ptaki*, op. cit., s. 43.

³² S. Kostek, „Return of the rightful gods?”..., op. cit., s. 28. Nim powstało Chmurokukułkowo, ptaki żyły szczęśliwe w koronach drzew i trawach, Zob. Arystofanes, op. cit., s. 121–122.

³³ Arystofanes, op. cit., s. 45.

Zbieżne ze spostrzeżeniami Arystofanesa jest to, co mówi Chiaromonte, kiedy przygląda się naturalnie wpisanym w świadomość Włochów aspektom ich tradycji, które zniszczył faszyzm. Tak pisał o wolności:

Od średniowiecza począwszy Włochy były krajem wolności rozumianej w sposób, który nazwałbym „substancjonalnym”. Wolność jest dla Włocha tym samym, co życie: nie umie sobie wyobrazić życia bez wolności, a zarazem nie potrafi pojmować wolności jako rzeczy samej w sobie, więc oderwanej od swobody poruszania się, takiego czy innego działania i kochania lub nienawidzenia. Inaczej mówiąc, Włoch utożsamia wolność z istnieniem i funkcjami życiowymi, czy to organicznymi, czy intelektualnymi: być to być wolnym³⁴.

W kontekście Chiaromontowskich refleksji scena z ojcem Titty, któremu żona zamknęła bramę, by nie mógł pokazać się na święcie narodzin Rzymu (tym bardziej, że zamierzał tam pójść w czarnym krawacie) przestaje być już tak zabawna. Gdy z tej perspektywy przyjrzymy się konstrukcji świata przedstawionego (Kornatowska nazywa go „zamkniętym światem”³⁵) przestaje on być tylko obrazem ciasnej, ograniczonej prowincji, a staje się obrazem utraconej wolności – Chmurokukułkowem w faszystowskim wydaniu³⁶.

Peisthetairos skonstruował państwo oparte na przemocy i manipulacji³⁷ – państwo dalece odbiegające od wizji, jaka go wywiodła z Aten. Stworzył państwo złożone z karnych obywateli. Niestety (nieuświadomione) ptaków polegało na tym, że ciągle stanowiły one wspólnotę, zbiorowość pierwotną, a takie wspólnoty: „Nie wykraczają [...] ze stanu naiwności i nie wchodzą w stan krytycznej refleksji, stanowią łup sił perswazyjnych, kolonizatorów i uzurpatorów”³⁸. Kornatowska, charakteryzując bohaterów

³⁴ N. Chiaromonte, op. cit., s. 184–185.

³⁵ M. Kornatowska, *Fellini*, op. cit., s. 140.

³⁶ Zob. też: M. Hendrykowski, „Amarcord”, *świat jako dzieło sztuki* w: idem, *Drugie wejście. Analizy i interpretacje*, Poznań 2018.

³⁷ S. Kostek, „Return of the rightful gods?”..., op. cit., s. 38.

³⁸ Ibidem, s. 34.

Amarcord, zwraca uwagę, że wszyscy oni uciekają przed dorosłością, odpowiedzialnością i samoświadomością³⁹.

Fellini przygląda się mieszkańcom świata „pomiędzy”, Arystofanes – przede wszystkim jego kreatorowi. Konstrukcja postaci Peisthetairosa pozwala zrozumieć, dlaczego bohaterowie *Amarcord* nie są w stanie dostrzec Minotaura (stanać przed cieniem) i zrozumieć zagrożenia płynącego z faszyzmu.

Postać głównego bohatera *Ptaków* jest skonstruowana z masek. Pierwszy poziom zamaskowania to oczywiście ten, który funkcjonował w teatrze antycznym, drugi związany jest z fabułą i faktem, że Ateńczyk przywdziewa maskę ptaka, by wśród ptaków móc żyć. Zasadnicze znaczenie ma maska, jaką bohater zakłada w toku opowieści, bo to ona tłumaczy go jako postać. Niemniej nierozzerwalnie wiąże się ona z maską teatralną jako taką. Warto w tym kontekście przytoczyć pewne spostrzeżenie Beltinga:

W grece maska i twarz opisywały to samo pojęcie, podczas gdy użytkownicy łaciny pojęciowo je rozróżniali. Ujawniają się tu dwa całkiem różne sposoby myślenia, które oba miały związek z teatrem. Greckie słowo *prosopon* oznaczało twarz widzialną, twarz, która „ukazuje się ludzkiemu oku”. Twarz to to, co jest dostępne spojrzeniu drugiego człowieka. [...] W i d z e n i e i t w a r z [...] stały się nierozdzielne. Maska jednak stawała się twarzą aktora, który ją nosił⁴⁰.

Badacz przypomina, że w starożytnym teatrze posługiwano się ściśle określonymi regułami, które były zrozumiałe dla publiczności. Maska stawała się w tej grze czytelnym znakiem. W teatrze greckim maska niczego nie zasłania, „lecz pokazuje tę twarz, którą w teatrze dopiero stwarza postać”⁴¹, maska – na czas trwania spektaklu – stawała się ekranem, powierzchnią

³⁹ M. Kornatowska, op. cit., s. 143–144. Chiaromonte sytuację ujętą w artystyczną konstrukcję w *Amarcord* przekłada na przestrzeń polityki: „W *Doktrynie faszyzmu* z 1932 roku została w końcu wyrażona oficjalnie, piórem jego twórcy, podstawowa prawda systemu faszystowskiego: »Jednostki są przede wszystkim i nade wszystko Państwem«”. N. Chiaromonte, *O faszyzmie*, op. cit., s. 191.

⁴⁰ H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, op. cit., s. 65.

⁴¹ Ibidem, s. 66.

projekcji dla wyobraźni widzów⁴². Rzymianie natomiast dokonali subtelnego rozróżnienia między maską a twarzą. Ta rzymska przestrzeń jest oczywiście bliższa Felliniemu. Belting pisze:

Maskę rzymską nazywano *persona*, co wskazuje aluzyjnie na dokonujący się w niej akt mowy. Aktor, by spowodować „przebrzmienie” (*per-sonare*) głosu, posługiwał się maską niczym tubą. [...] Na określenie twarzy Rzymianie mieli dwa inne pojęcia, z których żadnego nie dawało się zastosować do maski. *Facies*, pobrzmiewające jeszcze we współczesnym *face*, oznacza twarz naturalną, należąca nierozdzielnie do jej nosiciela, w odróżnieniu od *vultus*, twarzy poruszanej mimiką. Dlatego maska była wyrazem twarzy, pozbawionym twarzy naturalnej (*facies*) i jej mimiki. Jeśli w sztuce rzymskiej przedstawiano maski, to uwidaczniano za nimi oczy i usta aktora, przez co maska wydawała się nasadzona na twarz⁴³.

Różnica w postrzeganiu maski przez Greków i Rzymian wiąże się z widzeniem u pierwszych i słyszeniem u drugich. Dramatyzm maski, jaką przywdziewa *Peisthetairos*, wiąże się z poziomem słyszanego – bohater zakłada maskę kłamstwa, które dokonuje się w słowie. W zależności od tego, z kim rozmawia, prezentuje taką wizję, jakiej słuchacz oczekuje. Maskę mowy odkrywa Stanisław Rosiek w historii *Odyseusza*. Odys jest dla badacza mistrzem pozorów i ukrycia. Maską najprzebieglejszego z królów biorących udział w wojnie trojańskiej skonstruowana jest ze słów i służy mu do osłonięcia nazbyt przejrzystego oblicza. Odys pod powierzchnią przydaną, sztuczną – pod powierzchnią maski kłamstwa, mylącego gestu, niedopowiedzenia czy przemilczenia – ocala przestrzeń wewnętrzną⁴⁴. Jednak *Odyseusz* jest postacią, która doskonale potrafi odnaleźć się pomiędzy maską słowa i twarzą słowa. Nie zatraca się w grze, której granice sam zakreśla, doskonale wie, że nosi kolejną maskę i gdy nadejdzie odpowiedni moment, będzie potrafił ją odrzucić. Żona *Odyseusza* mogła przecież spojrzeć w jego nieosłoniętą twarz. Protagonista *Arystofanesa* oddaje się we władanie kolejnym maskom kłamstwa – nie zdaje sobie sprawy z niebezpieczeństwa,

⁴² Ibidem, s. 65.

⁴³ Ibidem, s. 68.

⁴⁴ Zob. S. Rosiek, *Maska mowy*, w: *Maski*, t. 2., wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1986, s. 182.

jakie na siebie sprowadza, zacierając kruchą granicę między maską i twarzą. Staje się nieuchwytny, niewidzialny dla swoich rozmówców, zostaje maską wielbioną przez Chór ptaków. Co więcej, dzięki niej staje się pogromcą bogów i niweczy cały porządek świata.

Chiaromonte, definiując sytuację jednostki w faszystowskim świecie, podkreśla, że gdy pojedyncze życie podporządkowane było organizacji – to władza określała sens życia każdego obywatela i reguły rządzące światem:

Nie będzie tu od rzeczy wspomnieć – dodaje – że w uniwersum Mussoliniego najrozmaitsze „koncepcje świata” pojawiały się na zmianę z zaskakującą nieprzewidywalnością i niekonsekwencją, toteż dlatego dzisiaj musi się patrzeć na świat z perspektywy anglofobii, zwalczania spółek i imperializmu kolonialnego, tak jak wczoraj musiał się nań patrzeć z perspektywy frankofobii, hitleryzmu i małego „planu pięcioletniego”, mającego dokonać osuszenia Bagien Pontyjskich. Co naturalnie nie pozwala przewidzieć nowej kolejnej wizji świata, jaką chodzące wcielenie Boga-Państwa uzna wkrótce za doraźną prawdę. Tego rodzaju „przemiany wartości” następują po sobie błyskawicznie i wprawiają masy w stan zamroczenia⁴⁵.

W *Amarcord* obserwujemy sytuację podobną do tej przedstawionej w *Ptakach* – faszyzm staje się pustą, kwietną maską, przed którą tłumy popadają w ekstazę. Maską ta nie ma tożsamości, nie ma twarzy, jest kłamstwem. Ciągła przemiana faszyzmu powoduje, że nie można nadać mu imienia. Belting, analizując twarz Mao, zauważa, że zmonumentalizowana twarz dyktatora (umieszczona na bramie głównej nad placem Niebiańskiego Spokoju), będąca elementem kultu jego osoby, jest portretem, który w żaden sposób nie doprowadza do konkretnego człowieka. Portret ten natomiast ucieleśnia „lud, który w swej anonimowości szukał niejako kolektywnej fizjonomii”⁴⁶. Społeczeństwo szuka swojej twarzy i odnajduje ją w publicznej *face* dyktatora. Podobną funkcję spełnia kwietna twarz Mussoliniego.

Trudność w procesie integracji cienia polega na tym, że może on występować na dwóch poziomach: jednostkowym, kiedy cieniem jest to – zgodnie

⁴⁵ N. Chiaromonte, *Granice duszy*, op. cit., s. 191–192.

⁴⁶ H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, op. cit., s. 283.

z definicją Junga – „czym osoba nie chce być”⁴⁷, i archetypowym, czyli tym, który jest właściwy dla nieświadomości zbiorowej i wyraża to, co negatywne w naturze ludzkiej, najbardziej prymitywne i odrażające w wymiarze zbiorowym. Dotarcie do cienia indywidualnego jest prostsze, niż dotarcie do cienia archetypalnego, w przypadku którego nie wystarczy uświadomić sobie treści stłumionych i wypartych. Jak zauważa Andrzej Warmiński, cień archetypalny wyraża nieświadomość od samego początku jej powstawania i dotyczy wszystkich skłonności ludzkich, nawet tych, które wiązalibyśmy ze światem zwierząt⁴⁸. Cień archetypalny jest więc związany z popędową naturą człowieka i kształtuje się w opozycji do wartości kulturowych i społecznych. Badacz tłumaczy:

Cień kolektywny może zawładnąć jakąś grupą społeczną, narodem, wyznawcami określonej ideologii. Nie zintegrowany okazuje się, przykładów dostarcza tutaj historia, potężną destruktywną siłą. Projekcja negatywnych cech danej grupy społecznej na inną często prowadzi do konfliktów i wyzwolenia niszczycielskiej mocy tkwiącej w psychice zbiorowej⁴⁹.

Nie można dotrzeć do cienia archetypalnego bez wcześniejszej asymilacji cienia osobowego⁵⁰. Dziadek i Titta weszli do labiryntu w poszukiwaniu kobiety. Poszukiwanie (czy oderwanie się) kobiety jest związane z pierwszym etapem życia, z fazą naturalną. Pierwsza połowa życia skoncentrowana jest przede wszystkim na oddzieleniu się od matki, wyzwoleniu się z niemowlęctwa i dzieciństwa oraz identyfikacji z dorosłym, aby móc tworzyć związki, takie jak małżeństwo⁵¹. Dopiero zamknięcie tego interpersonalnego, zewnętrznego wymiaru pozwala, w drugiej połowie życia, „na świadomy

⁴⁷ Cyt. za: A. Samuels, B. Shorter, F. Plaut, *Krytyczny słownik analizy jungowskiej*, przeł. W. Bobecki, L. Zielińska, Warszawa 1994, s. 47.

⁴⁸ A. Warmiński, *Koncepcja „cienia” w psychologii analitycznej C.G. Junga*, „Prace Filozoficzne” 1994, nr VII, z. 190, s. 37. Zob. też: J. Prokopiuk, *C.G. Jung, czyli Gnoza XX wieku*, w: C.G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przekł. i wybór J. Prokopiuk, s. 5-56, Warszawa 1976.

⁴⁹ Ibidem, s. 40.

⁵⁰ Zob. Ibidem, s. 39.

⁵¹ Zob. A. Samuels, B. Shorter, F. Plaut, *Krytyczny słownik analizy jungowskiej*, op. cit., s. 188.

związek z procesami wewnątrzpsychicznymi⁵². Obaj bohaterowie wydają się być w pierwszej fazie swojego życia, ponieważ nie mogą doświadczyć indywidualności. Nie przechodzą przez labirynt, wracają do domu. Co więcej, żaden z nich nie spotkał się z kobietą, której szukał, nie stanął z nią twarzą w twarz. Dlatego twarze tych kobiet nie stały się – jak mówi Belting – w spojrzeniu, nie ożyły⁵³. Jeżeli miały one potencjał spełnienia roli Ariadny, to nie zostały one dostrzeżone, podobnie jak nikt nie dostrzegł Minotaura. Choć labirynt się pojawił, nie spełnił swojej mitologicznej roli – czy raczej: nie pozwolił bohaterom na przejście, bo potraktował ich jako „nieuprawnionych”⁵⁴. Bohaterowie nie zrozumieli mocy, jaka z niego płynie, nie byli gotowi na spotkanie ze swoim cieniem indywidualnym, a tym bardziej na zmierzenie się z cieniem kolektywnym.

Fakt, że niemożność spotkania z cieniem archetypalnym dotyka całą społeczność, potwierdza też scena z Olivą. Wydaje się najbliższa obrazowi Tezeusza (w końcu on też zobaczył białego byka). Zdaje się, że labirynt został skonkretyzowany, co rodzi nadzieję, że chłopiec mógłby wskazać drogę do Minotaura. Co prawda, uciekł przestraszony, ale nietrudno sobie wyobrazić, że byłby w stanie wskazać drogę odważniejszym od siebie. Jednak reżyser niweczy możliwość spełnienia przez niego roli przewodnika, nakrywając głowę chłopca kapturem, co wizualnie odsyła do kostium osła i łączy postać Olivę z koniem Madonny. Gdy rodzina Biondich wybierała się na wieś, na piknik ten sam koń ciągnął ich dorożkę. Madonna opowiadał wtedy, jak trudno jest mu utrzymać zwierzę, gdy zmuszony jest czekać na pasażerów na dworcu. Titta, zafascynowany podróżą i koniem, prosi ojca, żeby ten zgodził się, by chłopak mógł powozić. Ojciec nie zgadza się i ucina dyskusję zdaniem: „Widział ktoś, żeby osioł prowadził konia?”. Tą skrajnie złośliwą uwagą ojciec definiuje sytuację młodszego syna w scenie z białym bykiem oraz – tym samym – wszystkich mieszkańców małego nadmorskiego miasteczka.

⁵² Ibidem.

⁵³ H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, op. cit., s. 7.

⁵⁴ Zob. P. Santarcangeli, *Księga labiryntu*, op. cit., s. 175.

LABIRYNT ODNALEZIONY I NAZWANIE CIENIA

Znaki i struktury, które nie są dostrzegane ani zrozumiane przez uwikłanych w historię bohaterów, są widoczne na wyższym poziomie konstrukcji filmu dostępnym dla widza. Zasadniczą strukturą, która porządkuje wszystko i która została odsłonięta, jest labirynt. Jeśli bowiem przyjrzeć się labiryntom dziadka i Titty, odkrywamy, że nie dość, że są swoimi odbiciami, to każdy z nich ma swoją kontynuację w przestrzeni hotelu i szpitala. Ponadto cecha definiująca oba labirynty zostanie zmodyfikowana i przeniesiona do kolejnej sceny. Mgła sprzed domu Biondich okala Grand Hotel, dodatkowo szarpana jest przez wiatr i przecinana przez zawiewane wiatrem liście. Na tym dynamicznym wietrzno-mgielnym tle, na schodach przed hotelem, chłopcy z klasy Titty tańczą z wymyślanymi kobietami. Chwilę wcześniej zaglądali przez dziurkę od klucza w zakazaną przestrzeń hotelowego holu, w którym znajduje się nieczynna fontanna i szerokie schody na piętro. To przeniesienie mgły stwarza wrażenie ciągłości. Labirynt Titty zostanie przedłużony w białą przestrzeń szpitalnej sali, gdzie leżyła matka chłopaka. Biała pościel, białe łóżka, białe ściany, matka w białej koszuli. Ojciec, który razem z Tittą odwiedzał chorą żonę, wyglądając przez okno szpitalnej sali, powie: „Ładny ogród. Drzewa wyglądają jakby kwitły. Ciągle pada”. To stwierdzenie wywołuje wrażenie, że jest to labirynt w labiryncie: biel z zewnątrz przeniesiona zostaje do wnętrza i znowu powielona w słowach, które łączą przestrzeń wewnętrzną i zewnętrzną. Żeby labirynt mógł być labiryntem – nie tylko w sensie metaforycznym – musi mieć podstawowy system i odznaczać się symetrią⁵⁵, która przejawia się chociażby w postaci multiplikacji. Zabieg Felliniego komplikuje przestrzeń i jednocześnie zwraca uwagę, że porządek labiryntu nie odnosi się tylko do uporządkowania przestrzeni konkretnych scen. Wynika z tego, że labirynt w *Amarcord* definiuje przestrzeń całości historii. Sekwencja z VII Wyścigiem Tysiąca Mil czy powtarzające się obrazy mieszkańców spacerujących po ulicach odsyłają wszak do metafory miasta jako labiryntu. Po tym miejskim labiryncie oprowadzają widzów opowiadacze: obłąkany Giudizio, adwokat, Titta czy uczestnicy faszystowskiego święta. Każda z tych postaci opowiada swoją historię miasta i jej mieszkańców, nadbudowując nad labirynt wizualny labirynt słowa.

⁵⁵ Zob. P. Santarcangeli, *Księga labiryntu*, op. cit., s. 50–51.

Historie te nie wyjaśniają, nie są mapą, nicią Ariadny, wprowadzają za to dodatkowe możliwości wyboru drogi, którą można podążać.

Małgorzata Jakubowska i Kamila Żyto, analizując paradygmaty filmowej narracji, zauważają, że labirynt jest szczególnie chętnie wykorzystywany jako matryca modelująca strukturę narracyjną. Badaczki przyglądają się kinu współczesnemu i zwracają uwagę, że pomysł takiego użycia motywu labiryntu zaczerpnięty został z kina artystycznego, którego bezsprzecznym przykładem jest twórczość Felliniego. W ich rozumieniu labirynt staje się strukturą, czyli zespołem „formalnych parametrów, które stają się cechami filmowej czasoprzestrzeni, a co za tym idzie – konstrukcji całej narracji”⁵⁶. Badaczki, próbując scharakteryzować labirynt, wskazują na multiplikację jako jedną z jego cech. Tłumaczą za Elżbietą Rybicką:

Do specyficznych labiryntowych efektów zaliczyć także należy różnego rodzaju powtórzenia. Analogicznie do błędzenia w pokrewnych korytarzach i nieuchronnych powrotów do tych samych repetycje pełnią funkcję, po pierwsze retardacyjną, odraczającą progresywny ruch (fabuły i myśli) i rozwiązanie, po drugie, podkreślają znaczenie samego procesu dochodzenia i aktywności poznawczej wobec nieosiągalnego celu.

Repliki, o których pisze Rybicka, nie są idealne – to tylko złudzenia. Analogicznie jak ma to miejsce w *Amarcord*, gdzie podobieństwa pomiędzy poszczególnymi fragmentami labiryntu nie rekonstruują siebie nawzajem. Choć sprawiają wrażenie do siebie podobnych, zachowują odmienność. Labirynt jako paradygmat filmowej narracji cechuje też brak i nadmiar: „Brak wynika z zamknięcia przestrzeni błędniaka i powoduje poczucie unieruchomienia i bezładu, nadmiar zaś prowadzi do niemożności wyczerpania wszystkich dróg, zapewnia pozór ciągłego podążania do przodu, jednocześnie stanowi o monotonii tego procesu”⁵⁷. Kornatowska słusznie zauważa, że na początku filmu kamera „skądś” przybywa, wjeżdża do „owego Rimini pamięci”, w końcowych kadrach z kolei odjeżdża „gdzieś, skąd przybyła”. Sposób fotografowania stanowi klamrę, którą Fellini zamyka przestrzeń labiryntu. Decyzja, by opowiadacze mówili twarzami zwróconymi do kamery, wzmacnia wrażenie, że jest jakieś zewnątrz – że przestrzeń, do której weszła

⁵⁶ M. Jakubowska, K. Żyto, op. cit., s. 12.

⁵⁷ Ibidem., s. 13.

kamera, jest zamknięta. Kornatowska jednak pisze, że immanentną cechą filmów Felliniego jest to, że nie da się ich interpretować jednokierunkowo. Z jednej strony jest to sposób na opisanie ambiwalentnej rzeczywistości, z drugiej – pozostaje w pełnej zgodzie z mitycznym światopoglądem artysty⁵⁸. Wydaje się, że labirynt jest najlepszym modelem opisującym tak postrzeganą i odczuwaną rzeczywistość.

Jakubowska i Żyto zwracają uwagę na celowość organizacji struktury labiryntowej jako paradygmatu narracji filmowej. Strukturę tę cechuje to, że jest zaplanowana. Znamienne jak bardzo te uwagi są zgodne z myśleniem Felliniego (którego słowa przytaczałam na początku) o tworzeniu filmu przyrównywanym do pozornego chaosu, który w istocie swej jest przemysłany. Forma labiryntowa filmowej narracji nigdy nie jest pozbawiona sensu, bowiem jest realizacją wcześniej powziętego planu. Wynika to z faktu, że chwyt i rozwiązanie, które prowadzą do konstrukcji labiryntowej, powtarzane są systematycznie, z dużą częstotliwością. W jakim celu Fellini skonstruował labirynt? Kto jest Tezeuszem? Kto Ariadną? Kiedy przyglądamy się labiryntowi z poziomu narracji, to Tezeuszem staje się widz – to on jest wędrowcem.

Wędrowiec – czytamy w tekście Jakubowskiej i Żyto – którego drogę stanowi labirynt, znajduje się w specyficznej sytuacji, nieporównywalnej z sytuacją żadnego innego człowieka. Jest on więźniem przestrzeni, którą penetruje, ale paradoksalnie więźniem obdarzonym swego rodzaju wolnością wyboru. Bywa kojarzony z Benjaminowską figurą *flâneura*, lecz błędnie i wędrowka jest dla niego rodzajem wewnętrznego bądź zewnętrznego nakazu, a nie dobrowolnym życiowym wyborem⁵⁹.

Na sytuację przymuszenia Tezeusza zwracają uwagę też Kowalski i Krzak, gdy rozpatrują jego podróż w kontekście procesu indywiduacji. Tezeusz nie może zignorować wejścia do labiryntu, ponieważ nie może zignorować cienia, który w nim jest, w przeciwnym wypadku cień pożre herosa. Tomasz Olchanowski dodaje, że izolowanie się od cienia powołuje do życia „jednostki naiwne, sprawiające wrażenie niewinnych, dążące do doskonałości, owładnięte przez myślenie życzeniowe, charakteryzujące się idealistyczną

⁵⁸ M. Kornatowska, *Fellini*, op. cit., s. 150.

⁵⁹ M. Jakubowska, K. Żyto, op. cit., s. 12.

postawą⁶⁰. Dlatego Tezeusz jest wezwany – powołany do przejścia przez labirynt przez głos zewnętrzny albo wewnętrzny. Jednak wezwanie to jest skierowane do wędrowca, który jest do wędrowki przygotowany. Heros, nim stanął przed labiryntem, stoczył liczne walki i dokonał wielkich czynów. Indywiduacja w tym przypadku to inicjacja wyższego stopnia. Jej celem nie jest wprowadzenie w rzeczywistość społeczną, ponieważ to zostało już osiągnięte, a wprowadzenie w rzeczywistość duchową i powołanie do narodzin osobowości zdolnej do tworzenia społeczności⁶¹.

Fellini konstruuje swoją labiryntową narrację dla Tezeusza-widza doświadczonego wojną⁶², czyli człowieka, który może spojrzeć na faszystowskie Włochy z perspektywy blisko czterdziestu lat. Podróż przez labirynt zmusza Tezeusza-widza do konfrontacji z prawdziwą historią, która się wydarzyła i której on był świadkiem i bezpośrednim uczestnikiem. Celem labiryntu, który stworzył Fellini jest skonfrontowanie Tezeusza-widza z fałszywą formą ludzkiej twarzy, jaka została przyprawiona społeczeństwu włoskiemu przez władzę totalitarną⁶³.

W całej historii nie idzie tyle o kwietną twarz Mussoliniego, bo – jak zauważa Hendrykowski – „pomimo presji propagandowej mitologii, twarze funkcjonariuszy ustroju totalitarnego nie są czymś metafizycznym”⁶⁴. Chodzi więc o to, by Tezeusz-widz zrozumiał, w którym momencie i w jaki sposób nastąpiło „wpisanie” jego własnej twarzy w twarz totalitarną. Fellini mówi jednak nie tylko do włoskiego widza z 1973 roku – zwraca się również do widza współczesnego.

Amarcord, postrzegany jako labirynt, wymusza na współczesnym widzu, by odważył się spojrzeć w siebie. Brak wiary – albo raczej zaprzeczanie istnieniu faszyzmu jest cieniem – jest Minotaurem. Opisując Minotaura, Kowalski

⁶⁰ T. Olchanowski, *Jungowska diagnoza kultury współczesnej*, w: *Przewodnik po myśli Carla Gustawa Junga*, red. H. Machoń, Warszawa 2017, s. 231.

⁶¹ Zob. K. Kowalski, Z. Krzak, *Tezeusz w labiryncie*, op. cit., 110.

⁶² Pośrednio o tym doświadczeniu Fellini pisze w swoich notatkach do Charlotte Chandler: „Mój powrót do Rimini w 1945 roku, po wojnie, był dla mnie ciężkim przeżyciem. Domy, w których mieszkałem, zniknęły. Miasto było wielokrotnie bombardowane. Czułem bezsilną wściekłość”. Ch. Chandler, *Ja Fellini*, op. cit., s. 218.

⁶³ Zob. M. Hendrykowski, *Semiotyka twarzy*, Poznań 2017, s. 149.

⁶⁴ Ibidem.

i Krzak podkreślają potworność, zarówno jego wyglądu, jak i charakteru. Brutalność Minotaura nie wynika jednak z zakłócenia stosunku między dobrem a złem, ponieważ pierwiastek dobra tu nie istnieje. Minotaur nie stawał się potworem, on się nim urodził. Monstrum jest pasywne, ponieważ jest zamknięte w labiryncie, który ogranicza jego rzeczywistość. Ofiary, którymi się żywi, są mu dostarczane, nie zdobywa ich sam. Wydaje się, że najgorszą jego cechą jest potencjalność jego bestialstwa, czyli to ile zła mógłby wyrządzić⁶⁵. Dlatego Fellini mówił, że aby utrzymać w ryzach faszyzm, który jest w nas, nie wystarczy opowiedzieć się po stronie partii antyfaszystowskiej. Taki gest nie doprowadza do odkrycia Minotaura, wręcz przeciwnie: dodatkowo go ukrywa. „Żeby się z nią [siłą Minotaura – przyp. I.T-J.] zetknąć, trzeba szczególnych starań, trzeba się doń przedrzeć, przedostać, droga jest wyjątkowo trudna – cały labirynt stoi na przeszkodzie”⁶⁶. W *Amarcord* w staraniach i przedzieraniu się przez labirynt do Minotaura pomaga widzowi oczywiście autor, który w tak przyjętym układzie staje się Ariadną⁶⁷. Ariadna jest nierozzerwalnie związana z labiryntem⁶⁸. Dziewczyna zna jego tajemnicę oraz sposób, dzięki któremu można przez niego przejść i się nie zgubić. Pozostawia Tezeuszowi-widzowi tropy. Przywołując sytuację dziadka i Titty wędrujących za kobietami, zwróciłam uwagę, że ani pokojówka, ani Gradisca nie doprowadziły ich do celu – mężczyźni nie spotkali kobiet. Odnoszę wrażenie, że tropy, których nosicielkami były te kobiety nie były czytelne dla bohaterów. Są natomiast czytelne dla widza, bo tylko z jego poziomu można je rozszyfrować. Gradisca i pokojówka, która gdzieś zniknęła we mgle, doprowadzają nas do epizodu parady faszystów. Rozpoczyna go sygnał gwizdka i rozkaz: „Bacność!”, który ma uporządkować chaos tłumu. Do zgromadzonych na palcu mieszkańców zbliża się, wraz z lokalnymi dygnitarzami, prefekt. Jednak nim ta postać się pojawi, Fellini pośrodku kadru umiejscawia – jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki – mgłę, której źródła nie można dociec. Mgła gęstnieje i rozlewa się

⁶⁵ K. Kowalski, Z. Krzak, op. cit., s. 19–20.

⁶⁶ Ibidem, s. 20.

⁶⁷ Hendrykowski ustanowił autora dzieła filmowego w roli Ariadny, gdy przyglądał się wieloznaczności dzieła filmowego; natomiast o widzu pisał jako o Tezeuszu. Zob. M. Hendrykowski, *Język ruchomych obrazów*, Poznań 1999, s. 127.

⁶⁸ K. Kowalski, K. Krzak, op. cit., s. 105.

na cały kadr. We mgle wygłasza prefekt swoje przemówienie. Pochód rusza dalej. Kolejny ważny moment uroczystości wyznacza pojawienie się kwietnego portretu Mussoliniego. Jego twarz jest upleciona z białych i czerwonych kwiatów, obok powiewają czarne sztandary. Imię pokojówki, wykrzykiwane przez dziadka w mgielnym labiryncie, stało się imieniem mgły, która przywiodła nas przed faszystowskiego prefekta. Nie przez przypadek Gradisca fotografowana jest zawsze w otoczeniu trzech kolorów: czerwonego, białego i czarnego. Jej zadanie polega na tym, by doprowadzić widza do monstualnej twarzy Mussoliniego – jest tropem wiodącym do maski duce. Sekwencja z pochodem faszystów jest miejscem, w którym śpi Minotaur.

W *Amarcord*, oglądanym przez pryzmat Tezeuszowej wyprawy, pojawiają się elementy indywiduacji zbiorowej: Tezeusz/adept – widz, Ariadna/anima – autor, Minotaur/cień – faszyzm, labirynt/podświadomość – struktura czasoprzestrzeni. Aby Tezeusz mógł zwycięsko wyjść z próby, potrzebna jest jeszcze obecność Wielkiej Matki i Starego Mędrca. W micie o Tezeuszu rozpatrywanym w kontekście Jungowskiego pojęcia indywiduacji, Wielką Matką jest Afrodyta, Starym Mędrce – Posejdon. Wielka Matka zawiaduje przyrodą, przejawami życia, rozmnażania, śmierci, z kolei Stary Mędrzec to mądrość kultury, której wcieleniem są przodkowie traktowani jako mędracy⁶⁹. W filmie przyglądamy się pyłkom topoli, następstwom pór roku, śmierci matki i zaślubinom Gradiski, a tuż obok pojawiają się Giotto, Dante, Pascoli, D'annunzio czy twarze aktorów na fotosach. Na poziomie fabuły te obrazy natury i życia mieszkańców oraz postaci historyczne tracą swoją wielowymiarowość, ponieważ podkreśla się przede wszystkim ich folklorystyczny sens i szkolną rutynę, w którą wtłoczeni są chłopcy. Dodatkowo są one na nowo definiowane przez ideologię. W przestrzeni indywiduacji widza znaczenia, jakie niosą ze sobą obrazy rytuałów związanych z początkiem wiosny, ślubem bohaterki czy przywołane nazwiska artystów, stają się wyrazem wartości mogących nadać życiu głębszy sens, który za wszelką cenę należy odzyskać. Jeśli odkryjemy te wartości, zdolni będziemy przeciwdziałać faszystowskiemu ustanawianiu życia jednostki własnością organizacji⁷⁰.

Nie chodzi tylko o sztukę, idzie aż o sztukę – o humanizm, o przyswajanie go sobie, jego głębokie zrozumienie. Jeśli tego zrozumienia humanizmu

⁶⁹ Zob. Ibidem, s. 128.

⁷⁰ Zob. N. Chiaromonte, *O faszyzmie*, op. cit., s. 192.

brak, zaczynamy podążać drogą *Ptaków*, młodych faszystów, awangardzistów, młodych Włoszek z parady w *Amarcord*, Adolfa Eichmanna...

* * *

Dlaczego Fellini zdecydował się na imaginacyjny powrót do Rimini? Szukał w tym powrocie sposobu opowiedzenia o indywidualności zbiorowej, która się nie powiodła. Wydaje się, że właśnie w tym braku powodzenia spotykają się bohaterowie *Amarcord* i komedii Arystofanesa. Nie potrafią przejść przez proces indywidualności, ponieważ za bardzo zapatrzili się w maskę i zawierzyli jej. Uwierzyli w kłamliwe słowa duce i faszystów, uwierzyli, że są tymi, którzy potrzebują silnego wodza, że są zamknięci w labiryncie dorastania, w poszukiwaniu swojej twarzy zatrzymali się przy masce duce i przyjęli ją jako własną tożsamość. Fellini idzie jednak dalej: nie chce patrzeć tylko wstecz – chce, by jego dzieło było przestrożą również dla współczesnych. I dlatego do filmowego labiryntu zaprasza swoich widzów. Labirynt, który pojawia się na poziomie struktury *Amarcord*, ostrzega: faszyzm istnieje w nas, często niezauważony, bo przysłonięty takim czy innym wyobrażeniem o nas samych, taką czy inną maską. Film ten można uznać za odkrycie, którego dokonał sam reżyser. W kontekście procesu indywidualności *Amarcord* nie znaczy już tylko: „przypominam sobie” (w domyśle „moje Rimini”, „moje dzieciństwo”), ale i: przypominam sobie siebie całego, z własnym cieniem.

Bibliografia

- Arystofanes, *Ptaki*, przekł. i objaśnienia J. Jedlicz, wstęp K. Kumaniecki, PIW, Warszawa 1954.
- Belting Hans, *Faces. Historia twarzy*, przekł. T. Zatorski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015.
- Cirio Rita, *Fellini. Zawód: reżyser. Rozmowy*, przekł. A. Osmólska-Mętrak, Świat Literacki, Izabelin 2003.
- Cirlot Juan Eduardo, *Słownik symboli*, przekł. I. Kania, Znak, Kraków 2000.
- Chandler Charlotte, *Ja Fellini*, przekł. H. Igalson-Tygielska, Czytelnik, Warszawa 1996.
- Chiaromonte Nicola, *Granice duszy*, przekł. S. Kasprzysiak, wybór i oprac. S. Kasprzysiak, P. Kłoczowski, Czytelnik, Warszawa 1996.
- Grazzini Giovanni, *Federico Fellini o filmie [rozmowy z Federiciem Fellinim]*, przekł. A. Wertenstein, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989.
- Hendrykowski Marek, *Drugie wejście. Analizy i interpretacje*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2018.

- Hendrykowski Marek, *Język ruchomych obrazów*, Ars Nova, Poznań 1999.
- Hendrykowski Marek, *Semiotyka twarzy*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2017.
- Jakubowska Małgorzata, Żyto Kamila, *Labirynt i klucze – paradygmaty współczesnej narracji filmowej*, w: *Paradygmaty współczesnego kina*, red. R.W. Kluszczyński, T. Kłys, N. Korczarowska-Różycka, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2015.
- Janion Maria, Rosiek Stanisław (red.), *Transgresje 4. Maski*, t. 2, wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Wydawnictwo Morskie Gdańsk, Gdańsk 1986.
- Jung Carl Gustav, *Archetypy i symbole. Wybór pism*, wybór, przekł. i wstęp J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1976.
- Kezich Tullio, *Federico Fellini. Księga filmów*, przeł. A. Gołębiowska, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2009.
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2019.
- Kornatowska Maria, *Fellini*, wyd. 3. uzup., Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989.
- Kostek Szymon, „Return of the rightful gods?”. *Kolonizacja, władza i utopia w „Ptakach” Arystofanesa*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae”, 2011, nr XXI/1.
- Kowalski Krzysztof, Krzak Zygmunt, *Tezeusz w labiryncie*, Ossolineum, Wrocław 1989.
- Królikiewicz Grzegorz, *Kłopoty z Fellinim. Sylwetka artystyczna Federico Felliniego*, Studio Filmowe „N”, Łódź 1994.
- Machoń Henryk (red.), *Przewodnik po myśli Carla Gustawa Junga*, PWN, Warszawa 2017.
- Riemen Rob, *Wieczny powrót faszyzmu*, przeł. A. Oczko, Universitas, Kraków 2014.
- Samuels Andrew, Shorter Bani, Plaut Fred, *Krytyczny słownik analizy jungowskiej*, przeł. W. Bobecki, L. Zielińska, Oficyna Wydawnicza UNUS, Wałbrzych 1994.
- Santarcangeli Paolo, *Księga labiryntu*, przeł. I. Bukowski, red. A. Krawczuk, Wiedza Powszechna, Warszawa 1982.
- Warmiński Andrzej, *Koncepcja „cienia” w psychologii analitycznej C.G. Junga*, „Prace Filozoficzne”, 1997, nr VII, z. 190.

The Mask and the Labyrinth. On the Process of Collective Individuation in Federico Fellini’s *Amarcord*

The article focuses on selected aspects of *Amarcord*’s film and tries to answer the question why the characters of Fellini’s film were unable to meet their shadow and complete the process of individuation (as defined by C.G. Jung), and whether the diagnosis made by the director with regard to his characters indicates an opportunity, so that the viewer could avoid such blindness. Searching for answers to these questions, I use the anthropological category of labyrinth and mask.

I agree with the way of perceiving and defining the concept of fascism proposed by Nicola Chiaromonte.

Keywords: Federico Fellini *Amarcord*; process of collective individuation; fascism; mask; labyrinth; Aristophanes *Birds*

Data przesłania tekstu: 30.01.2021

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 15.02.2021

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 15.03.2021

BURZENIE I TWORZENIE SCHEMATÓW INICJACYJNYCH W FILMACH FELLINIOGO

ANNA GROCHOWIAK

Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie
Adam Mickiewicz Museum of Literature in Warsaw
grochowiak.ania@gmail.com
ORCID 0000-0002-7007-5978

„Kino inicjacyjne” czy też „film inicjacyjny” to terminy utworzone analogicznie do literackiego terminu „powieść inicjacyjna”. Nazywają one podgatunek filmowy, synonimicznie określane również jako: *coming of movie*, *kino coming of age*, filmy o dojrzewaniu/dorastaniu, *adolescence picture*, *teenpic*, *film about growth*, *growth movie*¹. Różnorodność i rozbieżność nazw, angielska proveniencja większości z nich, a także ich leksykalna geneza, pozwalają z miejsca wyciągnąć kilka wniosków. Przede wszystkim termin ten nie jest doprecyzowany, a zatem określane nim gatunek – wystarczająco zbadany². Przedstawione wyżej kalki językowe i cytaty, ilustrujące próbę nazwania tego podgatunku, świadczą o tym, że badania nad nim nie rozwinęły się wystarczająco na gruncie polskim. Ponadto rozbieżność terminologiczna zdaje się dowodzić braku konsekwencji w jednoznacznym określeniu cech gatunkowych „filmu o dorastaniu”. Najistotniejsza wydaje się kwestia wieku bohaterów, wiążąca ze sobą większość terminów. W takim wypadku określenie filmów Federica Felliniego mianem „kina inicjacyjnego” nie zawsze byłoby zgodne z jego definicją, chociaż w dorobku reżysera rzeczywiście pojawiło się parę dzieł, których protagonistami byli młodzi, dorastający ludzie (np. *Wałkonie*, *Rzym*, *Niebieski ptak*). Wątek szeroko pojmowanej inicjacji dominuje w twórczości Felliniego, jednak

¹ M. Hendrykowski, *Leksykon gatunków filmowych*, Poznań–Wrocław 2001, s. 62–63.

² Zob. K. Kostyra, *Wiosenna bujność traw. Obrazy przyrody w filmach o dorastaniu*, Katowice 2019, s. 7.

nie zawsze idzie w parze z wiekiem bohaterów, których widz poznawałby u progu dojrzwania. Tobiasz Papuczys zwraca uwagę na to, że:

W całej filmografii Federica Felliniego dziecko w sensie dosłownym jako bohater opowieści odgrywający znaczącą rolę w rozwoju fabuły pojawia się raczej rzadko. Reżyser najczęściej eksponuje dziecięce cechy obecne w ludziach dorosłych. Dziecko to dla niego głównie symbol, metaforyczna figura niedojrzałości i przejściowości (czasem wiecznej) [podkr. – A.G.] w życiu ludzkim. Głównym zatem przedmiotem jego zainteresowania są młodzi ludzie u progu dorosłości, co najmniej nastoletni, zwykle jednak fizycznie już dojrzałi, dziecko u Felliniego funkcjonuje bowiem przede wszystkim w rozumieniu psychicznym i mentalnym, a nie biologicznym³.

Spośród trzech filmów, które zamierzam omówić, tylko jeden – *Amarcord* – częściowo odpowiada nieprecyzyjnie opisanemu wzorcowi podgatunku. Warto więc zaznaczyć, że w tym wypadku analiza schematów inicjacyjnych będzie opierała się w większej mierze na antropologicznym niż na filmoznawczym ujęciu tego zagadnienia.

Chociaż Federica Felliniego nie trzeba przedstawiać, to warto na chwilę pochylić się nad biografią reżysera, a przynajmniej nad tymi jej aspektami, które mogły w znaczący sposób wpłynąć na wytworzenie pewnego motywu, powtarzalnego i istotnego dla całej twórczości Włocha – szeroko pojętej inicjacji, którą zajmował się zarówno jako scenarzysta, jak i reżyser. Cennym rysem biograficznym wydaje się fakt, że ojciec Felliniego był komiwojażerem, w związku z czym nie uczestniczył w pełni w wychowaniu syna, którym zajmowała się głównie matka⁴. W łączącej ich więzi można upatrywać źródeł późniejszej fascynacji Felliniego kobietami, ale i powracającego w jego filmach motywu inicjacji, która w przypadku samego reżysera nie odbyła się w „tradycyjny” sposób. Według kulturowego wzoru – na pewno silniejszego prawie sto lat temu niż dzisiaj – to ojciec powinien być przykładem, autorytetem dla syna i wprowadzić go w okres męskości. Być może to własne, niekonwencjonalne doświadczenie sprawiło, że Fellini, jako

³ T. Papuczys, *Wszystkie dzieci Felliniego*, „Studia Filmoznawcze” 2012, nr 33, s. 115.

⁴ Wątek nieobecnego ojca (komiwojażera), będącego „gościem” w rodzinnym domu, pojawia się np. w *Słodkim życiu* z 1960 roku.

scenarzysta sprawnie wplatający autobiograficzne wątki w filmową fikcję, wielokrotnie konstruował postaci, które widz poznaje u progu wielkiej zmiany – etapu przejścia, rozpoczęcia dojrzałości – która nie zawsze zostaje pomyślnie zrealizowana. Ciekawym tropem autobiograficznym jest również fakt, że Fellini, opowiadając o własnym dzieciństwie, zmienia relacje i rozmija się z prawdą⁵, utrzymując m.in., że w okresie dojrzwania uciekł z domu i zamieszkał w cyrku. Wspomnianej anegdocie, we wszystkich jej wariantach, stanowczo zaprzeczała matka reżysera.

Psychologowie często upatrują przyczyn mitomanii w nieprawidłowych warunkach, w jakich dorasta młody człowiek, mogących wynikać np. z utraty jednego z rodziców⁶. Możliwą do wybronięcia biograficznymi argumentami hipotezę traktuję jednak wyłącznie jako ciekawy trop. Reżyser, słynący z nieustannego mieszania rzeczywistości i fikcji, jawy i snu, nie krył się ze swoją skłonnością do konfabulacji; w rozmowie z Giovannim Grazzinim z 1984 roku uczciwie przestrzegł krytyka:

Zobaczysz, że ten wywiad będzie męczarnią. Na wiele pytań nie odpowiem, z innych wykręcę się zwykłymi anegdotkami, mniej lub bardziej zmyślnymi, a gdy już złożysz z tego książeczkę, zechcę ją całą przeczytać, poprawić, będę starał się nie dopuścić do jej wydania, będę wykreślał pytania, odpowiedzi, będę usiłował napisać ją na nowo. Czeka cię trudny okres: rozczarowania, irytacje, adwokaci; może przestaniemy się sobie kłaniać. Jednakże – idźmy dalej⁷.

Inicjacja to dosyć ogólne pojęcie, występujące w wielu znaczeniach, tym bardziej trudne do sprecyzowania, że często określa się nim wydarzenia

⁵ Fellini wielokrotnie mówił o swojej skłonności do mitomanii. W jednej z wypowiedzi wprost stwierdził: „Wymyśliłem siebie całkowicie, swoje dzieciństwo, osobowość, tęsknoty, marzenia, wspomnienia, wszystko”. Zob. F. Fellini, *Fellini on Fellini*, London 1976, s. 51, cyt. za: T. Rutkowska, *Wędrówki Felliniego*, <http://cyfrowaetnografia.pl/Content/2203?fbclid=IwAR2EAMiC15rqB0tSFVoGKOaXKDRUaoA9JcWHhJ-kpdbhGE5yaSjeb2FaIvAc> (dostęp 3.04.2021).

⁶ P. Brzózka, *Mitomania – przyczyny, objawy, leczenie. Co to jest?*, <https://www.medme.pl/artykuly/mitomania-przyczyny-objawy-leczenie-co-to-jest,69918.html> (dostęp 2.11.2020).

⁷ G. Grazzini, *Federico Fellini o filmie*, przeł. W. Wertenstein, Warszawa 1989, s. 7.

mające charakter metaforyczny. Odnosząc ten termin do kina Felliniego, rozumiem go przede wszystkim jako obrzęd przejścia, często motywowany próbą włączenia się do określonej społeczności, pozwalający wkroczyć w nowy etap egzystencji i wejść w nową rolę życiową. Zanim jednak inicjacja się dokona, bohater musi doświadczyć jej różnych stadiów. Charakteryzując towarzyszące temu procesowi obrzędy przejścia, Arnold van Gennep wyróżnia trzy fazy: preliminalną (wyłączenie), liminalną (stan przejściowy), postliminalną (włączenie)⁸. Z punktu widzenia analizy filmowej, kontynuatorem antropologicznego namysłu nad inicjacją, zasługującym na szczególne wyróżnienie, jest Joseph Campbell. Mitoznawca, pozostający pod dużym wpływem Carla Gustava Junga, osadził schematy inicjacyjne, rytuały przejścia w kulturze popularnej, opisując archetypiczny motyw wyprawy głównego bohatera – tzw. monomit⁹. Według opracowanego przezeń modelu podróż protagonisty rozpoczyna faza oddzielenia, polegająca na opuszczeniu wspólnoty, do której dotąd przynależał. Następną fazę stanowi zmagania bohatera, finalnie prowadzące do osiągnięcia celu – inicjacji. Ostatni etap to powrót, oznaczający powtórna integrację. Trzeba dodać, że każda z opisanych faz podzielona jest jeszcze wewnętrznie na kilka etapów. Campbellowski schemat najczęściej realizuje się zgodnie z wzorcem, co nie oznacza wcale, że ponowne włączenie do grupy, przejście inicjacji, nigdy nie stanowi problemu dla bohatera. Zazwyczaj jednak cykl zamyka kłamra. Antropologiczne kategorie, opisane przez van Gennepa, przeszczepił na grunt badań filmoznawczych Don Fredericksen – amerykański psycholog i krytyk filmowy, zajmujący się m.in. właśnie dziełami Felliniego¹⁰. Rzeczony badacz „zaadaptował” koncepcje Junga w analizach filmoznawczych¹¹. Spośród nich warto wyróżnić, analogiczny do inicjacji, proces indywiduacji, do którego Fellini odwoływał się bezpośrednio od połowy lat

⁸ A. van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. B. Biały, Warszawa 2006.

⁹ J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, wprowadzenie do wyd. polskiego W.J. Burszta, Kraków 2013.

¹⁰ M.in. w artykule: *Jung / Sign / Symbol / Film*, w: Ch. Hauke, I. Alister, *Jung and Film. Post-Jungian Takes on the Moving Image*, Hove 2001, s. 17–54.

¹¹ Zob. A. Helman, hasło ‘symbol’ w: *Słownik pojęć filmowych*, red. A. Helman, t. 8, Wrocław 1998.

sześćdziesiątych. Stawanie się indywiduum, rozwój psychiczny osobowości, prowadzący do ukształtowania się jaźni, to proces mający ułatwić jednostce także funkcjonowanie w społeczeństwie. Wewnętrzna wędrówka, prowadząca do pogłębienia samoświadomości, to znów rodzaj wyprawy, utrudnionej koniecznością zmierzenia się z własnymi słabościami¹². Seweryn Kuśmierczyk¹³ przeniósł antropologiczne koncepty, dotyczące wędrówki bohatera, trójfazowej inicjacji i związanych z nią obrzędów przejścia, na grunt filmoznawstwa polskiego. Dla podsumowania uproszczonej historii ewolucji antropologicznego archetypu warto posłużyć się słowami rodzimego badacza; bardzo trafnie opisują one stan, w jakim znajdują się bohaterowie wybranych filmów i świetnie posłużą za wstęp do analizy skoncentrowanej na wątku inicjacji:

Bohater pośredniczy między opozycyjnymi stanami rzeczywistości. Wyprawa to trudna droga samodoskonalenia, a opis prób, choć przedstawiany w realiach fizycznych, jest opowieścią o zwycięstwach w sferze psychiki. Bohater przemierza drogę, którą jest on sam. Ma ona charakter wędrówki labiryntowej. [...] Opowieści o wędrówce bohatera pełnią w emocjonalnie trudnych sytuacjach funkcję kompasów i map. Można w nich odnaleźć strategie pozwalające odzyskać harmonijność życia. Nie wszystkie opowieści muszą obejmować pełny cykl wyprawy. Mogą być także poświęcone jej wybranym etapom¹⁴.

Podsumowanie wszystkich powyższych informacji pozwala wskazać „klucz” – przedstawić filtry dominujące w teoretycznofilmowych interpretacjach dzieł włoskiego reżysera. Ważne miejsce w tych badaniach zajmuje analiza roli symbolu i mitu, bardzo często postrzegana przez pryzmat antropologii i psychoanalizy. Osadzając twórczość Felliniego właśnie w kontekście tradycji antycznych, Teresa Rutkowska porównuje reżysera do bóstwa

¹² Zob. C.G. Jung, *Ego, Cień, Syzygia: anima i animus; Jaźń; Odrodzenie*, w: idem, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1976; K. Murawski, *Jaźń i sumienie. Filozoficzne zagadnienia rozwoju duchowego człowieka w pracach Carla Gustava Junga i Antoniego Kępińskiego*, Wrocław 1987.

¹³ S. Kuśmierczyk, *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym*, Warszawa 2014.

¹⁴ Ibidem, s. 44–45.

staroitalskiego – Janusa – i zaznacza, że ten, uważany za boga biegu słońca i początku:

potem stał się [...] również bogiem wszelkich stanów przejściowych i procesów przejścia [podkr. – A.G.]: z przeszłości w przyszłość, z jednego stanu w drugi, z przestrzeni w przestrzeń, z wizji w wizję. Jego podwójne oblicze oznacza, że czuwa zarówno nad wejściem, jak i nad wyjściem; nad wnętrzem i nad zewnętrżnością; nad górą i dołem¹⁵.

Janus, przedstawiany jako postać o dwóch twarzach, zwróconych w przód i w tył / przyszłość i przeszłość, symbolizował rozdarcie¹⁶. Łatwo wyobrazić go sobie jako symboliczną figurę, uosabiającą etap liminalny. Mimo to wątek szeroko pojętej inicjacji nie wydaje się szczególnie rozbudowany w pracach poświęconych filmom Felliniego¹⁷.

Omawiając trzy filmy, z których każdy traktowany jest jako *opus magnum* w dorobku Felliniego, zamierzam przyjąć porządek chronologiczny i zacząć od, powstałej w 1954 roku, *La strady*. Sam tytuł, przetłumaczalny jako „droga/wędrówka” lub „na drodze/wędrując”, kieruje analizę ku pojęciu liminalności. Główną bohaterką *La strady* jest Gelsomina, grana przez – obdarzoną specyficzną urodą – Giuliettę Masinę. Jej fizjonomia nie jest bez znaczenia, zwłaszcza że inni bohaterowie często komentują jej wygląd i zwracają na niego uwagę widza, nazywając dziewczynę brzydką i kwestionując jej kobiecość¹⁸. Cechą szczególną aktorki jest to, że, patrząc na nią, bardzo trudno jest oszacować jej wiek – stwierdzić, czy grana przez nią bohaterka ma 15, czy może 30 lat. Znamiennym jest też to, z jaką łatwością

¹⁵ T. Rutkowska, *Wędrówki Felliniego*, s. 26, <http://cyfrowaetnografia.pl/Content/2203> (dostęp 25.04.2021).

¹⁶ W. Kopaliński, hasło: ‘Janus’, w: idem, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985.

¹⁷ Pisano natomiast o wspomnianym procesie indywiduacji w jego twórczości, szczególnie w odniesieniu do *Osiem i pół* i *Giulietty i duchów*, m.in. w: F. Burke, *Fellini’s Drive for Individuation*, „Southwest Review” 1979, Vol. 64, No. 1; D. Fredericksen, *Fellini’s 8 ½ and Jung: Narcissism and Creativity in Midlife*, „International Journal of Jungian Studies” 2014, Vol. 6.

¹⁸ W jednej ze scen „Szalony” wprost mówi Gelsominie: „Zastanawiam się, czy ty w ogóle jesteś kobietą”.

Gelsomina nawiązuje kontakt z dziećmi (grupą, do której sama jednocześnie nie przystaje). Ponadto nieco androgyniczna uroda może stwarzać problem z jednoznacznym określeniem jej biologicznej płci. Sam wygląd Masiny – w połączeniu z jej charakterystyką, ruchami, mimiką i specyficznym, tajemniczym, sugerującym upośledzenie zachowaniem – sytuuje ją na granicy pomiędzy spolaryzowanymi wartościami. Sprytną metaforą-symbolom nieokreślenia i dualizmu bohaterki mógłby być spacerujący po linii akrobata, któremu z zainteresowaniem, ekscytacją i lękiem przyglądają się tłum i Gelsomina. Balansujący na linii, niebezpiecznie przechylający się ku dwóm przeciwległym stronom, odnajduje równowagę, idąc samotnie samym środkiem. Podobnie jest z bohaterką filmu, która utyka na etapie przejściowym – liminalnym na wielu płaszczyznach. Jednym z takich niedokończonych, niezrealizowanych etapów w jej życiu jest małżeństwo z Zampanem, który nie decyduje się na ślub ze swoją towarzyszką ani ostatecznie nie wyznaje jej miłości.

Najistotniejszym „celem podróży” Gelsominy zdaje się być włączenie do grupy. W pierwszych scenach filmu następuje faza preliminalna (czyli faza wyłączenia i izolacji). Bohaterka zostaje oderwana od matki – sprzedana i zabrana z rodzinnego domu. Wówczas wkracza w fazę liminalną, a możliwości wyjścia z przejściowego stanu upatruje w związku z dojrzałym, doświadczonym Zampanem. Wbrew stereotypom – to mężczyzna, nie matka, uczy bohaterkę jej „kobiecych powinności” (m.in. gotowania i zmywania), gwałtem dokonuje również jej inicjacji seksualnej. Gelsomina ewoluuje, chociaż odbywa się to brutalnie i wbrew jej woli, jednak: „Wkroczenie w sytuację liminalną czy performatywną wymaga [...] być może negacji wszystkich celów oraz wyrzeczenia się własnego »ja« i przemiany w kogoś innego”¹⁹. Mimo to bohaterka nie wkracza nigdy w fazę postliminalną. Nie zostaje członkinią żadnej grupy, jest w nieustannej, wycieńczającej ją drodze. O silnej potrzebie „zakorzenienia się” bohaterki świadczą sceny, w których prosi Zampana o małżeństwo, wielokrotnie zastanawia się nad

¹⁹ M.A. Carlson, *Performans*, przeł. E. Kubikowska, red. T. Kubikowski, Warszawa 2007, s. 54–55. Autor powołuje się na: C. Turnbull: *Liminality: A Synthesis of Subjective and Objective Experience*, w: *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, ed. R. Schechner, W. Appel, Cambridge 1990, s. 76.

porzuceniem go (dołączeniem do trupy cyrkowców, „Szalonego”²⁰ czy sióstr zakonnych). Znamienna jest również scena, w której marząca o stabilizacji Gelsomina korzysta z poalkoholowej niedyspozycji swojego ukochanego i – podczas gdy ten śpi – sady wokół wspólnego wozu pomidory. Scenę tę można interpretować jako kolejny symbol niedokonanej inicjacji, bowiem, ponownie ruszający w drogę, bohaterowie nie doczekają dojrzewania owoców. Jednocześnie, w wymiarze dosłownym, to kolejna próba osiągnięcia stabilizacji, ustatkowania się z ukochanym, a zatem – wkroczenia w fazę integracji.

Naiwnej, zanadto infantylnej Gelsominie nie udaje się przekroczyć progu dojrzałości ani dołączyć do grupy społecznej. Jej inicjacja nie dokonuje się, gdyż przywiązała się emocjonalnie do mężczyzny będącego samotnikiem i outsiderem w równym, jeżeli nie większym, stopniu niż ona sama. Tajemniczy Zampano jest jednak samowystarczalny i tym tryumfuje nad skazaną na wykluczenie towarzyszką, która, nie osiągnąwszy celu swojej metaforycznej podróży, umiera w trakcie samotnej tułaczki. Opowiadając jej historię, Fellini buduje opowieść inicjacyjną, która jednocześnie burzy wiele społecznych schematów. O tragedii Gelsominy nie decydują odstępstwa od kulturowego wzorca, lecz przede wszystkim nieszczęśliwa miłość, nadmierne przywiązanie do społecznej roli, przypisywanej kobiecie, i zbyt wielka potrzeba przynależności, pomimo tego, iż wydaje się być sprzeczna z jej naturą. Jak akrobata na linie, Gelsomina jest zdolna do utrzymania równowagi jedynie w izolacji i samotności. Fakt, że nie zdaje sobie z tego sprawy, ostatecznie prowadzi ją do zguby. Bohaterka chce zostać artystką, zależy jej na aprobacie widowni i poczuciu przynależności, nie rozumie jednak, że widzowie przyglądają jej się z zewnątrz, postrzegając ją jako

²⁰ *La strada* jako film drogi, którego głównym motywem jest podróż, wpisuje się w koncepcję Campbella. Według jej założeń „Szalony” pełniłby funkcję przewodnika Gelsominy (w *Osiem i pół* tę funkcję pełni m.in. hipnotyzer), obsadzając tym samym jedną z istotniejszych ról występujących w strukturze monomitu. Maria Kornatowska zauważa, że to linoskoczek „zmienia bieg losu bohaterki” i uświadamia jej własną kondycję. Zob. M. Kornatowska, *Fellini*, Warszawa 1989, s. 9. Rozwinięcie tego wątku przedstawia Zbigniew Benedyktowicz, analizujący tzw. przypowieść o kamieniu, objaśniającą Gelsominie jej życiowy cel. Zob. Z. Benedyktowicz, *Film drogi – poemat o kamieniu*, w: *Elementarz tożsamości...*, s. 454–494.

outsiderkę, którą istotnie jest. Nie integrują się z nią i nigdy nie przyjmą jej do swojej społeczności. Jediną osobą, z którą może rzeczywiście się zjednoczyć, zdaje się inny outsider – Zampano. Niestety, mężczyzna nie wie, że potrzebuje Gelsominy – tę prawdę odkrywa dopiero po jej śmierci. To bezpowrotna utrata ukochanej staje się momentem kluczowym w procesie jego inicjacji. Bowiem historia Zampana to „historia człowieka odkrywającego obecność bliźniego”²¹, zatem w pewien sposób, właśnie przez rozłąkę, bohater paradoksalnie wkracza w fazę ponownej integracji i „włączenia”, choć jednocześnie zostaje sam. Sceneria, w której dokonuje się jego „objawienie”, również nie pozostaje bez znaczenia... szczególnie że morze w twórczości Felliniego jest jednym z istotniejszych motywów akwaticznych (m.in. obok kąpeli i źródeł), który pojawi się także w dwóch pozostałych poddawanych tu analizie filmach.

W jakimkolwiek zespole religijnym napotykamy wody [...], zachowują one swe nieodmienne funkcje: dezintegrują, niweczą kształty, obmywają grzechy: wody zarazem oczyszczające, jak i odradzające. Przeznaczeniem wód jest poprzedzanie dzieła stworzenia i wchłonięcia go [...]²².

W twórczości Felliniego [...] siły natury odgrywają niepoślednią rolę. Na przykład morze. Objawia człowiekowi coś, co go przekracza. Inicjacja, oczyszczenie Felliniowskich bohaterów dokonuje się w zetknięciu z naturą. Zampano szlocha na pustej plaży [...]²³.

Ponadto rozpoczęcie i zakończenie filmu nadmorskim pejzażem stanowi klamrę, zbudowaną analogicznie do trójfazowej koncepcji Campbella, która także została oparta na klamrze – w fazie postliminalnej protagonista ponownie włącza się do społeczności, którą opuścił na początku swej podróży.

Innym bohaterem, którego widz poznaje w momencie przejściowym, jest Guido – protagonista autotematycznego *Osiem i pół* z 1963 roku. Kluczowa dla opisanego stanu, w jakim znajduje się bohater, jest pierwsza, otwierająca scena. Stojący w korku zatrzymanych samochodów Guido dusi się w aucie, z którego bezskutecznie usiłuje się wydostać. Jego zmaganiom przygląda się

²¹ G. Agel, D. Delouche, *Les Chemins de Fellini: suivi du Journal d'un Bidoniste*, Paris 1956, s. 128.

²² M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974, s. 135.

²³ M. Kornatowska, op. cit., s. 18.

beznamiętny tłum ludzi poroższadzanych we własnych samochodach i w autobusach. W tym koszmarze sennym pojawiają się dwa motywy analogiczne do tych z *La strady*. Motyw drogi i motyw opozycji jednostki i tłumu, co można interpretować jako ukazanie bohatera w roli outsidera, ale i osoby duszącej się pod naciskiem presji społeczeństwa. Mężczyzna utknął. Z jednej strony samochód nie rusza się z miejsca, a z drugiej – może zmierzać w kierunku, do którego bohater filmu nie chce dotrzeć. Interpretowany w tych kategoriach sen można odczytać jako wizualizację stanu liminalności, w którym utknął Guido Anselmi. Tym razem „cel podróży” zostaje jasno określony – bohater musi nakręcić film i właśnie tego oczekuje od niego otoczenie. Wycieńczony próbami sprostania temu wyzwaniu, znajduje się w uzdrowisku, gdzie tylko pozornie ma ukoić swoje nerwy. Sam pobyt w sanatorium może odsyłać do intertekstualnych skojarzeń z *Czarodziejską górą* Tomasza Manna czy *Sanatorium pod Klepsydrą* Brunona Schulza²⁴. We wskazanych tekstach uzdrowisko zyskuje symboliczny wymiar – to przestrzeń heterotopijna, zamrożona i odporna na zewnętrzne oddziaływanie czasu. Podobnie można interpretować miejsce akcji filmu Felliniego, w którym czas się zatrzymał – to miejsce regeneracji, niepodlegające zewnętrznym normom społecznym (mężczyźni niemalże oficjalnie sprowadzają tu kochanki). Jednak czas zdaje się nie zatrzymywać dla samego Guida – bohater nieustannie pędzi do przodu, w większości scen obserwujemy go w ruchu. Trudno jednak ocenić, czy czas płynie wyłącznie do przodu. Teraźniejszość, przetykana reminiscencjami, snami i wyobrażeniami, zdaje się temu przeciwstawić. Paradoksalnie czas biegnie do przodu, cofa się i stoi w miejscu, a bohater podlega presji przemiany, dostosowanej do społecznych oczekiwań. Życie Guida motywują sprzeczne wartości, często ukazywane w filmie za pomocą udosłownionych, opozycyjnych par, takich jak czystość i brud, wyrażone np. w scenach wspomnienia z kąpieli, której jako chłopiec próbuje uniknąć, czy powracającej fascynacji prostytutką Saraghiną i kary z rąk księży lub w wizji haremu kobiet, mieszkających w zgodzie razem z reżyserem, kiedy nałożnice szykują mu kąpiel. Rozdarcie moralne wynika z katolickiego wychowania, ale i kulturowych oczekiwań wobec mężczyzny, który w wieku 43

²⁴ Maria Kornatowska wskazywała wcześniej na analogie między sposobami obrazowania literackiego u Schulza i filmowego u Felliniego, jednak przede wszystkim koncentrowała się na *Amarcordzie*.

lat wciąż nie jest w pełni dojrzały, lojalny wobec żony, a nawet zdecydowany w kwestii własnego (choć tylko pozornie) filmu. Jedną z ważniejszych scen, podkreślających chaos w życiu Guida, ale i nacisk, zmuszający go do wyjścia z obecnej fazy i osiągnięcia dojrzałości, jest moment, w którym bohaterowie zbierają się przy rusztowaniu budowanym na planie filmowym. Bliscy reżysera wspinają się na szczyt metalowej konstrukcji, nawołując go, by do nich dołączył. Bohater w infantylny sposób opiera się namowom i pozostaje na ziemi. Dualizm wartości obrazuje, wykorzystana w filmie nie po raz pierwszy, opozycja góry i dołu. Motyw ten możemy dostrzec również w wizji haremu, kiedy za stara, niechciana już kochanka musi udać się „na górę”, oraz w zakończeniu otwierającej film sekwencji snu, w której Guido szybuje po niebie, z którego menadżerowie Claudii ściągają go na ziemię za linkę uwiązaną do spodni. Dążąc do samopoznania, a co za tym idzie – stworzenia filmu zgodnie z własną wizją, bohater cofa się do swoich wspomnień i oddaje mrzonkom, których przedstawienie pozwala widzowi poznać go i zrozumieć. Utrzymanie filmu w onirycznej poetyce²⁵ przypomina idee surrealistów zafascynowanych psychoanalizą skupiającą się na studiowaniu snów i wspomnień, często w celu pogłębienia samoświadomości. Takiej próby podejmuje się Guido, a w pewnym stopniu sam Fellini, który nie ukrywał, że często kreował na ekranie własne alter ego. Warto zwrócić uwagę na to, że wspomnienia często dotyczą wczesnego dzieciństwa i pojedynczych epizodów, które rzutowały na ukształtowanie się osobowości bohatera. Na przykład w jednym ze snów Guido rozmawia ze zmarłymi rodzicami. To znamienne, bo śmierć rodzica jest jednym z najpowszechniejszych i bardzo charakterystycznych początków dla snutej – zarówno w kinie, jak i w literaturze – opowieści inicjacyjnej.

Przełomowe w rytuale dojrzewania sytuacje niekoniecznie muszą [...] być przeżywane rzeczywiście po raz pierwszy, ale powinny posiadać moc „otwierania oczu” bohatera. Bardzo często tego rodzaju momentem jest doświadczenie śmierci: rodzica, przyjaciela, ukochanego zwierzątka lub symboliczne zainscenizowanie własnego zgonu²⁶. Młodzi ludzie w filmach o dorastaniu ustawicznie mdleją z nadmiaru wrażeń albo piją do nieprzytomności, co

²⁵ Zob. L. Majewski, *Asa nisi masa. Magia 8 ½ Felliniego*, Poznań 2019, s. 22–23.

²⁶ „Symboliczne zainscenizowanie własnego zgonu” również zostaje ukazane w filmie. W jednej z ostatnich scen – konferencja prasowa na temat nowego filmu – Guido

w myśl koncepcji rytuałów przejścia (*rite of passage*) Arnolda van Gennepa oraz teorii Mircei Eliadego, dotyczącej inicjacji, łączy się z symboliczną śmiercią dziecka i następującymi po niej narodzinami dojrzałej jednostki²⁷.

Tak więc *Osiem i pół* odtwarza (choć może wyprzedza) pewne schematy, znamienne dla filmu o dojrzewaniu, pomimo tego, że protagonistą mianuje mężczyznę w wieku już dojrzałym.

W filmie znajdziemy wiele kontrastujących zestawień (dzieciństwo/dorosłość, samotność/tłum, życie/śmierć, diabeł/Bóg...). Taka konstrukcja zdaje się sprzyjać intencji ukazania w filmie rytuału przejścia jednostki osadzonej w okresie liminalnym, wymagającym podjęcia decyzji i obrania konkretnego celu. Interpretując *Osiem i pół* pod takim kątem, nie koncentrując się wyłącznie na autotematycznej fabule filmu o filmie, można na inny sposób rozumieć jego zakończenie. Kiedy Guido rezygnuje z nakręcenia filmu, podejmuje dojrzałą decyzję, opartą na pogłębionej autorefleksji. Tym samym zyskuje on pewną wiedzę i samoświadomość – finalnie przekracza granicę, która blokowała go w drodze do samopoznania. Jednak pokonanie przeszkody poprzez wycofanie się nie jest oczywistym posunięciem, zgodnym z kulturowym schematem lub oczekiwaniami ukazanego w filmie społeczeństwa. A zatem rytuałem niedokonanego przejścia staje się taniec na cyrkowej arenie. Uczestniczą w nim żona, kochanki reżysera, jego rodzice, księża, krytycy, ekipa filmowa, a także sam Guido w wieku chłopięcym (wielokrotnie interpretowany przez badaczy jako figura wiecznej niedojrzałości bohatera). Charakterystyczny dla inicjacji obrzęd paradoksalnie świadczy o niewyrzeknięciu się przez mężczyznę przeszłości i akceptacji chaosu, czyli ostatecznej decyzji odrzucenia społecznych wymogów. Taniec jest manifestem niepodległości Guida wobec oczekiwań otoczenia i narzucanych przez nie rygorów.

Ostatnim z omawianych przeze mnie filmów jest *Amarcord* z 1973 roku. W tym wypadku analiza, kładąca nacisk na wątki inicjacyjne, nie powinna zaskakiwać. Bohaterami są mieszkańcy miasta, jednak szczególnie wyróżniony zostaje dojrzewający w nim chłopak, jego rodzina i szkolni koledzy. W rolę narratora często wciela się starszy mężczyzna, który opowiada o miasteczku

kryje się pod stołem (co znowu czyni zachowanie bohatera infantylnym), wyciąga pistolet i strzela sobie w głowę.

²⁷ K. Kostyra, op. cit., s. 11.

swej młodości z czułością i sentymentem. Marek Hendrykowski słusznie zauważa, że w filmie tym nie ma głównego bohatera²⁸, z tego względu często mówi się, że właściwym protagonistą *Amarcordu* jest miasto. Owo miasto, rozumiane jako społeczność, może skierować odbiorcę do pojęcia *communitas*, które Victor Turner włączył do fazy liminalnej i rozwinął:

[...] *communitas* [...] określa społeczeństwo pozbawione struktury (lub oparte na szczątkowej strukturze), w którym równe sobie jednostki poddają się jednej władzy rytualnej starszyny. Przejście od stanu niskiego do wysokiego dokonuje się poprzez stan zawieszenia, pozbawiony statusu. W *communitas* następuje przekraczanie, łagodzenie i rozpuszczanie norm, obecnych w strukturze i tworzących sformalizowane instytucje. Cechami charakterystycznymi dla *communitas* są zatem brak hierarchii lub jej szczątkowe formy, rozpad struktury i egalitarność uczestników obrzędu. Idąc tym tropem, należy skupić się na jednostkach, których status, po zakończeniu rytuału, ulegnie zmianie²⁹.

Prowincjonalna, zamknięta, częściowo odcięta od reszty świata miejscowość to znowu przestrzeń heterotopijna (w podobnym stopniu, co uzdrowisko z *Osiem i pół*) – „Prowincja nie sprzyja dojrzałości. Czas trwa tu nieruchomo, uwięziony w powtarzalności pór roku, sytuacji i gestów. Ludzie starzeją się, nie przekraczając progu dorosłości”³⁰.

Fabula filmu przebiega tak, jak Fellini zapowiedział Grazziniemu w cytowanym wywiadzie – niektóre historie nie zostają dokończone, a część z nich to anegdoty, „mniej lub bardziej zmyślane”. Warto podkreślić, że, w przeciwieństwie do omówionych wcześniej filmów, ten jeden rzeczywiście można nazwać „filmem inicjacyjnym” – nie ze względu na wątki fabularne,

²⁸ Zob. M. Hendrykowski, *Amarcord, świat jako dzieło sztuki*, w: idem, *Drugie wejrzenie...*, s. 238.

²⁹ M. Dębowska, A. Maluszczyk, *Rytuały przejścia w świetle teorii Arnolda van Gennepa i Victora Turnera*, https://religioznawstwo.uj.edu.pl/blog/-/journal_content/56_INSTANCE_pNuoAW6699iK/139758312/145552206?fbclid=IwAR2gFL-Fqsp3aAg_ouqdUdwnVPW6WOZmBTaRYZVWYagtRvhuYbPyqT_KuDV4 (dostęp 29.04.2021).

³⁰ M. Kornatowska, op. cit., s. 134–135.

lecz przez wzgląd na cechy samego gatunku. Karolina Kostyra³¹ posługuje się następującą definicją *coming of age*:

rodzaj filmu, który koncentruje się na nastoletnim bohaterze lub grupie bohaterów i ich niełatwych rytuałach przejścia, prowadzących od dojrzwania do dorosłości. Filmy z często epizodyczną strukturą zasadniczo dotyczą społecznej odpowiedzialności, jaka jest wymagana przy dorastaniu oraz utracie dziecięcych marzeń i naiwności. [...] Tematyka obraca się wokół starań romantycznych i zawodów miłosnych, dylematów przyjaźni, samotności, identyfikacji seksualnej, przestępczości nieletnich, eksperymentów z używkami i kwestii zatrudnienia³².

Kostyra zauważa dalej: „Bywa, że filmowcy, bazując właśnie na tej płynnej, wielofazowej strukturze dorastania, tworzą opowieści niepołączone ścisłymi więzami przyczynowo-skutkowymi, lecz motywowane pewną przypadkowością, kierującą rozwojem protagonisty”³³.

Amarcord rozpoczyna scena wspólnego palenia marzanny, w którym uczestniczą mieszkańcy miasta. Obrzęd jest celebrazją nadejścia wiosny – pory roku, w której przyroda się odradza i którą symbolicznie traktuje się jako nowy początek, nowe życie. Młody chłopak (Titta), jego koledzy, ale i dorośli z nadzieją świętują wkroczenie w nowy okres, który dla chłopców może być czasem osiągnięcia dojrzałości. Tym bardziej że ich zachowanie i zainteresowania wyraźnie poświadczają, że przekroczyli już próg dzieciństwa. Korzystając ponownie z kategorii opisanej przez van Gennepa, można stwierdzić, że i tym razem widz zastaje bohaterów w trakcie fazy liminalnej. Ten przejściowy okres, często charakteryzowany jako nieokreślony i niebezpieczny, Fellini „portretuje”, korzystając z podobnych środków, co w poprzednich dwóch filmach. Działania bohaterów motywowane są sprzecznymi wartościami. Chłopcy nadal podlegają opiece rodziców i wychowują się w konserwatywnym katolickim środowisku – ta strona zdaje się infantylizować ich zachowania i wymuszać hołdowanie wartościom takim

³¹ K. Kostyra, op. cit., s. 10.

³² *Coming-of-Age*, <http://www.allmovie.com/subgenre/coming-of-age-d959> (dostęp 20.05.2016).

³³ K. Kostyra, op. cit. Powyższą cechą można by z powodzeniem zastosować także do innych dzieł Felliniego (w tym dwóch wcześniej omawianych).

jak cnota i niewinność. Drugą stroną stanowi ich natura, zainteresowanie płcią przeciwną i seksem, ale i silny nacisk ze strony ruchu faszystowskiego, który dotarł już do małego miasteczka. Bohaterowie wydają się zdezorientowani w rozszczępionym na dwoje świecie, co potęguje intensywność okresu przejścia czy dojrzewania. Reżyser kilkakrotnie udosławia i wizualizuje ich symboliczne zagubienie. Dobrym przykładem takiego zabiegu są dwie sceny, w których bohaterowie ledwie mogą coś dojrzeć, bo niebo całkowicie spowiła mgła. Za pierwszym razem pojawia się ona podczas wycieczki łódkami, by obejrzeć okręt³⁴ (jednak chłopcy są wtedy pod opieką rodziców); za drugim razem to specyficzne zjawisko meteorologiczne spotyka ich w drodze do szkoły – wówczas zresztą jeden z bohaterów dostrzega wyłaniającego się z oparów białego byka. Samo zwierzę postrzegane jest jako:

symbol siły, męskiej wojowniczości, dzikości; ze względu na swoją aktywność pozostaje w związku ze Słońcem, ze względu na swą płodność również z Księżycem [...]. Ofiara [...] i chrzest krwią byka w kulcie Mitry (z którego wyłączone były kobiety), przedstawia powracającą w tradycjach różnych ludów rolę byka związaną z płodnością, śmiercią i zmartwychwstaniem. W Indiach bóg Siwa był wiązany symbolicznie z białym bykiem, ucieleśnieniem okiełznanych sił płodności [podkr. – A.G.]. Z psychoanalitycznego punktu widzenia byk odpowiada zwierzęcym siłom i seksualności człowieka [...]³⁵.

Ze względu na nietypowe umaszczenie zwierzęcia, warto dookreślić także symbolikę bieli. Kolor ten odbierany jest jako „barwa światła słonecznego, czystości i doskonałości”, „bliska absolutu oraz początku, podobnie jak końca; dlatego często towarzyszy [...] narodzinom, weselu, inicjacji i śmierci”³⁶.

Fakt, że Fellini fascynował się Jungiem, odsyłałby szczególnie do psychoanalitycznego odczytania symboliki byka jako reprezentanta siły i seksualności człowieka. Jednak, w połączeniu z białą sierścią, możemy dostrzec

³⁴ Morze (podobnie jak w *La stradzie*) może stanowić symbol oczyszczenia i inicjacji.

³⁵ J.G. Herder, hasło 'byk', w: idem, *Leksykon symboli*, red. L. Robakiewicz, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 2009.

³⁶ Ibidem, hasło 'biel'.

dualistyczny wymiar tego symbolu, który z jednej strony wyraża popęd seksualny, a z drugiej cnotę i dziewictwo. Nawet przy zignorowaniu istotnego koloru zwierzę, związane z symboliką zarówno Słońca, jak i Księżycy, nadal reprezentuje przeciwstawne wartości. Taka koncepcja po raz kolejny skłaniałaby widza ku przemyśleniom odnoszącym się do okresu inicjacji i mnogości przeciwieństw, które rządzą człowiekiem na liminalnym etapie jego „wędrówki”. Właśnie taki dwuznaczny, zbudowany na opozycjach model wielokrotnie zdaje się tworzyć Fellini.

Kolejną metaforę zagubienia może stanowić scena, w której śnieg (więc znowu wykorzystanie zjawiska atmosferycznego i symboliki bieli), zgarnięty na ulicy w różne strony, formuje swoisty labirynt – symbol utożsamiany najczęściej z rytuałem inicjacji, interpretowany jako powrót do łona matki, „śmierć” i ponowne narodziny. W tym kontekście rozumiany może być on także jako alegoria poszukiwania duchowego centrum, dążenia do samopoznania. Połączenie przedstawienia labiryntu z objawiającym się bohaterem białym bykiem może przywołać skojarzenie z postacią Minotaura (motyw ten został ukazany już wcześniej w *Słodkim życiu* – obtłuczona rzeźba przy ogrodzie, a udosłowniona wariacja na jego temat pojawiła się w *Satyriconie*). Mitologiczny potwór – więzień i strażnik labiryntu – to owoc zoofilskiej miłości kobiety i zwierzęcia (białego byka), uosabiający hańbę własnej matki. Podług psychoanalizy Minotaur symbolizuje tłumione w człowieku popędy. Ponadto zwizualizowana hybrydyczność tego stworzenia może ponownie sygnalizować rozdarcie, scalającej w sobie sprzeczności, istoty³⁷, po raz kolejny sugerując widzowi kategorię liminalności. Warto dodać, że mit o Tezeuszu – ateńskim królewiczu-bohaterze poskramiającym Minotaura oraz byka, który go spłodził – jest skonstruowany analogicznie do mitu o Heraklesie i, wykorzystując schematyczny motyw podróży bohatera (zgodnie z myślą Josepha Campbella), stanowi wzorcowy model opowieści inicjacyjnej³⁸. Znamionym dla omawianej sceny jest także fakt, że bohater „wkracza” do labiryntu, śledząc piękną Gradiskę, będącą obiektem jego seksualnej fascynacji. Nieprzypadkowo, jak się zdaje – rozminąwszy się z przedmiotem swoich westchnień – chłopak, wychodząc

³⁷ Podobnie zresztą, jak w przypadku wspomnianego wcześniej rzymskiego bóstwa – Janusa.

³⁸ Zob. też: S. Kuśmierczyk, op. cit., s. 44–45.

z labiryntu, odnajduje się pod kościołem, gdzie ksiądz pyta go o zdrowie matki³⁹. Odkładając na bok możliwe psychoanalityczne odczytania tej sceny, warto jeszcze raz podkreślić, obecny we wszystkich omawianych filmach, sposób obrazowania okresu liminalnego, charakteryzowanego poprzez wewnętrzne rozdarcie bohatera i kontrastujące ze sobą pary, zestawiane na zasadzie opozycji. Tak jak w *La stradzie*, i tak jak w *Osiem i pół*, i w tym filmie przestrzeń bywa organizowana poprzez podział na górę i dół, m.in. w scenie palenia marzanny, usadowionej na wysokim stogu zbudowanym przez mieszkańców miasta, oraz w scenie, w której chory psychicznie wujek wspina się na koronę drzewa, z której pozostali usiłują go ściągnąć za pomocą drabiny⁴⁰. Inność bohatera wynika z jego paradoksalnego zachowania, bowiem w bardzo dziecinny sposób wyraża on potrzebę kulturowo przypisaną dojrzałemu już mężczyźnie – stosunku seksualnego z kobietą. Młodzi bohaterowie śmieją się z wuja także wtedy, kiedy ten, zapomniawszy rozpiąć rozporek, siusia w spodnie. Brak kontroli nad własnymi potrzebami fizjologicznymi lub popędami jest akceptowalny wyłącznie u dziecka, nie u dorosłego mężczyzny. O szaleństwie członka rodziny świadczy jego odmiennosc i niedostosowanie zachowania do wieku, ostatecznie skazujące go na wykluczenie i odosobnienie, co w pewien sposób przypomina sytuację Gelsominy lub Guida.

Film zamyka klamra – nadejście kolejnej wiosny. Konstrukcję fabularną i wizję upływu czasu w świecie przedstawionym organizuje w *Amarcordzie* przemiana pór roku. Bohaterowie miasteczka znowu się spotykają, ale tym razem po to, by świętować zamążpójście Gradiski i opuszczenie przez nią miasta. Nie dość, że ślub dla samej bohaterki oznacza dokonanie się

³⁹ Finalnie schorowana matka Titty umiera, co można odczytywać jako kolejny (zresztą bardzo typowy) motyw sygnalizujący wkroczenie chłopca w okres liminalny.

⁴⁰ Fellini wielokrotnie dzieli „ekran” na górę i dół. W *Amarcordzie* czyni to dwukrotnie za pomocą wykorzystania tego samego rekwizytu. Drabina pojawia się w scenach palenia marzanny i wspięcia się wujka Teo na drzewo. Reżyser ponownie powołuje się na kulturowy, tym razem chrześcijański topos. W Biblii drabina objawiła się Jakubowi we śnie i pozwalała na wzajemny kontakt aniołów i Boga z ludźmi, stanowiła swoistą bramę do nieba. Drabina może symbolizować także hierarchię i podróż, dzieloną etapami, w celu metaforycznej ewolucji lub osiągnięcia awansu społecznego.

inicjacji, to równocześnie staje się kolejnym zwiastunem dorosłości dla chłopców. Obiekt ich fantazji odchodzi, struktura społeczna miasta, do której przywykli, zmienia się. To ostatnie w filmie znamię fazy preliminalnej, wskazujące na to, że bohaterowie weszli w okres dojrzewania i tym samym znaleźli się w niebezpiecznej fazie przejścia. To dla nich koniec dzieciństwa, ale też koniec bezpieczeństwa i niewinności. Mimo to, podobnie jak w finale *Osiem i pół*, główni bohaterowie z pogodą wkraczą w nowy etap, łącząc się w tańcu, który i w tym wypadku można interpretować jako jeden z elementów obrzędu przejścia. Należy dodać, że chociaż przedstawiane quasi-wspomnienia charakteryzuje nadzwyczajny sentyment, to historia losów mieszkańców prowincji ma też gorzki wymiar. Nie bez powodu bohaterami inicjacyjnej opowieści Fellini mianuje nie tylko dojrzewających chłopców, ale i całe miasto niedojrzałych mentalnie – choć dorosłych – Włochów. Reżyser z czułością wyśmiewa i krytykuje rodaków, którzy bezrefleksyjnie poddali się faszyzmowi i rozważa możliwe przyczyny ich zbiorowego zaślepienia. Bohaterowie, którzy z namaszczeniem, ale i nieświadomością obłudą, poddają się zinstytucjonalizowanym (szkolnym, kościelnym, państwowym)⁴¹ rytuałom, bezmyślnie przekazują je następnym pokoleniom. Nie dostrzegają zagrożenia, wynikającego z rozprzestrzeniającej się po kraju faszystowskiej propagandy – „próbującej chytrze przedzierzgnąć się ze swoistego autorytuału w poczciwy, serdeczny rytuał odniesionego triumfu i pokornej służby narodowi”⁴² – i nie dociekają możliwych konsekwencji, podporządkowując się kolejnemu systemowi.

Podsumowując, warto jednak zwrócić uwagę, ile z wykorzystywanych przez reżysera środków służy zilustrowaniu procesu osiągnięcia dojrzałości, spełnienia pragnienia o włączeniu do grupy społecznej i przekraczania niewidzialnej granicy. Przede wszystkim jednak zobrazowaniu okresu liminalnego, bowiem nie zawsze próba „przejścia” zostaje rzeczywiście zrealizowana (a przynajmniej niekoniecznie odbywa się to w konwencjonalny sposób). Analizowane przeze mnie filmy stworzone zostały w około dziesięciolecie odstępach. Odległość czasowa między produkcjami umacnia wrażenie, że omawiany motyw jest znamienny dla twórczości Felliniego, niezależnie od okresu powstania. Jego twórczość bywa dzielona na etapy,

⁴¹ G. Królikiewicz, *Kłopot z Fellinim*, Łódź 1995, s. 201.

⁴² Ibidem.

niekiedy pomocniczo grupowane dekadami. Własnego podziału dokonuje m.in. Maria Kornatowska⁴³, wyznaczająca trzy okresy: (1) melodramatyczny, „żywotny nurt sztuki widowiskowej”, czerpiącej z twórczości ludowej i surrealizmu, koncentrujący się na bohaterach z marginesu społecznego (tu za przykład badaczka podaje przede wszystkim *La stradę*); (2) etap wkroczenia w nowoczesność, zainteresowanie „wielkomięską cywilizacją” (zniekształconą, widzianą z perspektywy „prowincjonalnego prostaczka”) – do tego okresu Kornatowska zalicza m.in. *Słodkie życie*, *Rzym* oraz *Osiem i pół*; (3) etap stylizacji – „rzeczywistość imaginacji, kraina wspomnień, marzeń i obsesji”, widoczne m.in. w *Amarcordzie*, *Satyriconie*, *Casanovie...* W przedstawionych podziałach każdy z analizowanych filmów przynależy do innego okresu w twórczości Felliniego, służąc za przykład ilustrujący odmienny obiekt jego artystycznych zainteresowań. Ponadto akcja każdej z trzech historii jest osadzona w innym czasie. Filmy ukazują różniących się od siebie bohaterów – jednych ze względu na płeć, innych ze względu na wiek; to także reprezentanci różnych klas społecznych. Pozornie więc niewiele ich łączy. Liczne podobieństwa, analogie w sposobie obrazowania, konstrukcji fabuły i charakterystyce bohaterów to argumenty, wskazujące na stałość motywu niezależnie od znaczących różnic tematycznych, dzielących wskazane dzieła. Pomimo charakterystycznego stylu reżysera znalezienie płaszczyzny porównawczej dla omawianych filmów nie jest łatwe. Jednak kiedy uwzględni się inicjacyjny kontekst, można wyznaczyć wiele cech wspólnych dla portretowanych tzw. ludzi progowych⁴⁴. W równym stopniu

⁴³ M. Kornatowska, op. cit., s. 8–9.

⁴⁴ Warto dodać, że wzorcowym reprezentantem bohatera liminalnego jest osoba biseksualna, ewentualnie hermafrodyta/osoba o niebinarnej płci, metaforycznie „rozdwojona” poprzez samą swoją naturę. W niektórych z filmów Felliniego (np. *Satyricon*, *Giulietta i duchy*, *Słodkie życie*) pojawiają się transwestyci czy hermafrodyty, a kwestia obupłciowości bywa poruszana w dialogach; wspominana wcześniej androgyniczność Gelsominy także dobrze wpisuje się w ten schemat, stanowiąc jeden z wizualnych atrybutów liminalności, szczególnie wyraźny przy kontrastującym przeciwstawieniu bohaterki „hipermęskiemu” Zampano. W mitologii (do której często nawiązuje w filmach Fellini) Hermafrodyt to syn Hermesa i Afrodyty, który dwupłciowym bożkiem został wskutek „połączenia go” z zakochaną w nim nimfą Salmakis. Paradoksalnie więc hermafrodyta to zarazem jednostka rozdarta i kompletna – scalająca w jedność

dotyczy to bohaterów pierwszoplanowych (Guido, Zampano, Gelsomina), jak i drugoplanowych, a nawet postaci epizodycznych (wujek Teo, Gradisca czy chłopcy z włoskiej prowincji).

Atrybuty liminalności czy też liminalnych person („ludzi progowych”) muszą być ambiwalentne, ponieważ ten stan i te osoby wymykają się, wyślizgują z siatki klasyfikacji, która zazwyczaj wyznacza stany i pozycje w przestrzeni kulturowej. Były liminalne to ni to, ni owo; nie są ani tu, ani tam, ale znajdują się między stanami definiowanymi i ustanawianymi przez prawo, obyczaj, konwencje i ceremoniały. Z tego powodu w licznych społeczeństwach, które rytualizują przemiany społeczne i kulturowe, te dwuznaczne, płynne cechy wyrażają się w wielkiej różnorodności symboli⁴⁵.

Każdego z protagonistów widz poznaje u progu wielkiej zmiany, a scenariusz określa przyczynę i cel jego metaforycznej (lub udosłownionej w przypadku *La strady* – filmu drogi) wędrówki. Postawę bohaterów, znajdujących się w fazie liminalnej, determinują sprzeczne czynniki wewnętrzne i zewnętrzne, zilustrowane poprzez kontrastujące pary przeciwieństw; natomiast zachowania, nieprzystające do wieku, pozycji lub społecznych oczekiwań, często znajdują wizualny wyraz w kompozycji przestrzeni, dzielonej na górę i dół. Zgodnie z utrwalonym w kulturze schematem, Fellini odwołuje jedynie pierwszy, preliminalny etap, poprzedzający wejście w fazę liminalną. Inicjację bohaterów rozpoczyna wyłączenie z dotychczasowej grupy społecznej (powielany wątek śmierci lub odejścia rodzica, zmiany otoczenia, zmiany pory roku, objęcia nowej roli). Trudno jednak mówić o schematyczności dalszych etapów inicjacji i jej pełnym zrealizowaniu się. Mimo tego, że reżyser wypracował zestaw środków, służących zobrazowaniu etapu przejściowego i towarzyszących temu trudności, z którymi mierzą się jego bohaterowie, to ostateczne rozstrzygnięcia bywają zaskakujące i pełne odstępstw od kulturowego wzorca. Protagonisci często nie przechodzą próby, a przynajmniej akcja filmu nie obejmuje tego procesu. Jeśli natomiast

pierwiastki męski i żeński, natomiast w wymiarze symbolicznym może stanowić także pewien nieosiągalny ideał miłości damsko-męskiej. Ostatnie tropy są ciekawe w kontekście kwestii płci i relacji zachodzących między ich przedstawicielami, bowiem to jedne z częściej poruszanych wątków w twórczości włoskiego reżysera.

⁴⁵ V. Turner, op. cit., s. 122.

udaje im się „wydostać” z zawieszenia okresu liminalnego, to czynią to niekonwencjonalnie, na własny sposób, właściwie godząc się ze swoją naturą i niemożnością wtórnego dołączenia do grupy społecznej.

Bibliografia

- Agel Geneviève, Dominique Delouche, *Les Chemins de Fellini: suivi du Journal d'un Bidoniste*, Éditions du Cerf, Paris 1956.
- Benedyktowicz Zbigniew, *Elementarz tożsamości*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016.
- Benedyktowicz Zbigniew, *Film drogi – poemat o kamieniu*, „Kwartalnik Filmowy” 1995/1996, nr 12–13. Burke Frank, *Fellini's Drive for Individuation*, „Southwest Review” 1979, Vol. 64, No. 1.
- Campbell Joseph, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, wprowadzenie do wyd. polskiego W.J. Burszta, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2013.
- Carlson Marvin A., *Performans*, przeł. E. Kubikowska, red. T. Kubikowski, PWN, Warszawa 2007.
- Cirio Rita, Fellini Federico, *Fellini. Zawód: reżyser. Rozmowy*, przeł. A. Osmólska-Mętrak, Świat Literacki, Izabelin 2003.
- Eliade Mircea, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne*, przeł. K. Kocjan, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997.
- Eliade Mircea, *Sacrum, mit, historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1974.
- Fredericksen Don, *Fellini's 8 ½ and Jung: Narcissism and Creativity in Midlife*, „International Journal of Jungian Studies” 2014, Vol. 6.
- Fredericksen Don, *Jung / Sign / Symbol / Film*, w: *Jung and Film. Post-Jungian Takes on the Moving Image*, ed. by Ch. Hauke, I. Alister, Brunner-Routledge, Hove 2001.
- Grazzini Giovanni, *Federico Fellini o filmie*, przeł. W. Wertenstein, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989.
- Helman Alicja (red.), *Słownik pojęć filmowych*, t. 8. *Mit, symbol, metafora, realizm*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1998.
- Hendrykowski Marek, *Drugie wejrzenie. Analizy i interpretacje*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2018.
- Hendrykowski Marek, *Leksykon gatunków filmowych*, wyd. Montevideo, Poznań–Wrocław 2001.
- Herder Johann Gottfried, *Leksykon symboli*, red. L. Robakiewicz, przeł. J. Prokopiuk, Dom Wydawniczy tCHu, Warszawa 2009.
- Jung Carl Gustav, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przeł. J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1976.
- Kopaliński Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury*, PIW, Warszawa 1985.
- Kornatowska Maria, *Fellini*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989.

- Kostyra Karolina, *Wiosenna bujność traw. Obrazy przyrody w filmach o dorastaniu*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2019.
- Królikiewicz Grzegorz, *Kłopot z Fellinim. Sylwetka artystyczna Federico Felliniego*, Studio Filmowe „N”, Łódź 1995.
- Kuśmierczyk Seweryn, *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym*, Czuły Barbarzyńca, Warszawa 2014.
- Majewski Lech, *Asa nisi masa. Magia 8 ½ Felliniego*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2019.
- Murawski Krzysztof, *Jaźń i sumienie. Filozoficzne zagadnienia rozwoju duchowego człowieka w pracach Carla Gustava Junga i Antoniego Kępińskiego*, Ossolineum, Wrocław 1987.
- Papuczys Tobiasz, *Wszystkie dzieci Felliniego*, „Studia Filmoznawcze” 2012, t. 33.
- Turner Victor, *Proces rytualny*, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. L. Kolankiewicz, Wydawnictwo UW, Warszawa 2005.
- van Gennep Arnold, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. B. Biały, PIW, Warszawa 2006.

Źródła internetowe

- Brzózka Piotr, *Mitomania – przyczyny, objawy, leczenie. Co to jest?*, <https://www.medme.pl/artykuly/mitomania-przyczyny-objawy-leczenie-co-to-jest,69918.html> (dostęp 2.11.2020).
- Coming-of-Age*, <http://www.allmovie.com/subgenre/coming-of-age-d959> (dostęp 20.05.2016).
- Dębowska Milena, Maluszczyk Adam, *Rytuały przejścia w świetle teorii Arnolda van Gennepa i Victora Turnera*, https://religioznawstwo.uj.edu.pl/blog/-/journal_content/56_INSTANCE_pNuoAW6699iK/139758312/145552206 (dostęp 29.04.2021).
- Koterski Marek, *Nie lubię pana, panie Fellini*, <https://vod.tvp.pl/video/nie-lubie-pana-panie-fellini,nie-lubie-pana-panie-fellini,50446802> (dostęp 24.04.2021).
- Rutkowska Teresa, *Wędrówki Felliniego*, <http://cyfrowaetnografia.pl/Content/2203> (dostęp 25.04.2021).

Overthrowing and Creation of Initiation Schemes in Films of Federico Fellini

The period of going through puberty for Fellini himself was turbulent and unusual. In various interviews, the director gives his own memories from that time a different narrative – he changes the “testimonies” and modifies the facts. Equally inconsistent with culturally and socially created initiation models are the fates of the protagonists in his films, who go through the period of “growing up” and

“puberty” at different ages and in different ways, usually contradicting stereotypical images, however not always. The director seems to use well-known patterns and show them in a crooked mirror or transplant them onto non-obvious grounds. The protagonists are often shown on the verge of change, facing the problem of crossing a specific line and reaching “maturity” (this concept also encapsulates various values). In this essay I examine the aspects of liminality and initiation in Fellini’s films, using examples such as *La strada*, *8 and ½* and *Amarcord* as well as the broad context of all of his works and his biography.

Keywords: Federico Fellini; *8 ½*, *La strada*; *Amarcord*; initiation; liminality; puberty; coming of movie

Data przesłania tekstu: 1.02.2021

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 23.06.2021

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 31.08.2021

VA, PENSIERO... – OPERA W FILMIE FEDERICA FELLINIEGO E LA NAVE VA (A STATEK PŁYNIE)

MAŁGORZATA KOSACKA

Wydział Neofilologii UW
Faculty of Modern Languages, University of Warsaw
m.kosacka@uw.edu.pl
ORCID 0000-0003-0754-0205

Zaszczyt przynosi filmowcom, że potrafią uszanować i kreatywnie przetwarzać wyjątkowe właściwości opery¹.

Und Federico Fellini – ich glaube, dass seine Filme fast immer opernhafte sind, da sie fast nie mit „Realität“ arbeiten, sondern mit Bühnenbildern. Sogar etwas ganz „Realistisches“, baut er².

Jak zauważa Piotr Kletowski: „[f]ilm, podobnie jak Wagnerowski dramat muzyczny, uniformizuje, wsysa w obręb swojej przestrzeni przedstawionej inne sztuki, dokonując – analogicznie do świata przyrody scalającego w harmonijną całość z pozoru nieprzystające do siebie elementy – artystycznej syntezy, której efektem jest samodzielne dzieło sztuki, *Gesamtkunstwerk*”³.

¹ J. Maleszyńska, „The movie goes to... the opera!”. *Uwagi o filmowej fascynacji gatunkiem*, w: *Opera w kulturze*, red. M. Sokalska, Kraków 2016, s. 280.

² „A Federico Fellini – uważam, że jego filmy są prawie zawsze operowe, ponieważ prawie nigdy nie operują »rzeczywistością«, a scenografią. On »buduje« nawet coś bardzo »realistycznego«” (tłum. cyt. – M.K.). Zob. G. Mortier, *Gespräch mit Gerard Mortier (Intendant der Salzburger Festspiele) über Oper und Film und über das Programm der Salzburger Festspiele 1999 und 2000*, w: *Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien*. „...ersichtlich gewordene Taten der Musik“. *Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 1999*, Hrsg. P. Csobádi, G. Gruber, J. Kühnel, U. Müller, O. Panagl, F.V. Spechtler, Anif-Salzburg 2001, s. 18.

³ P. Kletowski, *Ryszard Wagner jako prekursor sztuki kinematograficznej*, „Kwartalnik filmowy” 2003, nr 44, s. 49.

Sztuka filmowa „wsysa w obręb swej przestrzeni” też operę; mariaż tych sztuk sięga początków kina – z 1898 roku pochodzi dwuminutowa ekranizacja *Córki pułku* Gaetana Dionizietiego⁴. Sięganie do dziedzictwa operowego, cieszącego się wysokim prestiżem społecznym, miało za zadanie – jak zauważają zgodnie teoretycy i historycy filmu – nobilitować kino⁵. Długotrwałe korzystanie z tego rezerwuaru w dziejach kina ujawnia także ogromny potencjał sensonośny i sensotwórczy tych zabiegów.

Związki filmu i opery zachodzą na różnych poziomach struktury dzieł, różny jest też stopień ich ścisłości. Marcia J. Citron w swojej książce *When Opera Meets Film* wyróżnia cztery możliwe sposoby wykorzystania opery przez film:

1. wizualny – opera jako obiekt i temat;
2. intertekstualny;
3. fabularny – opera organizuje filmową fabułę;
4. inspiracyjny – opera jako asumpt do stworzenia filmowego obrazu, epizodu czy filmowej sceny⁶.

Polska filmoznawczyni Iwona Sowińska podaje natomiast dwa sposoby uobecniania się opery w filmie: jako „ilustracja”/„komentarz” pochodząca/-y spoza świata przedstawionego (z uwagi na bogaty rezerwuuar muzyki operowej) lub jako element świata przedstawionego – gdy w filmie ma miejsce oglądanie, słuchanie, wykonywanie, komentowanie opery czy jakakolwiek inna aktywność mająca z nią związek, w celu przede wszystkim dostarczenia widzowi pewnych informacji dotyczących fabuły lub sugestii z nią związanych⁷. Zdaniem Joanny Maleszyńskiej w momencie „spotkania dwóch tekstów kultury” – filmu i opery – ten drugi jest wyraźnie podporządkowany celom i założeniom artystycznym pierwszego, ma miejsce „upodrzędzeni[e]

⁴ Zob. *O sztukach wszelakich – operowy film*, <http://www.akademia-kultury.edu.pl/slownik/o/424.html> (dostęp 30.12.2020).

⁵ Zob. m.in. I. Sowińska, *Dwuznaczny powab. Opera w kinie*, „Kwartalnik filmowy” 2009, nr 66, s. 127; A. Helman, *Opera w filmie – opera filmowa*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 2018, No. 3836, s. 84.

⁶ Zob. M.J. Citron, *When Opera Meets Film*, Cambridge 2010, passim.

⁷ Zob. I. Sowińska, op. cit., s. 129.

pełnoprawnego i do tego bardzo skomplikowanego, bo wielowarstwowego dzieła sztuki, jakim jest opera, regułem poetyki filmowej”⁸.

Celem niniejszego artykułu nie jest jednak prezentacja szerokiego spektrum możliwości mariażu opery i kina, a przedstawienie sposobów istnienia opery w filmie Federica Felliniego *E la nave va* (*A statek płynie*) z 1983 roku, ukierunkowane na udowodnienie tezy, że film ten to film o operze, utrzymany w operowych konwencjach i zrealizowany za pomocą operowych środków; to film, w którym opera staje się – wbrew konstatacji Maleszyńskiej – strukturą narracji filmowej. Na procedurę badawczą złożyły się dwie części. Pierwszy etap miał na celu gromadzenie operowych tematów, wątków i środków obecnych w filmie, drugi – ich kategoryzację z uwzględnieniem typologii Citron i Sowińskiej. Badania ilościowe pozwoliły na zestawienie sposobów istnienia opery w filmie Felliniego, natomiast badania jakościowe – na ich interpretację. Oznacza to, że oba podejścia pozostają względem siebie w relacji komplementarnej. Pomimo różnic występujących w obrębie obydwu typów badań, kształtujących odmienne niekiedy warunki gromadzenia, oceny i interpretacji informacji, badania ilościowe i jakościowe można ze sobą skutecznie łączyć w ramach triangulacji na różnych etapach⁹. Koncepcja stosowania kilku metod w badaniu danego zjawiska została po raz pierwszy przedstawiona przez Donalda T. Campbella i Donalda W. Fiske’a¹⁰.

FILM O OPERZE

Film *A statek płynie* to fikcyjna historia rejsu socjety luksusowym transatlantykiem Gloria N. tuż przed wybuchem I wojny światowej. Na pokładzie statku zebrała się międzynarodowa śmietanka towarzyska – dyrektorzy wielkich teatrów operowych, znani muzycy, wielcy dyrygenci, śpiewacy, politycy, bogaci przedsiębiorcy – aby uczestniczyć w uroczystości pogrzebowej wielkiej śpiewaczki operowej Edmei Tetui. Podróż upływa na przygotowaniach do kulminacyjnego momentu rejsu, którym ma być rozsypanie

⁸ J. Maleszyńska, op. cit., s. 266.

⁹ J.W. Creswell, *Research Design – Qualitative, Quantitative and Mixed Methods Approaches*, Los Angeles–London–New Delhi–Singapore–Washington DC 2014.

¹⁰ Zob. D.T. Campbell, D.W. Fiske, *Convergent and Discriminant Validation by the Multitrait-Multimethod Matrix*, „Psychological Bulletin” 1959, Vol. 56, No. 2, s. 81–105.

prochów maestry wokół jej rodzinnej wyspy Erimo. Podczas rejsu podróźni przypadkowo odkrywają ukrytych pod pokładem Serbów, uciekających przed austriackimi represjami po zamordowaniu arcyksięcia Ferdynanda. Kiedy kolejnego dnia pojawia się pancernik floty austro-węgierskiej, jego dowódca żąda wydania uchodźców. Jednak udaje się pożegnać prochy Edmei Tetui zgodnie z życzeniem *primadonny assoluty*, zanim wszyscy pasażerowie opuszczą statek. Mimo niechęci załogi do wydania uchodźców Serbowie odpływają na łodziach w kierunku okrętu wojennego, a pozostali pasażerowie zostają zmuszeni do ewakuacji. Na okręt rzucono bombę, która eksplodowała pod podstawą armaty i spowodowała jej wystrzał. Niewiadomo, czy bombę rzucił młody Serb-terrorysta, czy był to celowy atak bombowy pancernika. Gloria N. tonie, ale – jak informuje na koniec włoski dziennikarz – większość ludzi zostaje uratowana.

Nieprzypadkowy w kontekście operowym zdaje się wybór miejsca początku rejsu – Neapol to miasto, z którego wywodzi się operowa szkoła neapolitańska, determinująca w dużej mierze dalszy rozwój gatunku operowego i ze wszystkich szkół operowych działająca najdłużej, bo obejmująca trzy pokolenia kompozytorów. Zasięg oddziaływania szkoły neapolitańskiej rozciągnął się na całą ówczesną Europę; w Neapolu ostatecznie dopełnia się koncepcja dzieła operowego w całej jego złożoności i różnorodności – podział na *opera seria* i *opera buffa*¹¹. Dzięki tej szkole opera staje się jedną z naczelných form gatunkowych muzyki i zachowa ten status aż po kres doby romantyzmu, do końca XIX wieku¹².

Wśród pasażerów Glorii N. znajdują się ludzie opery: dyrektorzy pięciu teatrów operowych (La Scali w Mediolanie, Opery w Rzymie, Covent Garden w Londynie, Metropolitan Opera w Nowym Yorku i Wiedeńskiej Opery Państwowej), światowej sławy dyrygenci (w tym dwaj z Opery Wiedeńskiej, urodzeni w Warszawie), legendarny bas rosyjskiego pochodzenia, dwaj tenorzy, dwie mezzosopranistki, sopranistka, nauczyciel śpiewu i krytycy muzyczni. Powód, dla którego elita świata sztuki wypływa w rejs, nawiązuje

¹¹ Na temat genezy opery zob. m.in. J.M. Chomiński, hasło 'opera', w: *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 633–638.

¹² Zob. m.in. A. Stankiewicz, hasło 'szkoła neapolitańska', w: *Encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 598–599; B. Pocij, *Opera (1)*, <http://meakultura.pl/arttykul/opera-1-827> (dostęp 4.01.2021).

do życzenia greckiej śpiewaczki operowej Marii Callas, zgodnie z którym jej prochy miały zostać rozsypane nad Morzem Egejskim dookoła jońskiej wyspy Skorpios, co też miało miejsce w 1979 roku¹³.

Poza nawiązaniami do wielkich nazwisk kultury współczesnej w filmie odnaleźć można odniesienia do wielkich scen operowych – i tak uchodźcy serbscy są przedstawieni jak Żydzi w niewoli babilońskiej z opery Giuseppe Verdiego *Nabucco*¹⁴. I wreszcie muzyka operowa *per se*, która rozbrzmiewa w filmie Felliniego prawie stale przy wykorzystaniu różnych środków tak wykonawczych, jak i podawczych i która odgrywa w nim niebagatelną rolę. „Opera infekuje rzeczywistość, w której żyją bohaterowie, nadając ton ich egzaltowanej egzystencji”¹⁵. Kiedy transatlantyk wypływa z portu, podróżujący wykonują chóralnie fragmenty opery *Moc przeznaczenia* Giuseppe Verdiego (II akt, scena 5; III akt, scena 6; IV akt, scena 5 i następne). Po chóralnym śpiewie muzyka rozbrzmiewa w wykonaniu pokładowej orkiestry. Podczas obiadu orkiestra gra klasykę końca XIX wieku; w repertuarze: *Dziadek do orzechów* Piotra Czajkowskiego, *Karnawał zwierząt* Camilè’a Saint-Saënsa, *Walc cesarski* i *Nad pięknym modrym Dunajem* Johanna Straussa (syna) oraz fragmenty opery Gioachina Rossiniego *Wilhelm Tell*. W kotłowni sławni śpiewacy wykonują na prośbę palaczy wymyki arii: Radamesa *Celeste Aida* z I aktu *Aidy* Verdiego, Joségo z *Carmen* Georges’a Bizeta, Rodolfa *Che gelida manina* z I aktu *Cyganerii* Giacoma Pucciniego, Traviaty *Amami, Alfredo* z II aktu opery Verdiego oraz *La donna è mobile* z *Rigoletta* Verdiego; popisują się, tak że belcanto triumfuje nad tętniącymi maszynami. Podczas seansu spirytystycznego, który wielbiciele głosu zmarłej śpiewaczki urządzili na statku, z półki spada książka i otwiera się na stronie poświęconej operze *Gioconda* Amilcare Ponichiellego – jak się okazuje, była to ulubiona opera zmarłej. W czasie ceremonii pogrzebowej przed wyspą Erimo jeden z żeglarczy włącza gramofon – na płycie jest nagranie arii *Aidy O patria mia* z opery

¹³ Zob. m.in. A. Czopek, *Maria Callas*, <https://maestro.net.pl/document/memory/Callas.pdf> (dostęp 4.01.2021), K. Jakielaszek, *Maria Callas. Między bajką a koszmarem*, <https://lente-magazyn.com/maria-callas-miedzy-bajka-a-koszmarem/> (dostęp 4.01.2021).

¹⁴ Na temat opery *Nabucco* zob. m.in. P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, t. 1, Kraków 2008, s. 537–542.

¹⁵ I. Sowińska, op. cit., s. 133.

Verdiego w wykonaniu sopranistki Marii Zampieri, które w filmie figuruje jako nagranie arii zmarłej primadonny. Scena opuszczania tonącego statku to feeria operowych cytatów, które posłużyły Felliniemu do sformułowania stanowiska pasażerów Glorii N. wobec żądania dowódcy pancernika floty austro-węgierskiej, który chce wydania uchodźców – wszyscy śpiewają stanowczo, choć daremnie: „No, noi non ve li diamo! / Muoia muoia la prepotenza” przy muzycznym akompaniamentem *Guerra guerra* z opery *Norma* Vincenza Belliniego i fragmentów oper Verdiego: *Aidy* (*Guerra! Guerra! Stermino all’invasor!* z I aktu, sceny 1; *Gloria all’Egitto* z II aktu, sceny 2) oraz *Nabucco* (*Va, pensiero* z II aktu, sceny 2). Podczas przekazywania Serbów rozbrzmiewają i przeplatają się ze sobą kolejne motywy operowe: uwertura i fragment arii Lenory (*Madre, pietosa Vergine*) z *Mocy przeznaczenia* Verdiego, ponownie chór *Va, pensiero* z *Nabucco* oraz *Guerra guerra* z *Normy*, finał II aktu *Traviaty* Verdiego i uwertura *Sroki złodziejki* Gioacchina Rossiniego.

Ścieżkę dźwiękową filmu tworzą nie tylko motywy operowe, ale też inne utwory kompozytorów i twórców oper, np. Rossiniego czy Claude’a Debussy’ego. Podczas rejsu śpiewacy operowi ćwiczą utwory, które zamierzają wykonać razem: *O Salutaris Hostia* i *Domine Deus* z *Małej mszy uroczystej* Rossiniego, fragmenty której pojawiły się już na początku filmu. Sopranistka Cuffari ćwiczy wokalizy przy akompaniamentem fortepianu na dźwiękach *Suite bergamasque* – suity fortepianowej Debussy’ego; ta muzyka pojawia się kilkakrotnie w trakcie filmu, najdłużej przy projekcji napisów końcowych. Nie sposób nie zgodzić się z Zofią Lissą, że „muzyka w filmie występuje w sposób nieciągły, fragmentaryczny, co różni ją w sposób zasadniczy (obok niejednorodności stylistycznej i zmienności środków wykonawczych) od muzyki autonomicznej”¹⁶. Badaczka pisze, że:

[R]ozszerzenie zakresu wizualnych zjawisk w filmie i możliwość ich zmienności w najkrótszych nawet fazach utworu przyczynia się [...] do dezintegracji toku muzycznego. [...] Warstwa słuchowa w filmie może być poza tym sama w sobie wielowarstwowa; może nakładać poszczególne zjawiska audytywne na siebie, a analityczny charakter słuchu ludzkiego pozwala je od

¹⁶ Z. Lissa, *Film a opera. Z zagadnień krzyżowania konwencji gatunkowych w sztuce*, „Estetyka” 1963, nr IV, s. 201–202.

siebie wyróżnić, odmiennie zinterpretować i przyporządkować do różnych treści wizualnych¹⁷.

Wyeksponowanie arii i belcanta sprawia, że obraz można odczytać jako hołd złożony szkole neapolitańskiej i wykształconemu w niej samodzielniemu gatunkowi – *opera buffa*. Gatunek ten jest zakorzeniony w komedii dell'arte, z której czerpie typy bohaterów (ludzie cyrku, klauni, a nie realnie egzystujące indywidua), preferuje ludowe, komiczne tematy, parodiuje gatunek *opera seria* i jego zagadnienia oraz często posługuje się karykaturą dla zobrazowania ludzkich cech¹⁸.

Pasażerowie Glorii N. – pisze Maria Kornatowska – są jak widma lub kukły. W ich żyłach nie krąży krew życia. Zdają się być uczestnikami ekscytrycznych karnawałów żałobnych Piero di Cosimo. Stłumieni psychicznie, wtłoczeni w swoje kostiumy, maski, role. Nadużywający alkoholu, niezbyt bystry ani wnikliwi, ślizgający się po powierzchni niezupełnie sprawdzonych faktów, dziennikarz Orlando. Dyrektor opery londyńskiej – masochista-impotent. Jego żona – nimfomanka. Homoseksualista trzymany na uwięzi przez groźną matkę. Zdziecinniały dyrygent, mający skłonności do małych dziewczynek. Reżyser operowy – fetyszysta, nierozumiejący istoty sztuki, przywiązany jedynie do rekwizytów, do zewnętrznych, drugorzędnych jej symptomów. Zbabiały i jakby z lekka niedorozwinięty, przedstawiciel, podszytej niemocą, groteskowej władzy, wielki książę, pretensjonalni i ograniczeni tenorzy, prymitywne sopranistki itd., itd. Dewiacje charakterów znajdują odbicie w deformacji ciała. Rozkładowi psychiki towarzyszy rozkład materii¹⁹.

Obraz Serbów na statku odwołuje się natomiast do opery werystycznej, kierunku zapoczątkowanego pod koniec XIX wieku we włoskiej twórczości operowej, głoszącego postulat realistycznych wątków treściowych w librettach, wprowadzającego efekty naturalistyczne, dążącego do ukazania prawdy we współczesnych stosunkach społecznych²⁰.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Na temat komedii dell'arte zob. m.in. *O sztukach wszelakich – komedia dell'arte*, <http://www.akademia-kultury.edu.pl/slownik/k/195.html> (dostęp 4.01.2021); M. Berthold, *Historia teatru*, przeł. D. Żmij-Zielińska, Warszawa 1980, s. 365.

¹⁹ M. Kornatowska, *Fellini*, Warszawa 1989, s. 227.

²⁰ Zob. m.in. *Encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 951.

Last but not least, film jest także wyrazem czci dla Giuseppe Verdiego²¹ i jego opus, czego dowodzą liczne cytaty z bogatej twórczości operowej włoskiego kompozytora. Co więcej, Fellini zdaje się wzorować na Verdim. „Verdi pokazał, że zachowując piękno melodii, można budować prawdziwy dramat, opisać ludzkie namiętności i konflikty. W swojej twórczości skupił się na tym, by poszczególne elementy opery – arie, duety, sceny zbiorowe, pieśni chóru – stały się elementem większej całości, jaką jest scena dramatyczna”²². Jak Verdi, który przestrzegając reguł operowych, tworzył dramaty, tak Fellini, przestrzegając reguł filmowych i sięgając przy tym do operowych, stworzył dramat o operze.

OPEROWE KONWENCJE I ŚRODKI

Snując opowieść o operze, Fellini korzysta z konwencji, jakie przez wieki wypracowały dla siebie muzyczne formy sceniczne. Przystosował język i styl swej opowieści do specyfiki operowej umowności, świadomie gra ze sztucznością operowej inscenizacji. Kamera eksponuje tę sztuczność, pokazuje widzowi sztuczne morze i sztuczny statek austriacki, nad którym unosi się sztuczny dym – wszystko jest makietą, quasi-rzeczywistością, rzeczywistością wyolbrzymioną i zniekształconą. Akcja filmu rozgrywa się, jak w operze, na tle dekoracji, opracowanej na potrzeby inscenizacji. Jak w spektaklu operowym wszystko zdaje się tu nieprawdziwe, wyolbrzymione, sentymentalne i kliwne, jakby „wyjęte” z rzeczywistości i „włożone” w przestrzeń całkowicie sztuczną, teatralno-muzyczną. Tak właśnie – w ujęciu formalnym – rodzą się elementy kiczu²³, znamienne dla opery.

„Istnieje pojęcie »operowości« – analogiczne do kategorii estetycznych, takich jak tragizm czy groteska – pisze Hanna Milewska. – Operowość opisuje tu pewien zespół cech filmu, jak: rozmach inscenizacyjny, klasyczna dramaturgia, waga scen zbiorowych i rytm montażu, sprzęgnięty z rytmem podkładu muzycznego zaczerpniętego z twórczości czołowych

²¹ Na temat życia i twórczości Giuseppe Verdiego zob. m.in. *Encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 931; P. Kamiński, op. cit., s. 533–534.

²² J. Marczyński, *Przewodnik operowy*, Warszawa 2011, s. 81.

²³ Zob. I. Tomczyk, *Bohater heterogeniczny – opera, cyrk i kicz w filmie Filipa Bajona „Aria dla atlety”*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2016, nr 3, s. 131.

kompozytorów muzyki poważnej²⁴. O operowości filmu *A statek płynie* świadczy ponadto nieciągłość czasowa (*diskontinuierliche Zeitstruktur*)²⁵: zatrzymanie akcji zewnętrznej poprzez wprowadzenie śpiewanych fragmentów i prezentacja afektów targających daną osobą. Takie właściwości dzieła operowego ściśle wynikają z jego potencjału dramatycznego, stanowią operową normę. „W operze tempo rozwoju fabuły musi być zwolnione w porównaniu z naturalnym tempem analogicznych przebiegów, albowiem śpiewne wypowiedzi solistów czy chóru siłą rzeczy przedłużają dialog ponad jego normalne wymiary. Za cenę estetycznego doznawania walorów muzycznych, widz operowy musi rezygnować z naturalnego tempa rozwoju czynnika fabularnego²⁶ – pisze Zofia Lissa. Jak gra sceniczna śpiewaka operowego, „znacznie uproszczona, ograniczona do wielkiego gestu, statyczna, choćby z tego względu, iż koncentracja na śpiewie wymaga pewnej statyki ciała²⁷, tak gra filmowych bohaterów obrazu *A statek płynie* odstępuje od ruchliwości i zmienności, typowych dla filmu. Aktorzy jawią się nie jako odtwórcy ról, a jako wystawieni na pokaz. Niektórzy zdają się przy tym być ucharakteryzowani na czołowe postaci świata opery, np. tenor Sabatino Lepori wygląda jak Giacomo Puccini z początków XX wieku²⁸. W filmie dominuje statyka operowa nad dynamiką filmową, przy czym Fellini nie rezygnuje ze „zdobyczy filmowych”, tj. z możliwości zbliżenia kamery, aby pokazać twarz śpiewaka z bliska: z szeroko otwartymi ustami, z widocznym użębieniem, z napiętymi mięśniami. Dystans widowni od sceny operowej zaciera ten widok. „Daje to efekt – jak zauważa Zofia Lissa – daleki od estetycznego, rozbijający iluzję świata filmowego i jego bohaterów²⁹. Ten

²⁴ H. Milewska, *Wielka scena na wielkim ekranie*, „Hi-Fi i Muzyka” 2010, nr 1, s. 116.

²⁵ Zob. C. Dahlhaus, *Zeitstrukturen in der Oper*, „Die Musikforschung” 1981, No. 1, s. 2–11.

²⁶ Z. Lissa, op. cit., s. 203–204.

²⁷ Ibidem, s. 208.

²⁸ Inne postaci, do których podobieństwa można doszukać się w wyglądzie bohaterów filmu, to: Vladimir Horowitz – amerykański pianista rosyjskiego pochodzenia, Wilhelm Furtwängler – niemiecki dyrygent i kompozytor, Arturo Toscanini – włoski dyrygent, Franciszek Liszt – węgierski kompozytor i pianista.

²⁹ Ibidem, s. 207.

zabieg można jednak odczytać jako znamienne dla opery poetykę nadekspresji, uzyskaną w filmie za pomocą obrazu. Reżyser osiąga ją także przez nadmierne bądź niedostateczne naświetlenie lub ruch akcji: przyspieszony (kucharzy w kuchni szykujących potrawy dla gości transatlantyku) bądź zwolniony (kelnerów serwujących potrawy). „Substancją” opery jest to, co jest widziane, nie to, co jest opowiadane. Wydarzenia poprzedzające akcję są obce operze. Carl Dahlhaus konstatuje, że XIX-wieczna *opera seria* to „model demonstracyjny” (*Anschauungsmodell*)³⁰. I w tej konwencji jest zachowany film Felliniego.

Kolejną cechą charakterystyczną dla opery, obecną w filmie *A statek płynie*, jest struktura kontrastu³¹. Elita świata sztuki jest zestawiona z serbskimi uchodźcami, sztuka z polityką. Fellini buduje ponadto w filmie relację góra–dół / scena–widownia, np. podczas wypływania statku w rejs, przyglądania się pasażerów pracom palaczy w kotłowni czy oględzin nosorożca, jak też podczas obserwowania zachowania koczujących pod pokładem Serbów.

Śladem niektórych płócien weneckiego malarza [Pietro Longhiego – przyp. M.K.], Fellini często dzieli kadr na część górną i dolną – korzystając z różnego typu balkoników, poręczy, mostków, platform itd. Mamy tu nieco odmienną plastycznie wersję podziału na scenę i widownię. [...] Ta relacja góra–dół stwarza dość znamienny układ. Znaczeniowy, ale też formalny. Po raz pierwszy w twórczości Felliniego kamera jest raczej statyczna³².

Inną strukturą opozycyjną obecną w filmie jest farsa i patos. „Jak blisko sąsiaduje w filmach Felliniego – pisze Grzegorz Królikiewicz – sacrum i profanum. [...] W *A statek płynie* najwięcej tego zamieszania farsy i szczerego, przejmującego do głębi patosu. [...] Głupota opery zostaje tu przemieniona we wzniosłość nabożeństwa religijnego, w przeżycie sztuki”³³. To, czego

³⁰ Zob. C. Dahlhaus, *Zur Dramaturgie der Literaturoper*, w: C. Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München–Salzburg 1983, s. 238.

³¹ Zob. A. Gier, *Das Libretto – Theorie und Geschichte einer musikologischen Gattung*, Frankfurt am Main–Leipzig 2000, s. 24–25.

³² M. Kornatowska, op. cit., s. 232–233.

³³ G. Królikiewicz, *Kłopot z Fellinim – sylwetka artystyczna Federico Felliniego*, Łódź 1994, s. 250.

doświadczają palacze w kotłowni, słuchając krótkich passusów arii operowych, jest dla nich sakralną chwilą, chociaż na górze, na balkonie, artyści brylują między sobą – powodowani niskimi uczuciami ambicji i zazdrości – przechwalają się, puszą, rywalizują. Ale to, co spływa na dół, do ludzi, jest już przemienione.

To tak jak byśmy słyszeli Katullusa: *Odi et amo*. Ja cię nienawidzę tenorze, ja cię nienawidzę sopranie, ja cię wyprzedzę alcie – a tam, na dole statku, dla palaczy, to wszystko, co na górze jest obrzydliwą nienawiścią, w kotłowni zlewa się w święte k o c h a m . Ci ludzie słuchający artystów kochają sztukę, kochają tę chwilę, kochają tę religię, jaką jest jeden czy drugi takt opery³⁴.

Inny przykład zobrazowania tego kontrastu pojawia się na początku filmu. Napis na wstępie zdradza czas i miejsce akcji: lipiec, Neapol, Morze Śródziemne, ale wszyscy mają płaszcze, futra i grube szaliki. Zestawieniem patosu i farsy Fellini osiąga efekt heroikomiczny – film ironicznie wyszydza wady, przywary ludzkie, jak i określone wydarzenia.

Operowy charakter filmu wynika też z faktu posłużenia się w nim typowymi dla tego gatunku formami, takimi jak: uwertura, partie wokalne (solowe – arie, zespołowe – ansamble czy chóralne), partie orkiestrowe, wstawki baletowe (*Dziadek do orzechów* Czajkowskiego), techniką lejtmotywu (stałe powracające fragmenty muzyczne to suita fortepianowa Debussy’ego oraz fragmenty oper Verdiego) czy też prawdziwymi operowymi głosami (śpiew Ildebrandy Cuffari to sopran Mary Zampieri, śpiew Teresy Valegnani to mezzosopran Nucci Condò, śpiew Ines Ruffo Saltini to sopran Elisabeth Norberg-Schulz; śpiew Aureliana Fuciletta to tenor Giovanniego Bavaglio, śpiew Sebastiana Leporiego to tenor Carla Di Giacomo, śpiew Ziloeva to bas Borisa Carmeliego³⁵).

Anna Piotrowska stwierdza, że: „[...] jak opera, tak i film są tworamami heterogenicznymi, które łączą w sobie różne artystyczne formy wypowiedzi”³⁶. Film Felliniego odwołuje się do jednego z gatunków teatru muzycznego – music-hallu, który łączył występy śpiewaków, aktorów, monologistów,

³⁴ Ibidem.

³⁵ Zob. *E la nave va*, <http://archivio.federicofellini.it/node/537> (dostęp 4.01.2021).

³⁶ A.G. Piotrowska, *O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzykologii filmowej*, Kraków 2014, s. 273.

parodystów, akrobatów oraz zonglerów i powoływał do życia wzór rewiewego, heterogenicznego i składankowego spektaklu. Odwołania do tego gatunku są widoczne m.in. w scenach: próby złapania mewy podczas obiadu w pokładowej restauracji, koncertu na szklankach i kieliszkach, hipnotyzowania kury, spotkania Orlanda z wielkim księciem, seansu spirytystycznego.

WNIOSKI

Zestawienie sposobów istnienia opery w filmie Federica Felliniego *A statek płynie* pozwala na sformułowanie następujących wniosków:

1. Film *A statek płynie* nie jest filmową adaptacją opery rozumianej jako dzieło dramatyczno-muzyczne, wokalnie-instrumentalne, z akcją dramatyczną, monologami i dialogami ujętymi w libretcie, które jest przeznaczone do wykonania na scenie z odpowiednią scenografią. Jest to film o operze rozumianej jako medium, jako instytucja i jako zwyczaj towarzyski.
2. Opera w filmie Felliniego jest zarówno tłem muzycznym, stanowiącym komentarz do przedstawionych wydarzeń, jak i istotnym elementem świata przedstawionego. Realizacja jednego zadania nie wyklucza spełnienia drugiego.
3. W kontekście typologii zaproponowanej przez Citron, należy stwierdzić, że film Felliniego odnosi się do opery intertekstualnie (cytując fragmenty oper Verdiego, Rossiniego, Pucciniego, Bizeta, Dioniziettego), czerpie z niej fabularnie (snując opowieść o elicie świata sztuki i sztuce *per se*), korzysta z operowej inspiracji (nawiązując do znanych osobistości, ikon opery, scen operowych, istotnych dla rozwoju opery miejsc, gatunków opery: opery poważnej, komicznej i werystycznej, jak i ich pierwowzorów – komedii dell'arte).
4. Typologie sposobów występowania opery w filmie, zaproponowane przez amerykańską badaczkę i polską filmoznawczynię, okazują się niewystarczające, aby opisać oraz zinterpretować za ich pomocą operowe treści i środki w filmie Felliniego.
5. W filmie są wykorzystane rozwiązania przynależne operze – konwencje operowe, takie jak: umowność, rozmach inscenizacyjny, klasyczna dramaturgia, doniosłość scen zbiorowych, rytm montażu sprzęgnięty z rytmem podkładu muzycznego, nieciągłość czasowa, statyka operowa, poetyka nadekspresji, prymat warstwy wizualnej/obrazu nad

opowieścią, struktura kontrastu. Operowy charakter filmu wynika też z tego, że posłużono się w nim formami typowymi dla tego gatunku: uwerturą, partiami wokalnymi, partiami orkiestrowymi, wstawkami baletowymi, tańcem, techniką lejtmotywu, jak i prawdziwymi głosami operowymi.

6. Fellini stworzył filmowo-operowe *dramma giocoso*³⁷ – hybrydę gatunków – łącząc elementy opery poważnej i komicznej, zarówno w warstwie muzycznej, jak i fabularnej, oraz posiłkując się przy tym rozwiązaniami przynależnymi i filmowi, i operze.

Im bliżej naszych czasów, tym ostrość podziałów gatunkowych (jeśli w ogóle takowa kiedykolwiek istniała) coraz bardziej się zaciera. Przekraczanie granic staje się nie wyjątkiem, lecz regułą, gatunki mieszają się, krzyżują, wyłaniają się nowe fenomeny trudne do jednoznacznego sklasyfikowania. [...] Poszczególne media – film, telewizja, wideo, a dołączają do tych strategii też sztuki starsze, przede wszystkim te, które korzystały z formy spektaklu (teatr, balet) – nie ograniczają się do korzystania z technik specyficznych dla siebie, lecz sięgają po arsenał środków sąsiednich³⁸.

7. Film Felliniego *A statek płynie* to film o operze, utrzymany w operowych konwencjach, zrealizowany za pomocą operowych środków; to film, w którym opera staje się strukturą narracji filmowej. Posługując się nomenklaturą Piotra Kletowskiego – opera jest płaszczyzną, na której Fellini buduje swój filmowy *Gesamtkunstwerk*.

Opera, zdaniem Adorno, w praktyce w znacznym stopniu odpowiada muzeum, również w odniesieniu do jego pozytywnej funkcji: pomaga przetrwać temu, co zagrożone zamilknięciem³⁹. Fellini w filmie *A statek płynie* zdaje się realizować myśl Adorno: to, co i jak rozgrywa się w filmie, jest jak

³⁷ Zob. m.in. *Encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 201; H. Winiszewska, *Dramma giocoso między opera seria a opera buffa*, Toruń 2014.

³⁸ A. Helman, op. cit., s. 90.

³⁹ „Sie [Oper – przyp. M.K.] entspricht in der Tat weitgehend dem Museum, auch was dessen positive Funktion anlangt: dem vom Verstummen Bedrohten zum Überdauern zu verhelfen“. Zob. Th.W. Adorno, *Bürgerliche Oper*, w: idem, *Klangfiguren. Musikalische Schriften I*, Berlin–Frankfurt am Main 1959, s. 51–52.

muzeum zamierzonych obrazów i gestów, których trzyma się potrzeba retrospekcji⁴⁰.

Bibliografia

- Adorno Theodor W., *Bürgerliche Oper*, w: idem, *Klangfiguren. Musikalische Schriften I*, Suhrkamp, Berlin–Frankfurt am Main 1959.
- Berthold Margot, *Historia teatru*, przeł. D. Żmij-Zielińska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980.
- Campbell Donald T., Fiske Donald W., *Convergent and Discriminant Validation by the Multitrait-Multimethod Matrix*, „Psychological Bulletin” 1959, Vol. 56, No. 2.
- Chomiński Józef M., hasło ‘opera’, w: *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, PWN, Warszawa 1995.
- Citron Marcia J., *When Opera Meets Film*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.
- Creswell John W., Creswell J. David, *Research design – Qualitative, Quantitative and Mixed Methods Approaches*, SAGE Publications, Los Angeles–London–New Delhi–Singapore–Washington, DC 2014.
- Dahlhaus Carl, *Zeitstrukturen in der Oper*, „Die Musikforschung” 1981, No. 1.
- Dahlhaus Carl, *Zur Dramaturgie der Literaturoper*, [w:] Carl Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, Musikverlag Katzbichler, München–Salzburg 1983.
- Gier Albert, *Das Libretto – Theorie und Geschichte einer musikologischen Gattung*, Insel Verlag, Frankfurt am Main–Leipzig 2000.
- Helman Alicja, *Opera w filmie – opera filmowa*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 2018, No. 3836.
- Kamiński Piotr, *Tysiąc i jedna opera*, t. 1, PWM, Kraków 2008.
- Kletowski Piotr, *Ryszard Wagner jako prekursor sztuki kinematograficznej*, „Kwartalnik filmowy” 2003, nr 44.
- Kornatowska Maria, *Fellini*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989.
- Królikiewicz Grzegorz, *Kłopot z Fellinim – sylwetka artystyczna Federico Felliniego*, Studio Filmowe „N”, Łódź 1994.
- Lissa Zofia, *Film a opera. Z zagadnień krzyżowania konwencji gatunkowych w sztuce*, „Estetyka” 1963, nr IV.
- Maleszyńska Joanna, *„The movie goes to... the opera!?”. Uwagi o filmowej fascynacji gatunkiem*, w: *Opera w kulturze*, red. M. Sokalska, Avalon, Kraków 2016.
- Marczyński Jacek, *Przewodnik operowy*, Świat Książki, Warszawa 2011.

⁴⁰ „[...] was auf der Opernbühne geschieht, ist vollends meist wie ein Museum vergangener Bilder und Gesten, an die ein retrospektives Bedürfnis sich klammert”. Zob. ibidem.

- Milewska Hanna, *Wielka scena na wielkim ekranie*, „Hi-Fi i Muzyka” 2010, nr 1.
- Mortier Gerard, *Gespräch mit Gerard Mortier (Intendant der Salzburger Festspiele) über Oper und Film und über das Programm der Salzburger Festspiele 1999 und 2000*, w: *Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. „... ersichtlich gewordene Taten der Musik“*. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 1999, Hrsg. P. Csobádi, G. Gruber, J. Kühnel, U. Müller, O. Panagl, F.V. Spechtler, Verlag Mueller-Speiser, Anif-Salzburg 2001.
- Piotrowska Anna G., *O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzykologii filmowej*, Musica Iagiellonica, Kraków 2014.
- Sowińska Iwona, *Dwuznaczny powab. Opera w kinie*, „Kwartalnik filmowy” 2009, nr 66.
- Stankiewicz Adam, hasło ‘szkoła neapolitańska’, w: *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, PWN, Warszawa 1995.
- Tomczyk Izabela, *Bohater heterogeniczny – opera, cyrk i kicz w filmie Filipa Bajona „Aria dla atlety”*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2016, nr 3.
- Winiszewska Hanna, *Dramma giocoso między opera seria a opera buffa*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2014.

Źródła internetowe

- Czopek Adam, *Maria Callas*, <https://maestro.net.pl/document/memory/Callas.pdf> (dostęp 4.01.2021).
- E la nave va*, <http://archivio.federicofellini.it/node/537> (dostęp 4.01.2021).
- Jakielaszek Katarzyna, *Maria Callas. Między bajką a koszmarem*, <https://lente-magazyn.com/maria-callas-miedzy-bajka-a-koszmarem/> (dostęp 4.01.2021).
- O sztukach wszelakich – komedia dell’arte*, <http://www.akademia-kultury.edu.pl/slownik/k/195.html> (dostęp 4.01.2021).
- O sztukach wszelakich – operowy film*, <http://www.akademia-kultury.edu.pl/slownik/o/424.html> (dostęp 30.12.2021).
- Pocieĳ Bohdan, *Opera (1)*, <http://meakultura.pl/artykul/opera-1-827> (dostęp 4.01.2021).

***Va, pensiero...* – Opera in the Film *E la nave va* (*And the Ship Sails On*) by Federico Fellini**

The aim of the article is to present the ways in which opera exists in 1983 Federico Fellini's film *E la nave va* (*And the Ship Sails On*). The research is aimed at proving the thesis that Fellini's film is a film about opera – opera as a medium, as an institution and as a social custom. It is the film that follows operatic conventions and is made with the help of operatic means. The film in which opera becomes the structure of the film narrative.

Keywords: opera; film; operatic conventions; film and opera *dramma giocoso*; hybrid genre

Data przesłania tekstu: 30.01.2021

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 15.02.2021

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 15.03.2021

FELLINI AND POPULAR MUSIC

LEONARDO MASI

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW
Faculty of Humanities
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
l.masi@uksw.edu.pl
ORCID 0000-0003-0085-8405

The purpose of this essay is to highlight, through some examples, a peculiar aspect of Fellini's relationship with music, namely the director's attitude towards popular music, which plays a particularly relevant and original role in his films. In my opinion, this is a topic that goes beyond that of the rightly celebrated collaborations between the director and his composers, and deserves to be studied apart from the Fellini-Rota or Fellini-Piovani relationships, as it reflects the Italian filmmaker's idea of art in an exemplary way. To narrow down the field of analysis, I will focus on the circumstances in which Fellini inserts in his movies the popular music of his time¹ and its classical counterpart, limiting my investigation to three works in which the presence of popular genres appears to be more significant: *Nights of Cabiria*, *La Dolce Vita* and *The Voice of the Moon*. From *Cabiria* to *The Voice of the Moon*, Fellini's testament, thirty-three years elapse, some shifts occur, yet these constant motives still remain.

First of all, it would be appropriate to define what is meant by popular music, however, an attempt to establish boundaries would somehow contradict the conclusions to the ideas contained in these pages. In fact, it is not always possible – or rather: it is not always correct – to make strict distinctions between art music and popular music, and Nino Rota himself

¹ I mean the popular music which was popular in the years when the movies were shot. In fact, I will focus especially on North and South American popular music (mambo, rock, pop), besides several other kinds of popular music featured in Fellini's films, such as Italian and European popular and folk music (*La Titina*, Fucik's march, the *Bersaglieri* fanfare, marching bands, devotional music, etc.).

is a brilliant example of how these categories can always be contaminated². For both Rota and Fellini – two artists who seem to work in a symbiosis in which they influence each other – the dichotomy art music-popular music continually appears and disappears.

In Fellini's films, the presence of music is continuous. In *La Dolce Vita*, for example, it pervades almost every scene. Emilio Sala has counted 67 musical pieces in this film, and written about the director's "sound obsession"³. "In an almost three-hour movie – remarks Maurizio Corbella – the average pause between any two pieces of music lasts only about three minutes"⁴.

In fact, music was truly an obsession for the Maestro:

How mysterious music is for me ... I am fascinated and afraid of it, so much so that my anxieties have become a legend in restaurants, as soon as I see itinerant players coming towards me, as if they had a machine gun instead of a guitar or an accordion ... [...] it would take a psychoanalyst of genius to try to identify what it is that attacks me in such a way that I prefer to escape it. There are four or five melodies, always the same, that I used to hear as

² I will not deal here with Nino Rota's production imitating commercial song – there are examples of this in Fellini's own films (*Bevete più latte* in *Le tentazioni del Dottor Antonio*, an episode of *Boccaccio 70*, to mention one). The "light" vocation of this extremely sophisticated composer is however evident: just think of the *The Godfather's* love theme, that goes beyond the dimension of a soundtrack to become a classic of international song.

³ Emilio Sala, *Ossessione sonora, mimetismo e familiarità perturbata nelle musiche di Nino Rota per La dolce vita di Fellini*, AAM – TAC Arts and Artifacts in Movies: Technology, Aesthetics, Communication, 7 (2010), pp. 127–40.

⁴ Maurizio Corbella, *Notes for a Dramaturgy of Sound in Fellini's Cinema: The Electroacoustic Sound Library of the 1960s* in "Music and the Moving Image", Vol. 4, No. 3 (Fall 2011), pp. 14–30. https://www.academia.edu/1807192/Notes_for_a_Dramaturgy_of_Sound_in_Fellinis_Cinema_The_Electroacoustic_Sound_Library_of_the_1960s. Some remarks on this matter can be also found in: Fabio Rossi, *La partitura acustica della Dolce vita: dalle parole al rumore*, in *Mezzo secolo di Dolce Vita*, edited by Vittorio Boarini and Tullio Kezich, Bologna-Rimini, Edizioni Cineteca di Bologna-Fondazione Federico Fellini, 2009, pp. 129–139 (the text is both in Italian and in English).

a kid: the *Entrance of the Gladiators* at the circus, *La Titina* [*Je cherche après Titine*] and the rumba, which were three traumatizing motifs⁵...

But Fellini's musical obsession is not only expressed in the great sound density of *La Dolce Vita*. It had previously been a distinctive feature of *Nights of Cabiria*, the first of the three films that I would now like to focus on.

NIGHTS OF CABIRIA: A MAMBO ON THE STREET, A MAMBO IN THE NIGHTCLUB AND A PICNIC WITH NO ROCK AND ROLL

The sound-related aspect of the film with Giulietta Masina in the main role of the prostitute has attracted various scholars' attention since its release. In a publication from 1957⁶, Lino Del Fra dedicates a few pages to *Cabiria*'s music, identifying five themes in the movie soundtrack, which are repeated throughout the film in different guises. The author reports a statement by Rota, according to which the protagonist's musical motifs are conceived "to substantially affect the structure of the story"⁷, confirming what will later be the thesis of a brilliant and profound essay by Claudia Gorbman: "music is, in fact, *the* subject of the film"⁸. The scholar speaks of four recurring melodies ("the fifth is silence", she writes), however also noting the presence of "a few pieces of music occurring only once, such as on two occasions over a radio, two songs played by a nightclub orchestra, music performed

⁵ The statement is taken from a radio broadcast aired on RaiStereoDue on 25 October 1990, during which Fellini talked about music with the singer-songwriter Lucio Dalla. A recording can be found at this link <https://www.youtube.com/watch?v=5G-ZeAFUa7To> (accessed 24.03.2021) and a partial transcription can be found here: <https://www.rockit.it/articolo/fellini-dalla-conversazioni-radio> [accessed 24.03.2021]. All translations are mine unless otherwise stated.

⁶ *Le Notti di Cabiria di Federico Fellini*, a cura di L. Del Fra, Cappelli Editore, Bologna 1957.

⁷ *Ibid.*, pp. 201–202.

⁸ C. Gorbman, *Music as Salvation. Notes on Fellini and Rota*, "Film Quarterly", Vol. 28, No. 2 (Winter, 1974–1975), p. 17. Gorbman surely wasn't acquainted with the book by Del Fra.

at a variety show⁹, and Beethoven's Fifth Symphony¹⁰". But to these music pieces we must add three devotional folksongs (*Canto del pellegrino*, *Mira il tuo popolo*, *È l'ora che pia*). Thus, Nino Rota's themes continuously intertwine with each other and with other occasional music. If we also consider "the already tight interweaving of dialogues and ambient noises [...] the overall result appears chaotic indeed", claims Sergio Miceli¹¹.

We will return to the significance of this chaos later on. In order to reconstruct Fellini's relationship with lowbrow music, for the moment I would first like to focus exclusively on some moments of the film – but they are not the only ones – in which we find the popular music of the period (even if, in this case, it is not pre-existing music, but a score specially written by Rota). Popular music at the time of *Cabiria* was gaining some interest among Italian intellectuals like Pier Paolo Pasolini, who collaborated to the screenplay for this movie. Generally, it is assumed that Pasolini's contribution is circumscribed to the drafting of the dialogues in *romanesco* dialect, but the poet's input appears much wider¹². Actually, Pasolini may have influenced the presence of popular music in the film, but the reverse may also be true. When in 1956, in "Avanguardia", a magazine directed by Gianni Rodari, the question appeared why Italian song lyrics could not have greater "dignity" (sic!), the poet replied: "I believe that I would be interested and amused to apply verses to beautiful music, be it tango or samba¹³". In *Nights of Cabiria*

⁹ Sergio Miceli lists the music pieces played in the theatre: *In a Persian Market* by William Ketelbey, the *Entrance of the Gladiators* by Julius Fucik, the *Song of the Volga Boatmen*, and *Die lustige Vittoe waltz* by Franz Lehár. See S. Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Sansoni, Firenze 2000, p. 427.

¹⁰ C. Gorbman, op. cit., p. 18.

¹¹ S. Miceli, op. cit., p. 427.

¹² C. Romanelli, *Pasolini collaboratore di Fellini. Analisi del contributo dato da Pier Paolo Pasolini alla scrittura de Le notti di Cabiria*, "The Italianist" Volume 35, 2015, Issue 2, pp. 212–233. Concerning the presence of the music in this movie, it might be interesting to note that Pasolini did not like the idea of music and dance in the scene at the Passeggiata Archeologica (see Romanelli, p. 220).

¹³ Pier Paolo Pasolini, *Rinnoviamo i canzonieri!*, *Le parole dei poeti. Una proposta di "Avanguardia" per la maggiore dignità della canzone italiana. – Il parere di Pier Paolo Pasolini, Mario Socrate, Nino Oliviero*, "Avanguardia", IV, n. 14, 1 aprile 1956 now in Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, ed. W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano

Fellini's "magical" element adds to Pasolini's realist attitude¹⁴, creating a series of ambiguities between fiction and reality. In this game, music plays a fundamental role, since, even through various slips between the diegetic and extra-diegetic levels, it creates a further artifice, "a squared artifice"¹⁵.

Let's retrace the most significant moments of the relationship between the character played by Masina and music. After the first scene, without music, in which her boyfriend steals her money and throws her into the river, we see the protagonist at home seeking consolation by listening to light music on the radio. Later, we find her on the *Passeggiata Archeologica*, near the Baths of Caracalla. Prostitutes, clients, pimps, various people, all around the new car of one of them. Cabiria joins the group. We hear a mambo, whose appearance is underlined by a scream of the protagonist. The script tells us that the music comes from the small car radio, but the mixing of the sound planes here does not help to identify the source (as also noted by Gorbman, "the theme on the sound track sounds too loud and too clear to be coming from the car's meager loud speaker"¹⁶). A young man (who

1999, II, pp. 2725–2726. On Pasolini and the song see also: Umberto Fiori, *I poeti italiani e la canzone*, "Musica/Realtà" n. 59, luglio 1999, pp. 97–113.

¹⁴ Pasolini was "among the first Italian-language authors to re-evaluate popular heritage as an artistic-cultural phenomenon on par with so-called "high" literature" (S. Ferrari, *Pier Paolo Pasolini and the medium of song: Texts written for Laura Betti for the Giro a vuoto show*, "Modern Italy" volume 17, issue 3, 2012, p. 325). In 1955, he published *Canzoniere Italiano*, an anthology of folk poetry, while his screenplay for *La Nebbiosa*, written in 1959, was an insight in the world and music of teddy boys from Milan. Shortly thereafter, Pasolini and other intellectuals such as Franco Fortini, Alberto Moravia, Alberto Arbasino and Ennio Flaiano (co-author of Fellini's screenplays from 1950 to 1965), would compose the lyrics of some songs for Laura Betti. Pasolini contributed with three songs in *romanesco*, the protagonist of which is always a prostitute.

¹⁵ S. Miceli, op. cit., p. 426.

¹⁶ As explained by Thomas Van Order, this is an example of subjective sound, something that Fellini began to experiment with in *La strada*. In the scene at *Passeggiata Archeologica* "we do not hear the physical translation of the sound waves that Cabiria hears through a precise reproduction of point of audition sound; rather, we hear a subjective reproduction of the protagonist's experience of sound". We are hearing the entire scene from Cabiria's point of audition, she is closer to the car, hence the music

defines himself as “*er mejo tacco de Roma*”, the best dancer in Rome) joins Cabiria in the dance, but the performance is interrupted when she starts to fight with another prostitute, Matilde, whose insults have been continuously audible throughout the scene. In the next scene, Cabiria is taken to the elegant Via Veneto area. Here, near the Rivoli cinema, “she is attracted by a syncopated music that comes out, suffocated by a small glass door, which Cabiria had not noticed. She stops, listens¹⁷”. Music is therefore still the origin of Cabiria’s next adventure: the famous actor Alberto Lazzari (Amedeo Nazzari) will come out of a nightclub. And the music will still be crucial in two scenes with Masina and Nazzari. In the first, Cabiria finds herself again dancing a mambo, announced by the orchestra leader as “mambo number 26” – this time in an elegant nightclub in the company of the famous actor. The rhythm is the same, but the environment is completely different, and Cabiria’s uninhibited dance appears out of place in this context. Here and in the following scene, Cabiria’s identification with popular music is reinforced through contrast: at the nightclub, the rich attendants look at her dancing with some indulgence; later, at Lazzari’s residence, when he puts on the turntable Beethoven’s Fifth Symphony (and declaims Shakespeare), music itself underlines the distance between the prostitute and the actor.

The actor seems enraptured by the music; then he asks Cabiria.

ACTOR: *Do you like it?..*

Cabiria, who was listening in awe, still tries to maintain an aloof tone, as if in defense.

CABIRIA: *I don’t know much of this stuff...*

The actor explains, with benevolent condescension.

ACTOR: *Beethoven... the Fifth...*

Then, after a moment, he adds:

It’s my passion...

And, as if dragged by poetic inspiration, he gets up to sit on the bed and begins to declaim a poem by Shakespeare in English, following the rhythm of the music.

is louder (T. Van Order, *Listening to Fellini: Music and Meaning in Black and White*, Fairleigh Dickinson University Press, Cranbury 2009, p. 92).

¹⁷ *Le Notti di Cabiria*, op. cit. p. 93.

Another important moment is the scene of the picnic during which a drunk Cabiria screams to her companions the disappointment for their lack of grace after the visit to the Sanctuary of the Madonna del Divino Amore. Gorbman considers this scene as pivotal and emphasizes its parallelism with the final sequence: both contain the same theme, played by the same instruments. But the performance in the final scene is “harmonically simpler” and, according to Gorbman, it terminates Cabiria’s quest: “it is salvation¹⁸”. In the picnic scene, initially music appears as extra-diegetic, then we see that on the screen, among the characters, in the background, there are two boys playing guitar and accordion, while a third one is beating the rhythm on a stool. They are playing all the film’s themes. At some point, their presence is further emphasized by the fact that one of the prostitutes’ companions addresses them directly, saying: “This music is boring! Play some rock and roll!¹⁹” Therefore, the boundary between diegetic and non-diegetic music is here broken down at a further level, the “squared artifice” mentioned earlier. In the picnic scene, we initially hear music that could be the movie soundtrack, and this is a first level of artifice; on a second level, we see that the musicians are on the stage and the music is not external; on a third level, a character tries to interact with the musicians by asking them to change the music. This game of ambiguity can be found in other moments of the film and reaches its apotheosis in the finale, where the mechanism of the first two levels is similar: first we hear the music, then we see that it is played by the characters of the film. In the case of the last scene, the third level occurs when the protagonist looks directly into the camera towards us spectators. It seems significant to me that in the picnic scene, rock is the music evoked to break the wall, even if eventually the players keep playing what they were playing before. I will return to this idea in the conclusions of the present essay.

In all these scenes, we can see not only that music “drives” Cabiria in many different circumstances, but also that she identifies with the popular music of her time. This is one of the conclusions reached by Gorbman²⁰,

¹⁸ C. Gorbman, op. cit., p. 24.

¹⁹ This line does not occur in the screenplay published by Del Fra.

²⁰ C. Gorbman, op. cit., p. 20.

even though it was already highlighted by Lino Del Fra after an interview with Rota:

In the soundtrack of the film the *ballabili* prevail. The Neapolitan song, the mambo and, above all, the 1920s rhythm aim to reflect, with their “popular” nature, a character like Cabiria, who has been deeply immersed in this kind of taste. The *ballabili* – says Rota – are as simple as all desires dreamed of, they use the elementary language of the heart, they represent the testimony of what we do, they speak directly to our lost condition ... Too bad – concludes Rota – these are not my words. I’m quoting from Auden. However, I wanted to look at some of the motifs from the movie in this way²¹.

DOLCE VITA AND ROCK AND ROLL

While for *Nights of Cabiria* Nino Rota wrote pieces imitating popular music or re-elaborated already existing songs, in *La Dolce Vita* Fellini left some space for the popular music of the time. In the soundtrack there are recurrent popular tunes of the 1950s, such as the instrumental *Patricia* by Perez Prado (again, a mambo) or the hugely famous song *Arrivederci Roma*. The soundtrack is divided between Rota’s music – including pieces in the tradition of most “serious” music, as in the opening credits – and “consumer music of the most banal sort, divided [...] between ambient connotation and mere spectator entertainment²²”. Furthermore, in this film there is again a scene in which classical music has a particular function, namely that of introducing to us the character of Steiner (Alain Cuny), while he is playing on the organ the Toccata and Fugue in D minor BWV 565 by Johann Sebastian Bach. There could not have been a more banal choice, and Miceli reports the chorus of criticisms that it aroused, however, closing with a reflection: “it is the global choices – ‘high’ and ‘low’ – in *La dolce vita* that speak of an artistic nature whose expressive egocentrism acts as an uncritical element in a particular field looking for strong external suggestions, regardless of the musical genre touched²³”. Actually, Fellini moves inside a popular paradigm and remains

²¹ *Le Notti di Cabiria*, op. cit., pp. 202–203. The quotation is from Auden’s *In time of War*, sonet XXII.

²² S. Miceli, op. cit., p. 428.

²³ *Ibid.*, p. 434.

popular-oriented even when he deals with classical music. Scholars like Miceli may be disappointed with his choices, because from a high-brow perspective Beethoven's Fifth Symphony in *Cabiria*, Bach's Toccata and Fugue in D minor and – three decades later – Johann Strauss's *The Blue Danube* in *The Voice of the Moon* are the most predictable solutions for the respective scenes and may look facile; nonetheless, from a middle-brow perspective they are just avatars of classical music. In fact, the choice of the Bach piece is just as banal as that of the two already mentioned great hits of the mid-1950s, *Patricia* and *Arrivederci Roma*, and I'm not sure whether Fellini did choose these pieces to bring "that Italian look so appreciated by the US market, towards which the production of *La Dolce Vita* had many ambitions²⁴". Still, apart from this, the function of the character played by Alain Cuny, who unexpectedly kills his children and then commits suicide, is to highlight the idea that the answer to moral and cultural chaos will not be found in the "classical" order of the highbrow culture that Steiner symbolizes.

Let's focus only on one scene from this film, the one of the party, attended mainly by Americans, to which Marcello (Marcello Mastroianni) accompanies Sylvia (Anita Ekberg). Like in the picnic scene in *Nights of Cabiria*, the characters ask for a rock and roll to be played. This time the request is granted: the singer Adriano is called on the scene and immediately strikes up *Ready Teddy*, but with invented words. The scene mirrors that of the mambo at the *Passeggiata Archeologica* in *Cabiria*, following the same mechanism: popular music, evoked by the characters, is transformed into a dance that unblocks a static situation. In *Nights of Cabiria*, it ends with the brawl between Cabiria and the other prostitute; in *La Dolce Vita*, with a wild dance, which triggers the quarrel between Sylvia and her partner Robert (Lex Barker). However, more generally, Adriano appears as a lively popular response to a weary and false old world. At the time of the film, the singer Adriano Celentano, who plays himself here, was the rising star of Italian popular music. According to Celentano's wife, Claudia Mori, Fellini was fascinated by that young man "perhaps because he sensed that he was the representation of how much the society was changing. His *La Dolce Vita*

²⁴ Ibid., p. 434–435.

pointed out to us what kind of society we were living in: but young people preserved the hope of how it should change²⁵". In the opinion of a Spanish journalist, Quico Alsedo, in this film "rock is a baby in the arms of a wiser man, Fellini. A drop of innocence in seas of dissatisfaction²⁶".

THE VOICE OF THE MOON: STRAUSS AT THE RAVE

In Fellini's last film, *The Voice of the Moon* (1990), the reflection on the sounds that surround us remains linked to what the director had expressed in his previous films, however, the auditory theme is brought to the fore. The sound, in all its nuances and variations, from silence to noise, is the leitmotiv of the film, from the title to the final sentence ("if we all created more silence, maybe we'd able to understand something"). The first character who tells his story, the oboist, says that "music should be prohibited by law", once again underlining the director's autobiographical sound obsession, according to which music can be treated like noise. "The spectator – writes Matteo Martelli – is faced with multiple levels of noise: sound as attraction, as mystery (the voice of the wells, the soundtrack of the countryside and, in part, the voice of the moon); then we have another level of urban sounds, or sounds of the contemporary world, which invariably create an obstacle, a cognitive block (also witnessed by the many and very noisy road works, or by the crowd); and, finally, noise as absence: the empty room of Salvini's house, the room of inner ghosts and demons and, perhaps, the silence evoked by the last line of the film²⁷".

Amidst all this, there is the long sequence of the disco, which, with a spectacular solution, appears all of a sudden. In the middle of a hitherto silent and deserted countryside, two huge mirror-walls slide open in front of the two protagonists – the meek and candid Salvini (Roberto Benigni) and the "prefect" Gonnella (Paolo Villaggio), hateful and obsessed with

²⁵ [molleggiato], *Il centenario di Federico Fellini – Quando Celentano apparve ne La dolce vita*, <https://www.acfans.it/blog/articoli/il-centenario-di-federico-fellini-quando-celentano-apparve-ne-la-dolce-vita-video/> [accessed 25.03.2021]

²⁶ Q. Alsedo, *Celentano y Fellini, el rock y la inocencia*, <https://www.elmundo.es/elmundo/2008/11/14/rockandblog/1226657194.html> [accessed 25.03.2021]

²⁷ M. Martelli, *I rumori di fondo. Alterità e forme di conoscenza da Il poema dei lunatici a La voce della luna*, "Romanica Wratislaviensis" 60, 2013, p. 120.

a persecution complex –, letting them into an environment full of young people dancing to the rhythm of Michael Jackson's *The way you make me feel*. Salvini joins a group of girls, finding an euphoria in dance and female company. Meanwhile, Gonnella enters the DJ booth and, taking the microphone, shouts:

Barbarians! Destroyers! Even music you are killing! Drums of Hell! Scrap metal! Singers of death! Silence! Be silent!

After being carried out, he says:

What can you know of it? Have you ever heard the sound of a violin? No, because if you had listened to the voices of violins as we heard them, now you would be standing in silence and wouldn't have the impudence to believe you are dancing. Dance is an embroidery, it is a flight, it is a glimpse of harmony from the stars, it is a declaration of love. Dance is a hymn to life.

Then the Michael Jackson's music stops, and in the silence the "Duchess of Alba" (Lorose Keller), an old flame of Gonnella's, appears. The man bows, inviting her to dance. A few sounds on a celeste introduce *The Blue Danube* waltz by Johann Strauss II, in the orchestral version. In this dreamlike episode, the couple dances in front of the astonished and silent crowd of the young disco attendants, who eventually cheer Gonnella and the lady, but very quickly move towards them and cover them, while Strauss's waltz is once again replaced by Michael Jackson's music.

The scene underlines the contrast between the two main characters of the film through their opposite reactions to popular music. As it happened in *Nights of Cabiria* in the scene at Lazzari's house, classical music and popular music reflect the opposite personalities of two characters who, at some point, find themselves close to each other. This time Fellini's message could appear conservative, and popular music could be intended as a part of those contemporary world sounds that create the "cognitive block" mentioned by Martelli. The final words on silence, pronounced by Salvini, seem to hint at this. But rather than disapproving popular music itself, it feels like Fellini is criticizing – in line with what he did in his last films, since *Orchestra Rehearsal* (1978) – the masses, with which he contrasts the relationality of the two individuals dancing. Therefore, not even in this film is Fellini's relationship with music is dualistic (classical versus popular).

It is not a question of genre: for Fellini no music is noise, or any music is noise – it depends on the context and characters. It is true that Salvini hopes for silence in the finale, still it was him who, shortly before, was finding comfort in Michael Jackson’s popular music, a bit like Cabiria did before, while she was listening to songs on the radio or dancing the mambo. On the other hand, by dancing Johann Strauss’s waltz, Gonnella shows us the distance, the difference between that music, that world, and the music and the world around us. In Millicent Marcus’ interpretation is protest “offers the more obvious indictment of postmodernism in its failure to acknowledge a hierarchy of culture²⁸”. But this is the position of a character, Gonnella, who is not able to reconcile what he sees as two opposite poles – a character entirely built on the opposition between himself and the others. Surely he also embodies Fellini’s nostalgia for the old times: from this perspective the character played by Paolo Villaggio is Marcello from *La Dolce Vita* thirty years later, now completely estranged from current mass culture.

CONCLUSIONS

Music also contains some sort of warning, in its perfect laws, evoked and expressed. With these subtle laws, it alludes to a kingdom that you cannot inhabit, but it also seems to me that it has something moralistic, that wants to admonish us. Which recalls a heavenly, perfect world. I want to be imperfect, ramshackle, I want to live like a dog that sniffs the bags left and right²⁹.

Fellini’s approach to music reflects his holistic, omnivorous approach to cinema and life, even if the presence of somebody governing chaos appears – starting from *Orchestra Rehearsal*³⁰ – as increasingly necessary. Let’s see

²⁸ M. Marcus, *Filmmaking by the Book. Italian Cinema and Literary Adaptation*, Johns Hopkins University Press, 1992, p. 237.

²⁹ G. Guandalini, *Federico e la musica*, <https://www.apemusical.it/joomla/terza-pagina/8839-omaggio-a-federico-fellini> (accessed: 25.03.2021).

³⁰ M. Combes, “*Ma chi è il Direttore?*” *Conductor(s) in Federico Fellini’s Prova d’orchestra*, translated by M. Jones, “*Transposition. Musique et Sciences Sociales*”, 5, 2015, p. 2. “We believe that the conductor should be seen less as an allegory of the political tyrant and more as one of the possible faces of the filmmaker himself”.

one more passage from his radio conversation with Lucio Dalla. The director tells the musician:

The first time I saw you, I saw you in a vision that was a bit hellish, a bit like the disco in my last film, *The Voice of the Moon*. It was at the Tenda Theater. I went in and (...), amidst a great smoke, I saw you at the end of a stage. In front there was a screaming, strident audience, yelling and screeching like bats, with unreachable decibels... there you were, behind a keyboard with your beret on your head. You looked like one of Salgari's characters, a corsair, a pirate, a Sandokan, especially since the clangs coming from your keyboard could sound like broadsides, or cannon shots. I saw that you controlled the situation; it was you who unleashed that enthusiasm³¹.

Encouraged by composers such as Rota and Piovani, who, despite their classical training, show no problem "tainting" their music with popular elements, Fellini presents a kaleidoscope of various sounds and music in his films. According to Sergio Miceli, the insistence on songs that we find in the soundtrack of *La Dolce Vita* suggests "a certain satisfaction, a visceral subjugation that, even before catching *Cabiria*, caught Fellini, who in this case was unable to balance 'high' and 'low' music in a lucid and measured way³²". Fellini's inability is not to be understood in a technical sense, but in an existential one. We could say that, through sounds and images, the director wants to show "the dance of life" not only to our eyes, but also to our ears: dance is in fact a way through which the characters 'process' popular music (including Strauss) in all the three films here examined³³.

However, it is worth noting that some elements linked to the presence of popular music, that we can find in *Nights of Cabiria* and *La Dolce Vita*, return many years later in *La Voce della Luna*, set in a contemporary world in which many things have changed, but the issue of listening has remained

³¹ See footnote 4.

³² S. Miceli, op. cit., p. 427.

³³ It would take another essay and another scholar to analyze the role of dance in Fellini's films. Here I can just recommend, as an introduction to the topic, the second chapter of Jacopo Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana* (Milano 2019) for a brilliant presentation of dance music (*ritmi*) in Italy during the 50's, with plenty of references to films from the same decade.

important. Popular music appears in some crucial moments of these films, comes to unblock a stalemate and creates a situation of turmoil: the fight between Cabiria and Matilde, Sylvia's fight with her partner, and Gonnella's fight with the DJs. Moreover, rock music is the codeword that breaks the fourth wall in the picnic scene in *Cabiria*, as well as the walls of incommunicability at the party in *La Dolce Vita*; and also in *The Voice of the Moon* this music appears as we see two big mirrored sliding walls on the screen. The appearance of popular music is often "magical" and cannot be clearly defined within the two categories of diegetic and extra-diegetic. All in all, it is a generator of life and has a liberating effect, even if, for a character like Gonnella (or even Steiner), a fanatic of order, it is a generator of death and destruction. Yet, in this case Fellini, who is generally more at ease in chaos, cannot share his character's point of view, although there is a phrase from Steiner that may reflect the director's point of view: "The most miserable life is better, believe me, than a sheltered existence in an organized society where everything is calculated and perfected".

Bibliography

- Corbella, M. *Notes for a Dramaturgy of Sound in Fellini's Cinema: The Electroacoustic Sound Library of the 1960s* in "Music and the Moving Image", Vol. 4, No. 3 (Fall 2011), pp. 14–30.
- Ferrari, S. *Pier Paolo Pasolini and the medium of song: Texts written for Laura Betti for the Giro a vuoto show*, "Modern Italy" volume 17, issue 3, 2012, pp. 325–342.
- Fiori, U. *I poeti italiani e la canzone*, "Musica/Realtà" n. 59, luglio 1999, pp. 97–113.
- Gorbman, G. *Music as Salvation. Notes on Fellini and Rota*, "Film Quarterly", Vol. 28, No. 2 (Winter, 1974–1975), pp. 17–25.
- Le Notti di Cabiria di Federico Fellini*, a cura di L. Del Fra, Cappelli Editore, Bologna 1957.
- Martelli, M. *I rumori di fondo. Alterità e forme di conoscenza da Il poema dei lunatici a La voce della luna*, "Romanica Wratislaviensia" 60, 2013, pp. 113–121.
- Millicent, M. *Filmmaking by the Book. Italian Cinema and Literary Adaptation*, Johns Hopkins University Press, 1992.
- Minuz, A. *Viaggio al termine dell'Italia. Fellini politico*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2012 (English translation: *Political Fellini. Journey to the End of Italy*, Berghahn, New York-Oxford 2015).
- Pasolini, P.P., *Rinnoviamo i canzonieri!, Le parole dei poeti. Una proposta di "Avanguardia" per la maggiore dignità della canzone italiana. – Il parere di Pier Paolo Pasolini, Mario Socrate, Nino Oliviero*, "Avanguardia", IV, n. 14, 1 aprile

1956 now in Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, ed. W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, II, pp. 2725–2726.

Romanelli, C. *Pasolini collaboratore di Fellini. Analisi del contributo dato da Pier Paolo Pasolini alla scrittura de* *Le notti di Cabiria*, “The Italianist” Volume 35, 2015, Issue 2, pp. 212–233.

Rossi, F. *La partitura acustica della Dolce vita: dalle parole al rumore*, in *Mezzo secolo di Dolce Vita*, edited by Vittorio Boarini and Tullio Kezich, Bologna-Rimini, Edizioni Cineteca di Bologna-Fondazione Federico Fellini, 2009, pp. 129–139.

Sala, E. *Osessione sonora, mimetismo e familiarità perturbata nelle musiche di Nino Rota per La dolce vita di Fellini*, AAM – TAC Arts and Artifacts in Movies: Technology, Aesthetics, Communication, 7 (2010), pp. 127–40.

Tomatis, J. *Storia culturale della canzone italiana*, Il Saggiatore, Milano 2019.

Van Order, T. *Listening to Fellini: Music and Meaning in Black and White*, Fairleigh Dickinson University Press, Cranbury 2009.

Internet Sources

Al Abash, N., *I meravigliosi dialoghi sulla musica tra Fellini e Lucio Dalla*, <https://www.rockit.it/articolo/fellini-dalla-conversazioni-radio> [accessed 25.03.2021].

Alsedo, Q. *Celentano y Fellini, el rock y la inocencia*, <https://www.elmundo.es/el-mundo/2008/11/14/rockandblog/1226657194.html> [accessed 25.03.2021].

Combes, M. “*Ma chi è il Direttore?*” *Conductor(s) in Federico Fellini’s Prova d’orchestra*, translated by M. Jones, “Transposition. Musique et Sciences Sociales”, 5, 2015, translated by Maggie Jones, <https://journals.openedition.org/transposition/1352> [accessed 25.03.2021].

Guandalini, G., *Federico e la musica*, <https://www.apemusicale.it/joomla/terza-pagina/8839-omaggio-a-federico-fellini> [accessed 25.03.2021].

Miceli, S, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Sansoni, Firenze 2000.

[molleggiato], *Il centenario di Federico Fellini – Quando Celentano apparve ne* *La dolce vita*, <https://www.acfans.it/blog/articoli/il-centenario-di-federico-fellini-quando-celentano-apparve-ne-la-dolce-vita-video/> [accessed 25.03.2021].

Abstract

Through some examples taken from *Nights of Cabiria*, *La Dolce Vita* and *The Voice of the Moon*, the essay explores Federico Fellini’s attitude towards popular music, which plays a particularly relevant and original role in his films. Characters like Cabiria or Salvini identify themselves with popular music and are immersed in its particular taste, in contrast with other characters represented by classical music (Lazzari, Steiner, Gonnella). Popular music appears in some key moments of the three films and comes to unblock a stalemate on the level of the plot. Moreover it

often creates “magical” moments in which the fourth wall is torn down and diegetic and extra-diegetic levels are messed up.

Keywords: Federico Fellini; popular music; film music; diegetic music; highbrow/lowbrow; Pier Paolo Pasolini; Nino Rota

Data przesłania tekstu: 1.04.2021

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 15.06.2021

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 16.01.2022

OPERATORZY FELLINIEGO

KATARZYNA TARAS

Wydział Operatorski i Realizacji Telewizyjnej PWSFTViT w Łodzi
Photography and Television Production Department, Polish
National Film School in Łódź
k.taras@filmschool.lodz.pl
ORCID 0000-0003-1500-5595

Są w historii sztuki operatorskiej nurty i style, z których istnienia doskonale zdajemy sobie sprawę, ale ich nie doceniamy. Tak jest z włoskim neorealizmem, którego twórcy uprawomocnili funkcję i rolę światła naturalnego, autentycznych lokacji, udziału aktorów niezawodowych i języka ulicy w realizacji dzieła filmowego. (I zainspirowali zaistnienie choćby polskiej szkoły filmowej¹. Andrzej Wajda od razu powiązał przyswojenie reguł włoskiego neorealizmu przez polskie kino – co wydaje mi się szczególnie ważne w szkicu o autorach zdjęć – z postacią autora zdjęć do swoich pierwszych filmów, Jerzego Lipmana: „Naszym natchnieniem był włoski neorealizm, ale nikt z nas nie wiedział, jak się do niego zbliżyć. Właśnie fotografia Lipmana odegrała decydującą rolę w oswojaniu realizmu”²).

Oczywiście reguły estetyczne włoskiego realizmu wyniknęły z sytuacji włoskiej kinematografii po wojnie – problemów finansowych, atelierowych, ale również pragnień i odwagi artystów, którzy sprzeciwili się tzw. estetyce białych telefonów. O tym, jak działali twórcy filmu, od którego wszystko się zaczęło, czyli od którego włoski neorealizm się zaczął, dowiadujemy się m.in. ze wspomnień współpracownika Ingmara Bergmana, postaci w środowisku operatorskim legendarnej, by nie napisać „kultowej” – Svena Nykvista, który w listopadzie 1942 roku pracował we Włoszech jako asystent Vaclava Vicha przy filmie *Nadmorskie mgły* (reż. Hans Hinrich). Powodem, dla którego zatrudniono Szweda było to, że wszystkich włoskich autorów zdjęć

¹ Zob. wypowiedzi Kazimierza Karabasza i Tadeusza Chmielewskiego w: M. Miller i in., *Filmówka. Powieść o łódzkiej szkole filmowej*, Warszawa 1998, s. 46.

² *Zdjęcia: Jerzy Lipman*, red. T. Lubelski, Warszawa 2005, s. 8.

powołano do wojska. (Jak pokazuje przykład Giuseppe Rotunno, rzeczywiście tak było).

Pewien młody asystent operatora, kilka lat młodszy ode mnie, przychodził do Cinecitty w piątkowe wieczory i zebrał o „shortendy”, czyli resztki taśmy filmowej. Rzadko udaje się w całości wykorzystać 300-metrową rolkę taśmy. Jeśli to, co pozostało w kasecie, nie starcza na następną scenę, zakłada się nową rolkę filmu. Pracował nad projektem okrytym wielką tajemnicą, filmowano pokątnie, ponieważ rzecz traktowała o „okupacji” niemieckiej. Rzymianie uważali obecność Niemców za okupację. Jego mocodawcy brakowało taśmy filmowej, wysłał więc owego chłopaka na żebry o resztki filmu. Polubiłem go i załatwiałem, co tylko udało mi się znaleźć – potem zapomniałem o owej historii. Prawie pięćdziesiąt lat później spotkałem go znowu – w Nowym Jorku – przypomniał mi o całym zdarzeniu. Nazywał się Carlo de Palma i miał zostać moim następcą jako operator Woody’ego Allena. Film, nad którym wtedy pracował, to przełomowe dzieło Rosselliniego, *Rzym, miasto otwarte!*³.

Włoski neorealizm wykorzystywał naturalne światło, autentyczne plenery i wnętrza, postaci posługujące się językiem ulicy, znaczący udział aktorów niezawodowych, z którymi idealnie współpracowali zawodowcy – (w *Rzymie...* była to np. zjawiskowa Anna Magnani, „uprawomocnienie” wizualne suszącej się na sznurkach bielizny i liszajów ścian). A jednak wszystkie te filmy zdumiewają precyzyjną kompozycją kadru, bowiem – jak pisze Henri Alekan, wybitny francuski autor zdjęć, który zaczynał pracę jako asystent Eugena Schüfftana, pracował z GeorgiemWilhelmem Pabstem, Rene Clémentem i Jeanem Cocteau, by wreszcie w 1987 roku na planie *Nieba nad Berlinem* (reż. Wim Wenders) udowodnić, że inteligentnej, a ściślej, inteligentnie prowadzonej, kamerze nawet grawitacja niestraszna:

Przyjęcie stylu bliskiego dokumentowi nie wyklucza poszukiwania precyzyjnych kompozycji, które zawsze stanowią o tym, co obraz znaczy i jak oddziałuje, podobnie jak oświetlenie pozostaje czynnikiem decydującym o klimacie obrazu. Przy tego rodzaju stylu światło musi być wybierane raczej pod kątem jego obiektywizującego działania fizycznego niż jego siły

³ S. Nykvist, *Kult światła. O filmach i ludziach. Rozmowy z Bengte, Forslundem*, przeł. J. Balbierz, Izabelin 2006, s. 27.

psychologicznej. [...] Oświetlenie neorealistyczne w żadnym wypadku nie wyklucza troski o ciągłość i konsekwencję tonacji plastycznej, co oznacza konieczność zwracania szczególnej uwagi na dobór kontrastów i zasad ich stosowania oraz wybór warunków zdjęciowych: światło kierunkowe czy rozproszone, wewnątrzienne czy nocne, oświetlenie sztuczne czy naturalne⁴.

Na wagę dorobku i osiągnięć artystycznych neorealistycznych autorów zdjęć – bo przecież z takimi właśnie pracował Federico Fellini, co, mam nadzieję, choć trochę tłumaczy ten dość rozbudowany fragment o włoskim neorealizmie w szkicu o autorach zdjęć Felliniego – zwrócili uwagę, niezależnie od siebie, dwaj ważni dla środowiska operatorskiego artyści. Ten, bez którego nie byłoby Nowej Fali, drugi po Nykviście autor zdjęć, który proponował redukcję ilości sztucznego światła, nagrodzony Oscarem za zdjęcia do *Niebiańskich dni* (reż. Terrence Malick, 1978) Néstor Almendros oraz posiadający bogate doświadczenie dokumentalisty, dwukrotnie uhonorowany nagrodą Amerykańskiej Akademii Filmowej za zdjęcia do *Pól śmierci* i *Misji* (reż. Roland Joffé, 1984, 1986), Chris Menges⁵. Almendros, choć – co może wydać się paradoksalne – krytyczny wobec całego neorealizmu, a zwłaszcza podejścia do oświetlenia budowanego na „pseudoestetycznej i całkowicie dowolnej grze światła i cienia”, zdjęcia G.R. Alda w *Zmysłach* (1954) Luchina Viscontiego⁶ uznał jednak za początek współczesnego kina, zwłaszcza jeśli chodzi o operowanie kolorem⁷. Uważał, że to reżyserzy tacy jak Roberto Rossellini i Vittorio De Sica z powodu wojennych niedostatków wymusili na autorach zdjęć przyzwyczajonych do pracy w atelier (tu współpracownik Terrence’a Malicka i Erica Rohmera nieco się myli – większość operatorów tworzących włoski neorealizm miało doświadczenie pracy w kronikach

⁴ H. Alekan, *Oświetlenie neorealistyczne*, przeł. T. Rutkowska, w: „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 7–8, s. 135.

⁵ To Mengesowi przypisuje się autorstwo rady dla adeptów sztuki operatorskiej, że mają sobie znaleźć jakąś wojnę i na nią pojechać – dopiero wtedy najlepiej nauczą się zawodu.

⁶ G.R. Aldo podczas pracy nad *Zmysłami* zginął w wypadku samochodowym. Film skończyli za niego Robert Krasker i Giuseppe Rotunno.

⁷ Za filmy „w pełni nowoczesne” uznaje też *Ziemia drży* Viscontiego i *D. De Siki* (zob. N. Almendros, *Kilka myśli o moim zawodzie*, przeł. T. Szczepański, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 7–8, s. 204–205).

filmowych, nierzadko wojennych) skupienie się na autentycznych plenerach i naturalnym świetle. Wyjątkowość G.R. Alda wzięła się z tego, że nigdy nie był czyimś asystentem, zaczynał pracę z obrazem jako fotosista, a Visconti zatrudnił go jeszcze przy realizacjach swoich spektakli teatralnych⁸. Jeśli natomiast o owo nowatorskie podejście do barwy chodzi, to polegało ono na tym – jak pisze Alicja Helman – że Aldo eksperymentował z Technicolorem, łącząc stany psychiczne postaci z konkretną barwą: „Jego pomysłem jest żółta tonacja sceny zdrady, w której Livia wręcza kochankowi pieniądze, ponieważ jedną z konotacji tej barwy jest właśnie zdrada”⁹.

Z kolei Chris Menges, w rozmowie, którą przeprowadziłam z nim podczas Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych Camerimage w 2015 roku, kiedy uhonorowano go nagrodą za całokształt twórczości, zwrócił uwagę po prostu na wyjątkowość włoskiego realizmu dla rozwoju sztuki operatorskiej: „To, co działo się wtedy we Francji i Czechosłowacji, a wcześniej we Włoszech... Kiedy przypomnę sobie *Rzym, miasto otwarte*... [autorem zdjęć do filmu Rosselliniego jest Ubaldo Arata – przyp. K.T.]”¹⁰.

Interesującym kontekstem dla przywołanych wyżej opinii praktyków jest refleksja teoretyka Barry’ego Salta, że z wyjątkiem *Paisy* (1946) Rosselliniego styl wszystkich innych filmów powstałych wówczas we Włoszech był kontynuacją tego, co działo się tam przed wojną:

Jak wszyscy z mniej zamożnych krajów, Włosi zawsze mieli skłonność do tego, by więcej filmować w plenerach, niż czynili to Amerykanie. Rzeczywista, choć niewielka różnica polegała na tym, że dekoracje i kostiumy w znacznej ilości filmów włoskich w tym czasie były znacznie skromniejsze niż w innych krajach, a tonacja niektórych bardziej ponura. W Niemczech także powstało wiele filmów traktujących o następstwach wojny – „Trümmerfilme”, lecz niezależnie od tematu zrealizowano je w sposób tradycyjny¹¹.

⁸ Ibidem.

⁹ A. Helman, *Włosi po neorealizmie: autorzy, kontynuatorzy, epigoni*, w: *Historia kina. Tom 2. Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2012, s. 898.

¹⁰ K. Taras, *Zdjęcia nie mogą kłamać – rozmowa z Chrisem Mengesem*, „Filmpro” 2015, 4(24), s. 7.

¹¹ B. Salt, *Styl i technologia filmu: historia i analiza*, t. 2, przeł. A. Helman, Łódź 2003, s. 284–285.

Zdecydowałam się zacytować tutaj niezmiernie sceptycznego wobec włoskiego neorealizmu Salta, dlatego że autorem zdjęć do *Paisy* jest Otello Martelli¹² – jeden z operatorów Felliniego.

Federico Fellini pracował z wieloma autorami zdjęć, jednak najczęściej byli to: Otello Martelli, Giuseppe Rotunno, Tonino Delli Colli; dwa razy pracował z cieszącym się niezwykle estymą pośród autorów zdjęć Giannim Di Venanzo¹³, raz z Aldo Tontim. Dwaj z nich współtworzyli neorealizm, trzej zdobywali swoje pierwsze szlify, asystując mistrzom kamery, którym zawdzięczamy ten nurt. Zresztą również sam Fellini, podobnie jak Michelangelo Antonioni i Luchino Visconti, zaczął swoją przygodę z filmem w tym okresie.

¹² Tadeusz Miczka pisze, że wspomniany już Ubaldo Arata, Massimo Terzano oraz Otello Martelli to najlepsi w latach czterdziestych operatorzy (zob. T. Miczka, *10 000 km od Hollywood. Historia kina włoskiego od 1896 do połowy lat pięćdziesiątych XX wieku*, Kraków 1992, s. 133).

¹³ Dwa razy przywołuje go w swojej *Sztuce filmowej* Jerzy Wójcik. Pierwszy raz w kontekście swojego filmu *Nikt nie woła* (reż. Kazimierz Kutz): „Film zaczął żyć własnym życiem [...] Po pewnym czasie pojechałem do Włoch i rozmawiałem z wybitnym operatorem Michelangelo Antonioniego, Gianni di Venanzem, który pracował również z Federikiem Fellinim. Opowiadał mi o filmie na podstawie relacji z włoskiej ambasady. I mówi: »Słuchaj, my jesteśmy w Europie. Zrobiliśmy niezależnie od siebie coś, co jest fenomenalne. Zaproponowaliśmy nowe rozumienie obrazu«” (zob. J. Wójcik, *Sztuka filmowa*, oprac. S. Kuśmierczyk, Łódź 2017, s. 110). Drugi raz przywołał go, gdy komentował maestrię wizualną *Osiem i pół*: „Zastosowano w niej [w scenie w łaźni – przyp. K.T.] *high key*, wszystko jest w bielach, para wodna, jasne ciała. Na końcu tej sceny, będącej fotografią przestrzeni łaźni, nagle zjawia się bohater Guido, który jest pełną czernią. Czerń akcentuje scenę, nadaje jej sens, ponieważ biel uobecnia się, kiedy jest obecna czerń. A czerń tej postaci odchodzi w głąb, staje się coraz mniejsza i to jest koniec sekwencji. No ale to robili Gianni di Venanzo i Federico Fellini – oni po prostu wiedzieli, jak się robi filmy. Scena ma piękny, wspaniały wyraz. To nie jest zmontowane na stole. To jest zmontowane w głowie” (ibidem, s. 186). Na niezwykłość tej samej sekwencji zwrócił też uwagę współcześnie tworzący autor zdjęć Dante Spinotti, zauroczony przeeksponowaniem bieli i idealną pracą kamery. Zob. *A Conversation with Dante Spinotti*, ASC, AIC, www.celtoslavica.de (dostęp 6.06.2021).

Martellego poznał Fellini jeszcze na planie filmu *Paisà*¹⁴. Niechęć autora zdjęć do zaproponowanego przez asystującego Rosselliniemu Felliniego „punktu widzenia myszki” (chodziło o filmowanie z poziomu chodnika) nie zapowiadała tego, że to z nim przyszły reżyser *La strady* (1954) zdobędzie pierwszego Oscara właśnie za historię Gelsominy i Zampana. Klócili się – jak pokazała praktyka – twórczo, skoro zrealizowali później m.in. takie arcydzieło jak *Słodkie życie* (1960). Autorzy zdjęć cenią ten film najwyżej ze względu na: specyfikę wybranych do jego realizacji obiektywów, perfekcję wydobycia tego, ile tylko się dało, z czerni, bieli i... szarości oraz decyzję o filmowaniu w formacie szerokoekranowym. Dowodem tego jest pełna entuzjazmu i zachwytu analiza *Filming “La Dolce Vita” in Black-and-White and Widescreen* zamieszczona na portalu American Cinematographer, gdzie czytamy również, że reżyser i autor zdjęć obeszli wiele ustalonych zasad operatorskich, zdecydowali się na unikalny i nietypowy dobór obiektywów – zbliżenia realizowano obiektywami o ogniskowych 75, 100, 150 mm (korzystano też z obiektywu 50 mm)¹⁵. W wywiadach przeprowadzonych z Martellim możemy przeczytać, że Fellini nie bał się eksperymentować i że zdawał sobie sprawę, że przekroczenie reguł warsztatu operatorskiego ma swoją cenę – są nią pewne niedoskonałości wizualne, o co nie dbał, bo był pewien swoich pomysłów i najważniejszy był dla niego całokształt sceny. Ten wybitny autor zdjęć obala również mit jakoby autor *Amarcordu* (1973) nie znał się na technice i technologii filmowej. Musiał się znać, skoro nie bał się improwizować. Na przykładzie Martellego najlepiej widać to, co w twórczości autorów zdjęć wywodzących się z neorealizmu, najcenniejsze, a we współczesnym kinie tak unikalne: przekroczenie w obrazie reguł rzeczywistości w sposób tak niezauważalny, że widz nie orientuje się, kiedy ma do czynienia z nienachalną transcendencją; przejście od obserwacji dokumentalnej do kreacji, od chropowatości do mistyki. Przypomnijmy sobie choćby to, co dzieje się ze światłem w *La stradzie* w sekwencji burzy,

¹⁴ Wszystkie informacje o autorach zdjęć pochodzą z portalu Internet Encyclopedia of Cinematographers, www.cinematographers.nl (dostęp 6–8.06.2021), chyba że podano inne źródło.

¹⁵ L. Grandi, *Filming “La Dolce Vita” in Black-and-White and Widescreen*, American Cinematographer, 30.04.2020, <https://ascmag.com/articles/filming-la-dolce-vita-in-black-and-white-and-widescreen> (dostęp 6.06.2021).

kiedy Gelsomina powstrzymuje Zampana przed okradzeniem ołtarza. Albo bogactwo skali szarości (i to przy dbałości o kontrast) w scenie ofiary, czyli opuszczenia chorej dziewczyny przez jej opiekuna/oblubieńca/właściciela, czemu towarzyszy ostre, a jednocześnie magiczne, odrealniające to, co się wydarza, światło. Wyeksponowane szarości, idealny kontrast i logiczne – bo zachowujące się jak w naturze – a jednocześnie znaczące światło. Trudno nie dostrzec w tym prawdziwej maestrii. To wykroczenie poza realizm przy wykorzystaniu tego, co dla tego nurtu charakterystyczne, widać też w sekwencji procesji, w której uczestniczy urzeczona Gelsomina, która szuka schronienia w mieście po tym, jak chwilę wcześniej uciekła od Zampana. Procesja jest filmowana dynamiczną, dokumentalną kamerą; dostrzegamy wielu naturszczyków, pośród których widać naszą zapatrzoną i zachwyconą bohaterkę, wreszcie pełnoprawnie obecną w świecie, w którym sacrum miesza się z profanum. W finale filmu plan ogólny został zrealizowany odjeżdżającą do góry kamerą, co sugeruje punkt widzenia tego, Kto oferuje Zampano wybaczenie – ten brutalny mężczyzna wreszcie zrozumiał, kto był najcenniejszą osobą, którą poznał w życiu. Z kolei w *La dolce vita* wykroczenie poza realizm, owszem, dostrzegamy w sekwencji z kąpiącą się w Fontannie di Trevi gwiazdą filmową, Siliwą (Anita Ekberg, o której Martelli powiedział, że była najbardziej fotogeniczną aktorką, z jaką pracował, a filmował przecież i Sopię Loren, i Silvanę Mangano), ale w mojej interpretacji owo *dolce vita* (a nawet więcej: *elan vital*) dostrzegalne jest w mistrzowsko skomponowanym (i wyszwenkowanym) ujęciu na schodach: Silvia biegnie, goni ją paparazzi, ale nie mogą jej dopędzić, dziewczyna dociera na szczyt, wiatr zwiewa jej nakrycie głowy. Takie piękne, bo takie proste.

Otello Martelli swoją przygodę z filmem zaczął już jako czternastolatek w okresie kina niemego, był wtedy asystentem operatora, potem został operatorem kroniki filmowej, co tłumaczy jego zdolność do chwytania esencji sceny. Roberto Rossellini zdecydował, aby to on robił zdjęcia do w znacznej części składającego się z ujęć reinscenizowanych filmu *Paisà* właśnie ze względu na to doświadczenie, ponieważ zależało mu na kimś, kto da realizacji autentyczność. Martelli pracował również z Giuseppe De Santisem. Sekwencje z Silvaną Mangano w *Gorzkim ryżu* (1949) przekonują, że był mistrzem filmowej erotyki (wspomnijmy choćby sposób, w jaki sfilmowana została sekwencja tańca tej neorealisticznej femme fatale). Z kolei *Rzym, godzina 11* (1951), zainspirowany notatką prasową o zawaleniu się schodów pod

kobietami, które przyszły w związku z ogłoszeniem o możliwości zdobycia pracy, to powrót do temperamentu i nawyków dokumentalisty. Podobnie jak *Wizja lokalna w Palestynie*, czyli fragment *Ewangelii wg św. Mateusza* (1965) Piera Paola Pasoliniego, gdzie autorem zdjęć był inny współpracownik Felliniego, Tonino Delli Colli. I jeszcze jedno nie powinno nas dziwić: Martelli niewiarygodnie dużo potrafił osiągnąć, operując szarościami... Po prostu nie lubił barwnej taśmy.

Noce Cabirii (1956), ten filmowy poemat o nadziei, która nigdy nie umiera, Federico Fellini zrealizował z dwoma autorami zdjęć o neorealisticznej proveniencji: z Martellim i z Aldo Tontim. O Tontim trzeba tu wspomnieć koniecznie, aby jeszcze bardziej uwydatnić fenomen filmów Felliniego. Tonti, tak samo jak Martelli w *La stradzie*, potrafił na bazie warsztatu i przyzwyczajień realisty wykreować przekonujący świat pragnień, marzeń i rozczarowań Cabirii. André Bazin nazwał go jednym z najwybitniejszych autorów zdjęć swoich czasów, który idealnie usuwał się w cień reżysera. Aldo Tonti kochał światło zastane i to, jak mógł je modelować. To ono go inspirowało. Zaczynał jako fotograf, był fotoreporterem, wreszcie został asystentem operatora. I to on jest autorem zdjęć (razem z Domenikiem Scallą) do filmu, od którego „liczy się” włoski neorealizm¹⁶, czyli do *Opętania* (1943) Viscontiego. Opowiadanie Jamesa M. Caina, cieszące się pośród filmowców niezwykłą popularnością (do roku 1998 powstało pięć adaptacji: w 1939 Pierre’a Chenala, w 1942 Viscontiego, w 1946 Taya Garnetta, w 1980 Boba Rafelsona, w 1998 Györgya Fehéra), autor *Zmierzchu bogów* (1969) potraktował jak zasłonę dymną dla cenzury, ponieważ chciał zrobić film antyfaszystowski¹⁷. Jednak dla refleksji o sztuce operatorskiej o wiele ważniejsza niż antytotalitarne plany reżysera jest interpretacja zaproponowana przez Alicję Helman, w której akcentuje atrakcyjność Gina Costy (Massimo Girotti), podczas gdy w opowiadaniu i filmach Chenala, Garnetta i Rafelsona podkreślano niezwykłą urodę bohaterki granej odpowiednio przez Corinne Luchaire, Lanę Turner i Jessikę Lange¹⁸. Atrakcyjność Gina, fakt, że chwilami

¹⁶ Zob. A. Helman, *Urok zmierzchu. Filmy Luchina Viscontiego*, Gdańsk 2001, s. 23; oraz: A. Helman, *Włoski neorealizm*, w: *Historia kina. Tom 2. Kino klasyczne*, op. cit., s. 565.

¹⁷ Zob. A. Helman, *Włoski neorealizm*, op. cit., s. 571.

¹⁸ A. Helman, *Urok zmierzchu*, op. cit., s. 29, 30–31, 36.

jest on filmowany „jak kobieta”, jak to wprost określa wybitna badaczka, owszem, jest efektem planu Viscontiego, który tak właśnie chciał swojego bohatera pokazać. Jednak wszystkie jego wskazówki musieli wprowadzić w czyn autorzy zdjęć, choćby poprzez kreowanie światła wydobywającego atuty urody mężczyzny; mam tu na myśli przede wszystkim szwenkiera Gianniego Di Venanzo (później również współpracownik Felliniego), bo to on musiał tak prowadzić kamerę, aby widz uwierzył w zauroczenie Giovanny. W *Opętaniu* to nie kobieta jest fetyszyzowana, pokazywana jak piękny, godny pożądania przedmiot, tylko mężczyzna. Nie jest to charakterystyczne dla włoskiego neorealizmu, ale dla Viscontiego (przypomnijmy sobie choćby, jak był filmowany Helmut Berger w *Portrecie rodzinnym we wnętrzu*; 1974, zdj. Pasqualino De Santis). Można w tym dostrzec dowód rewolucji obyczajowej/estetycznej, z jaką ów prąd należy kojarzyć. Bowiem to włoscy neorealiści byli odważnymi pionierami pokazywania ludzkiego wymiaru erotyzmu, absolutnie nieidealnego, manifestowanego przez twarz Anny Magnani czy obnażone uda Silvany Mangano w przywołanym już przeze mnie *Gorzkim ryżu*.

Nic dziwnego, że wspomniany wyżej Gianni Di Venanzo, z którym Fellini zrealizował *Osiem i pół* i swój pierwszy barwny film, czyli *Giuliettę i duchy* (1965), był doskonałym autorem zdjęć, skoro asystował Ubaldo Aracie (*Rzym, miasto otwarte*), Graziato Aldo (*Ziemia drży*, 1948; *Cud w Mediolanie*, 1951), był operatorem kamery u Alda Tontiego i Domenica Scali (*Opętanie*) oraz Otella Martellego (*Paisà*). Z kolei podczas realizowanego w ukryciu, bo opowiadającego o Italii pod okupacją, dokumentu *Dni chwały* (1945, reż. Giuseppe De Santis i in.) koordynował pracę dziewięciu autorów zdjęć. W Centro Sperimentale spędził rok. Di Venanzo do dziś elektryzuje¹⁹ adeptów sztuki operatorskiej, czego dowodem są choćby prowadzone przeze mnie w łódzkiej Szkole Filmowej zajęcia, które trudno skończyć, gdy omawiani są autorzy zdjęć odpowiedzialni za stronę wizualną filmów Antonioniego, Felliniego czy Viscontiego. Fascynuje też mistrzów²⁰, skoro Vittorio Storaro traktowany przez środowisko operatorskie jako absolutny autorytet w dzie-

¹⁹ Zob. przypis 13.

²⁰ Y. Neyman, *Gianni Di Venanzo, AIC, Visualizing a Movement*, International Federation of Cinematographers, 4.02.2019, <https://imago.org/activities/education/gianni-di-venanzo-aic-visualizing-a-movement/> (dostęp 10.06.2021).

dzinie operowania barwą, rozważał, jak Di Venanzo wykorzystywał światło naturalne – był w tym niedościgniony, podobnie jak w przełożeniu na biel i czerń włoskiego krajobrazu, co tłumaczy się tym, że współpracował z reżyserem, w którego filmach przestrzeń opowiada swoją historię, czyli z Michelangelo Antonionim. Razem zrobili: *Miłość w mieście* (1953; Antonioni wyreżyserował jedną z nowel), *Przyjaciółki* (1955), *Krzyk* (1957), *Noc* (1961) i *Zaćmienie* (1962). To dla Antonioniego Di Venanzo wynalazł tzw. *Italian Cashe* o proporcjach kadru 1:1.66.

Najwięcej filmów zrealizował Fellini z Giuseppem Rotunno (nowela *Tobby Dammit* w filmie nowelowym *Trzy kroki w szaleństwo* – 1968, *Satyricon* – 1969, *Rzym* – 1972, *Amarcord* – 1974, *Casanova* – 1976, *Próba orkiestry* – 1979, *Miasto kobiet* – 1981, *A statek płynie* – 1983). Rotunno trafił do laboratorium fotograficznego w Cinecittà, ponieważ praca tam to był jedyny sposób, aby mógł utrzymać osieroconą rodzinę. Jego pierwszym planem filmowym był *L'uomo della croce* (1942) Rosselliniego, gdzie asystował operatorowi kamery. Po otrzymaniu powołania do wojska trafił do Grecji, gdzie był operatorem wojennym. Po wojnie²¹ poznał Graziata Aldo, dzięki któremu znalazł się na planie *Ziemia drzy* Viscontiego, którego uważał potem za swojego artystycznego ojca²², choć na początku odstręczało go to, jak traktował ekipę. Potem było szwenkowanie noweli Viscontiego w filmie *Jesteśmy kobietami* (1953) i w *Zmysłach*. Za swój prawdziwy debiut uważał Rotunno *Białe noce* (1957), oczywiście Viscontiego, który postanowił wtedy zmienić styl – chcąc odejść od neorealizmu – polecił, by w Cinecittà zbudowano imitację realnie istniejącej przestrzeni. Fellini zaproponował mu realizację *Osiem i pół*, ale Rotunno pracował wtedy z Monicellim. Spotkali się na planie dopiero

²¹ Wojenne losy Rotunno to materiał na film przygodowy: najpierw starał się rzetelnie dokumentować wojnę i włoską okupację, potem chciał dotrzeć do greckiej partyzantki, złapany przez Niemców trafił do obozu w Westfalii, gdzie wyzwolili go Amerykanie i wcielili do swojej armii. Wszelkie informacje biograficzne pochodzą z wywiadu przeprowadzonego z Giuseppem Rotunno przez Marię Kornatowską (M. Kornatowska, *Fellini, Visconti – podziwiałem ich obu – rozmowa z Giuseppe Rotunno*, „Kino” 1999, nr 6, s. 10–12, 56).

²² The American Society of Cinematographers, *In Memoriam: Giuseppe Rotunno ASC, AIC (1923–2021)*, <https://theasc.com/news/in-memoriam-giuseppe-rotunno-asc-aic-1923-2021> (dostęp 10.06.2021).

w 1968 roku. Fellini we wspomnieniach Rotunno to urodzony opowiadacz obdarzony niesamowitą wyobraźnią wizualną. Ramy niniejszego szkicu nie pozwalają mi omówić całości kształtu twórczości tego operatora, nominowanego do Oscara za zdjęcia do filmu Boba Fosse'a *Cały ten zgiełk* (1979). Muszę jednak wspomnieć o dwóch filmach, w których dokonał niemożliwego. Myślę tu o *Rocco i jego braciach* (1960) Viscontiego, w którym – podobnie jak Martelli w *La stradzie* – na bazie estetyki neorealizmu stworzył obrazy pełne metafizyki. Ta metafizyka jest w twarzach filmowych bohaterów – wspomnijmy choćby ujęcie Rocca (Alain Delon) tulącego matkę (Katina Paxinou), które przypomina pietę *à rebours*, czy w ogóle jego zbliżenia. Jest w kompozycji kadru, czego najdoskonalszym przykładem jest chwila tuż przed śmiercią Nadii (Annie Girardot), kiedy dziewczyna akceptuje to, że za moment zostanie zamordowana przez Simone'a i rozkłada ręce, czyniąc z siebie krzyż. Drugi film to *Amarcord* – tak imaginacyjny, że aż niewiarygodny. Są w nim fragmenty nawiązujące do doświadczenia neorealizycznego, choćby ujęcie ulicy i trafiki, do której zmierza młody bohater i w której, by popisać się siłą, podniesie sklepową o bardzo rubensowskiej urodzie. Ale nade wszystko jest w tym filmie kreacja (wszak całe Rimini zbudowano w Cinecittà, „czyli w wyobraźni artysty podbudowanej okrucami jego pamięci” – jak pisze Tadeusz Miczka, nazywając ów obraz nie tyle autobiograficznym, ile właśnie imaginacyjnym²³), którą równoważy światło stworzone przez Rotunno ożywiający to boschowskie – jak zauważyła Maria Kornatowska – imaginarium²⁴. Momentem podpowiadającym widzowi, jak *Amarcord* oglądać, jest sekwencja mgły, która spadła na miasto. Dla mnie właśnie ta mgła jest kolejnym dowodem maestrii Rotunno, ponieważ to jeden z tych momentów, gdy baśniowość/metafizyka, wynikają z tego, co najprostsze, jak najbardziej realne, w tym wypadku – meteorologiczne. Tak przecież jest w *La stradzie*, żeby wspomnieć choćby światło w scenie porzucenia Gelsominy.

Tonino Delli Colli, znany przede wszystkim ze współpracy z Sergiem Leone [przywołajmy choćby *Dawno temu w Ameryce* (1984), *Dobrego, złego i brzydkiego* (1966), *Pewnego razu na Dzikim Zachodzie* (1968)] i z Pierem

²³ T. Miczka, *W Cinecittà i okolicach. Historia kina włoskiego od połowy lat pięćdziesiątych do końca lat osiemdziesiątych XX wieku*, Kraków 1993, s. 229–230.

²⁴ M. Kornatowska, *Fellini*, Warszawa 1989, s. 152.

Paolem Passolinim [od *Włóczykija* (1961) po *Opowieści kanterberyjskie* (1972)], pracował z Fellinim przy jego trzech ostatnich filmach: *Wywiadzie* (1987), *Ginger i Fred* (1986) oraz *Głosie księżycy* (1990). Wspominał go jako reżysera improwizującego, niezagląjącego do scenariusza; autor zdjęć do filmów Felliniego musiał być na wszystko przygotowany, skoro słyszał: „Nie pytaj mnie, co będziemy kręcić jutro, bo sam tego nie wiem”²⁵. Delli Colliemu, współpracownikowi Leone i Passoliniego, nie sprawiało to trudności, dlatego że również i on uczył się warsztatu operatora filmowego od tych, którzy tworzyli włoski neorealizm, i – jak wykazałam wyżej – posiadali doświadczenie w realizacji filmów dokumentalnych, na planie których często trzeba improwizować. Jak pisze Andrzej Bukowiecki: „Wprawdzie jego nazwisko nie figuruje w czołówce bodaj żadnego z klasycznych arcydzieł tego nurtu, niemniej wrastając w świat filmu na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych, uczył się zawodu na tamtych filmach, charakteryzujących się znamioną dla neorealizmu wizualną prostotą”²⁶. To wtedy nauczył się również cierpliwości, która przydała mu się podczas pracy nad westernami z Leone, który wymagał, aby w ujęciu nakręconym w planie ogólnym wszelkie detale były czytelne nawet na ekranach telewizorów. I to pracę z autorem *Dawno temu w Ameryce* uważał Delli Colli za najtrudniejsze wyzwanie artystyczne, choć pracował również z Romanem Polańskim (*Gorzkie gody*, 1992; *Śmierć i dziewczyna*, 1994), który uchodzi za niezmiernie autorytarnego reżysera, również jeśli chodzi o stronę wizualną swoich filmów.

Leone, Visconti, Pasollini, Antonioni, de Santis, Fosse, Rossellini, de Sica, Polański – z nimi wszystkimi pracowali autorzy zdjęć, którzy współtworzyli filmy Felliniego. Różnorodność postaw artystycznych wspomnianych reżyserów może oszołomić, a jednocześnie jest dowodem, jak bardzo autorskie kino robił Fellini. Kiedy myślimy „Fellini”, to przecież nie przychodzi nam na myśl choćby cień powidoku czy jakakolwiek reminiscencja filmu Polańskiego, Leone czy Viscontiego. Może to być też argumentem, że, być

²⁵ A. Bukowiecki, *Tonino Delli Colli: między prostotą a sztuką*, „Kino” 2005, nr 12, s. 25–27.

²⁶ *Ibidem*, s. 26.

może, ci najwybitniejsi autorzy zdjęć nie mają swojego stylu²⁷, a tylko „śniąc sen na zadany przez reżysera temat”²⁸. Czy udało mi się choćby tylko dotknąć zagadnienia dotyczącego tego, jakich autorów zdjęć szukał Fellini, co powodowało, że pracował akurat z tymi, a nie z innymi? Lubił improwizację. Stawiał przed swoimi operatorami zadania, które początkowo wydawały się niewykonalne i których kosztem była perfekcja technologiczna, co wynikało z tego, że najbardziej zależało mu na opowiadaniu historii. Interesowało go przerzucanie widza między realizmem i kreacją. Coś takiego mogli zapewnić mu tylko ci, którzy przeszli przez włoski neorealizm. Nic dziwnego, że tak entuzjastycznie wspomniany jest przez wywodzącego się z dokumentu wojennego Chrisa Mengesa.

Bibliografia

- Alekan Henri, *Oświetlenie neorealistyczne*, przeł. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 7–8.
- Almendros Néstor, *Kilka myśli o moim zawodzie*, przeł. T. Szczepański, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 7–8.
- Bukowiecki Andrzej, *Tonino Delli Colli: między prostotą a sztuką*, „Kino” 2005, nr 12.
- Helman Alicja, *Urok zmierzchu. Filmy Luchina Viscontiego*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001.
- Helman Alicja, *Włosi po neorealizmie: autorzy, kontynuatorzy, epigoni*, w: *Historia kina. Tom 2. Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2012.
- Kornatowska Maria, *Fellini*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989.
- Kornatowska Maria, *Fellini, Visconti – podziwiałem ich obu – rozmowa z Giuseppe Rotunno*, „Kino” 1999, nr 6.
- Lubelski Tadeusz (red.), *Zdjęcia: Jerzy Lipman*, Warszawa 2005.
- Miczka Tadeusz, *10 000 km od Hollywood. Historia kina włoskiego od 1896 do połowy lat pięćdziesiątych XX wieku*, Oficyna Literacka, Kraków 1992.
- Miller Marek i in., *Filmówka. Powieść o łódzkiej szkole filmowej*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1998.

²⁷ Zob. K. Taras, *Czy autor zdjęć może mieć swój styl? O przezroczystości i nieprzezroczystości w sztuce operatorskiej*, w: *Przezroczystość w kulturze*, red. A. Smaga, B. Pawłowska-Jądrzyk, Warszawa 2020, s. 253–261.

²⁸ Tak profesję autora zdjęć zdefiniował wieloletni współpracownik Wojciecha Hasa – Grzegorz Kędzierski (K. Taras, *Film wewnętrzny – rozmowa z Grzegorzem Kędzierskim*, „Film&TV. Kamera” 2003, nr 2, s. 61).

- Nykvist Sven, *Kult światła. O filmach i ludziach. Rozmowy z Bengtem Forslundem*, przeł. J. Balbierz, Świat Literacki, Izabelin 2006.
- Salt Barry, *Styl i technologia filmu: historia i analiza*, t. 2, przeł. A. Helman, PWSFTViT, Łódź 2003.
- Taras Katarzyna, *Film wewnętrzny – rozmowa z Grzegorzem Kędzierskim*, „Film&TV. Kamera” 2003, nr 2.
- Taras Katarzyna, *Zdjęcia nie mogą kłamać – rozmowa z Chrisem Mengesem*, „Filmpro” 2015, nr 4(24).
- Taras Katarzyna, *Czy autor zdjęć może mieć swój styl? O przezroczystości i nieprzezroczystości w sztuce operatorskiej*, w: *Przezroczystość w kulturze*, red. A. Smaga, B. Pawłowska-Jądrzyk, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2020.
- Wójcik Jerzy, *Sztuka filmowa*, oprac. S. Kuśmierczyk, Canonica, Łódź 2017.

Źródła internetowe

- A Conversation with Dante Spinotti, ASC, AIC*, www.celtoslavica.de (dostęp 6.06.2021).
- Grandi Libero, *Filming “La Dolce Vita” in Black-and-White and Widescreen*, *American Cinematographer*, 30.04.2020, <https://ascmag.com/articles/filming-la-dolce-vita-in-black-and-white-and-widescreen> (dostęp 6.06.2021).
- Internet Encyclopedia of Cinematographers, www.cinematographers.nl (dostęp 6–8.06.2021).
- Neyman Yuri, *Gianni Di Venanzo, AIC, Visualizing a Movement*, International Federation of Cinematographers, 4.02.2019, <https://imago.org/activities/education/gianni-di-venanzo-aic-visualizing-a-movement/> (dostęp 10.06.2021).
- The American Society of Cinematographers, *In Memoriam: Giuseppe Rotunno ASC, AIC (1923–2021)*, <https://theasc.com/news/in-memoriam-giuseppe-rotunno-asc-aic-1923-2021> (dostęp 10.06.2021).

The Cinematographers of Federico Fellini

In this essay I am attempting at a description of the phenomenon of communication and relationship between Federico Fellini and his cinematographers. Their background was Italian neorealism, but they could create unrealistic reality in Fellini’s movies. The most important thing for me was “who was influenced by whom”? Fellini by his cinematographers, or the great DPs by the Maestro. I discuss the neorealistic context of Polish movies too, since the influence of Italian neorealism is noticed in the Polish Film School movies, especially in Andrzej Wajda’s debut.

Keywords: The Art of Cinematography; Italian Neorealism; director of photography; camera operator; film camera; the visual style

Data przesłania tekstu: 1.06.2021

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 8.11.2021

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 6.12.2021

„WYBÓR TWARZY” – SPOTKANIE FEDERICA FELLINIEGO I DIANE ARBUS W ŚWIETLE SEMANTYCZNYCH WIZJI LUDZKICH FIZJONOMII

KATARZYNA ZIEMLEWSKA

Katolicki Uniwersytet Lubelski / Catholic University of Lublin
katarzyna_ziemlewska@yahoo.com
ORCID 0000-0001-9129-7900

Rzeczą artysty jest kochać zagadkę.

Rainer Maria Rilke¹

Inspiracją do napisania niniejszego artykułu stał się dla mnie film *Walkonie* (*I Vitteloni*, 1953). Podczas seansu zaczęłam ulegać narastającemu przekonaniu, że większość bohaterów dzieła Federica Felliniego wygląda tak, jak gdyby wyjęto ich z fotografii amerykańskiej artystki Diane Arbus. Podążając za tym skojarzeniem, spróbuję wykazać w mojej pracy, na czym opierało się owo intuicyjne przekonanie o artystycznym powinowactwie Felliniego i Arbus – odpowiedzią jest tu rola ludzkiej twarzy w przekazywaniu prawdy o człowieku.

W celu naświetlenia powyżej zarysowanego problemu zamierzam posłużyć się analizą metod pracy przy tworzeniu poszczególnych ujęć (filmowych i fotograficznych²) stosowanych przez oboje artystów; wykorzystam także niektóre syntezy badawcze podejmujące temat obecności ludzkiej twarzy w kulturze i związanej z nią semiotyki: gry spojrzeń, stereotypizacji wizerunku czy też jego monstrualizacji. Kluczowy wydaje mi się tutaj sto-

¹ R.M. Rilke, *Wprowadzenie (do książki pt. „Worpswede”)*, w: idem, *Testament*, przeł. B. Antochevicz, Wrocław 1994, s. 100.

² Medium fotograficzne bardzo różni się od filmowego, lecz uważam też, że temat mojej pracy pozwala na porównawczą analizę sposobów ukazywania ludzkiego oblicza przez oboje artystów.

sunek twórców do kwestii *mimesis*, który postaram się przybliżyć, przede wszystkim poprzez odniesienie do historycznego rozróżnienia związanego z tym zagadnieniem, które zostało zaproponowane przez Arthura C. Danto. Podam także przykłady tytułowego „wyboru twarzy”, charakterystycznego dla obojga omawianych twórców³.

Federico Fellini zwykł wplatać ludzkie fizjonomie w tkankę swojej kinematografii, tworząc za ich pomocą fabułę filmów i decydując o wyrazie poszczególnych kadrów (a zwłaszcza: zbliżeń). Wybrana przez niego twarz mogła być zjawiskowa albo też banalna – wszystko zależało od tego, czego w danej scenie potrzebował reżyser⁴. Diane Arbus posiadała zaś umiejętność dostrzegania interesujących, niezwykłych fragmentów w otaczającej ją rzeczywistości. Owe odłamki zewnętrznego świata – ważne i intrygujące dla obserwatora – to po prostu ludzkie oblicza, dostrzeżone gdzieś w miejskim tłumie. Fotograficzne portfolio amerykańskiej artystki pełne jest ujęć różnych twarzy, tj. portretów lub scen zbiorowych, w których twarz lub twarze znajdują się w centrum kompozycyjnym, a przez to również i semantycznym⁵.

³ Niestety, z powodów ochrony autorskoprawnej, jestem zmuszona do rezygnacji z zamieszczenia w tym artykule niektórych przykładów fotografii wykonanych przez Diane Arbus, np. ukazujących budy cyrkowe i klaunów. Są one dostępne w albumach fotograficznych, takich jak: D. Arbus, *Diane Arbus: An Aperture Monograph*, ed. D. Arbus, M. Israel, New York 1972; eadem, *Diane Arbus: Revelations*, ed. D. Arbus, S. Phillips, München 2003; eadem, *Diane Arbus: Untitled*, New York 2011 czy: eadem, *Diane Arbus, in the beginning*, ed. J. Rosenheim, K. Rinaldo, New York 2016. Tam, gdzie to możliwe, przy opisie poszczególnych fotografii podaję linki do stron instytucji posiadających prawa do konkretnego dzieła Arbus (na stronach tych można obejrzeć fotografie artystki).

⁴ O twarzy „banalnej” zob. np. przyp. nr 40. Przykładami zjawiskowych fizjonomii w filmach Felliniego mogą być albo kobiety o klasycznej urodzie (Claudia Cardinale jako Claudia w *Osiem i pół* czy Anita Ekberg w roli Sylvii w *La dolce vita*) albo postaci o charakterystycznych rysach twarzy, np. wielokrotnie obsadzani Giulietta Masina lub Alberto Sordi (il. 1).

⁵ Np. *Dziewczyna z cygarem w Washington Square Park, N.Y.C.*, 1965, nr inwentarzowy 95.23.4, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, www.moca.org/collection/work/girl-with-a-cigar-in-washington-square-park-nyc (dostęp 2.02.2022); *Kobieta z medalionem w Washington Square Park, N.Y.C.*, 1965, nr inwentarzowy



Il. 1. Fragment kadru z filmu *Wałkonie* (1953) Federica Felliniego

Swoista antropologia, uprawiana zarówno przez *Il Mago*⁶, jak i Arbus, ogniskowała się na ludzkiej psychice, a w szczególności na – ogólnoludzkiej tendencji do zachowań związanych z *sacrum* i tych łączących się ze sferą *profanum*, a także na niemożliwości ich ostatecznego rozgraniczenia⁷. Te rozterki widoczne są, być może najpełniej, w indywidualnych obliczach ludzi. Wyrażane są przez ich rysy, mimikę czy makijaż i biżuterię bądź ich brak. Każda twarz może ukrywać jakąś intrygującą historię i – być może – nieść ze sobą jakiś ogólniejszy przekaz o ludzkiej kondycji. Sekret ludzkiej fizjonomii nie pozwala się wyjaśnić i sprowadzić do banału – problem ten u Arbus i Felliniego był za każdym razem traktowany poważnie i ukazany wieloaspektowo.

95.23.29, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, www.moca.org/collection/work/woman-with-a-locket-in-washington-square-park-nyc (dostęp 2.02.2022); *Kobieta w kapeluszu*, N.Y.C., 1966, nr inwentarzowy 2007.522, Fraenkel Gallery, San Francisco, www.metmuseum.org/art/collection/search/288921 (dostęp 2.02.2022) czy *Kobieta w perłowym naszyjniku i kolczykach* N.Y.C.1967, nr inwentarzowy 2012.552.4, www.metmuseum.org/art/collection/search/306258?sortBy=Relevance&ft=Diane+Arbus&offset=40&rpp=40&pos=59 (dostęp 2.02.2022).

⁶ Z wł. „czarodziej”; pseudonim Felliniego nadany mu przez współczesnych mu włoskich krytyków filmowych.

⁷ Jako szczególnie wyrazisty przykład mogłaby posłużyć tu scena procesji w *La stradzie*, zob. S. Parigi, *Neorealism Masked: Fellini's Films of the 1950s*, w: *A Companion to Federico Fellini*, ed. F. Burke, M. Waller, M. Gubareva, Wiley-Blackwell 2020, s. 52, doi.org/10.1002/9781119431558.ch7 (dostęp 5.02.2022).

NIEPRZYSTAJĄCE BIOGRAFIE

Fellini i Arbus pod wieloma względami stanowili przykład skrajnie różnych osobowości. Niebagatelną rolę pełniła w tym odmienność ich biografii, z których jedna była zasadniczo spokojna, pozbawiona większych zawirowań psychicznych i rodzinnych, druga natomiast – od początku niepokojąca, z cieniem czającego się blisko tragicznego finału. Oboje przyszli na świat we wczesnych latach dwudziestych XX wieku i tło ich życia stanowiły wszechobecne społeczne niepokoje związane z II wojną światową oraz późniejszą tzw. zimną wojną.

Życie artystyczne Federica Felliniego obfitowało w liczne sukcesy i porażki, jednakże pod względem prywatnym, w porównaniu z biografią Arbus, wydaje się ono bardzo uporządkowane, wręcz – zwyczajne⁸. Urodzony w 1920 roku w małomiasteczkowym Rimini reżyser, po kilku latach spędzonych we Florencji, na stałe osiadł w Rzymie. W Wiecznym Mieście zetknął się ze światem przemysłu filmowego, który pozwolił mu na eksplorację własnej i zbiorowej podświadomości oraz powrót do dawnych, dziecięcych fantazji (przede wszystkim związanych ze światem cyrku). Już w pierwszych filmach widoczna jest jego nowatorska wizja kina⁹, charakterystyczna dla późniejszych dokonań włoskiego reżysera – zarówno w *Białym szejku* (*Lo sceicco bianco*, 1952), jak i w o rok późniejszych *Walkoniach*, które skąpane są w „zatęchłej atmosferze beznadziejnego, mieszczańskiego bytowania”, jak słusznie ujęła to Maria Kornatowska¹⁰.

Życie i twórczość amerykańskiej fotografki rysowały się zgoła odmiennie. Diane Arbus urodziła się w roku 1923, była więc niemalże rówieśniczką Felliniego. Pochodziła z zamożnej rodziny żydowskiej (jej ojciec posiadał znany w Nowym Jorku luksusowy dom towarowy Russeks), pasję

⁸ Wyjąwszy, oczywiście, traumatyczne doświadczenia, takie jak np. śmierć jedynego syna czy problemy zdrowotne reżysera i jego żony w latach dziewięćdziesiątych. Dobry wgląd w dzieje życia i twórczości Felliniego dają takie książki, jak: Ch. Chandler, *I, Fellini*, New York 1995; T. Kezich, *Federico Fellini. His Life and Work*, transl. M. Proctor, V. Mazza, New York 2006; J. Baxter, *Fellini*, New York 1993.

⁹ Pomijam tutaj *Światła variété* (*Luci del varietà*) z 1950, współreżyserowany z Albertem Lattuada, ponieważ nie był to w pełni samodzielny film Felliniego. Lattuada współtworzył z Fellinim również scenariusz do tej produkcji.

¹⁰ M. Kornatowska, *Fellini*, Warszawa 1989, s. 39.

fotograficzną rozwijała początkowo, przygotowując sesje reklamowe dla magazynów mody w prowadzonym wraz z mężem Allanem Arbussem studiu. Talenty Diane w dziedzinie sztuk plastycznych były oczywiste dla wszystkich poza nią samą – pomimo prowadzenia dość niekonwencjonalnego trybu życia – zajmowało ją prowadzenie domu i wychowywanie dwóch córek. Jej skłonności depresyjne, autodestrukcyjne, zauważalne od wczesnej młodości, nasiliły się pod koniec lat pięćdziesiątych. Ostatnią dekadę życia fotografka poświęciła na portretowanie indywidualistów napotkanych na ulicach Nowego Jorku, skupiając się przede wszystkim na ludziach wykluczonych społecznie, niepospolitych oraz trudnych do zaakceptowania przez innych ze względu na wygląd i zachowanie. Mimo nienajgorszej (jeszcze za życia) recepcji jej twórczości w Stanach Zjednoczonych i poszukiwania pomocy u bliskich osób, Diane Arbus nie była w stanie powstrzymać pogłębiającej się depresji i latem 1971 roku popełniła samobójstwo w wynajmowanym przez siebie mieszkaniu¹¹.

W świetle powyższych faktów trudno mówić o podobieństwie biografii Felliniego i Arbus. Zwracają jednak uwagę zbliżone wątki podejmowane w ich twórczościach. Jednym z podstawowych tematów Arbus (w dojrzałej fazie twórczości) byli ludzie cyrku: klauni, kuglarze, iluzjoniści, karły, żonglerzy itp. Od czasu separacji z mężem (czyli roku 1959) artystka lubiła spędzać czas, fotografując tzw. *mud-shows*¹², czyli objazdowe występy małych grup cyrkowych, odbywające się w niewielkich amerykańskich miasteczkach¹³. Wkrótce poznała wielu sztukmistrzów – w tym m.in.

¹¹ Najpełniejszy przekrój biograficzny i artystyczny życia Diane Arbus znaleźć można w: P. Bosworth, *Diane Arbus. Biografia*, przeł. E. Mikina, Warszawa 2006; oraz w: A. Lubow, *Diane Arbus: Portrait of a Photographer*, New York 2017.

¹² P. Bosworth, op. cit., s. 183.

¹³ Zob. np. takie zdjęcia, jak: *Wytatuowany mężczyzna podczas karnawału, Md.*, 1970, nr inwentarzowy 95.23.67, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, www.moca.org/collection/work/tattooed-man-at-a-carnival-md (dostęp 3.02.2022), *Dziewczyna w kostiumie cyrkowym, Md.*, 1970, nr inwentarzowy 2012.552.6, www.metmuseum.org/art/collection/search/306260?searchField=All&sortBy=Relevance&ao=on&ft=arbus+circus&offset=0&rpp=40&pos=1 (dostęp 3.02.2022), a także *Mężczyzna połykający ostrza, Hagerstown, Md.*, 1960, nr inwentarzowy 2007.524, www.metmuseum.org/art/collection/search/

mężczyznę o pseudonimie Amazing Randi (uważanego przez wielu za następcę Houdiniego) czy Połykacza Ognia nazywanego w środowisku Presto. Natomiast w Nowym Jorku – mieście, w którym mieszkała i fotografowała całe życie – Diane pojawiała się często na Coney Island i na występach cyrku prowadzonego przez The Ringling Brothers. Zaprzyjaźniła się też z hodowcą pcheł i z mężczyzną znanym jako Congo The Jungle Creep, czyli Kongo Głupek z Dżungli¹⁴. Innymi słowy, Arbus dość mocno wniknęła w struktury nowojorskiego świata ludzi wykluczonych społecznie. Jak sama przyznała w jednym z wywiadów, podczas pokazów odczuwała „jednocześnie wstyd, podziw i trwogę”¹⁵. Potrzebowała częstych wycieczek do cyrku, ponieważ kontakt z ludźmi o zazwyczaj niemalże przerażającej aparycji fascynował ją i inspirował do utrwalania swoich wrażeń na kliszy fotograficznej. Dzięki spotkaniom z osobami wykluczonymi z większości sfer życia publicznego mogła poznać „mroczną” część miejskiej społeczności, tak bardzo różną od konwencjonalnej i tradycyjnej warstwy społeczeństwa zamieszkującego Nowy Jork¹⁶. Jej własna osobowość także absorbowiała wszelkie niepokoje i fobie związane z odczuwaniem inności.

Federico Fellini natomiast często ukazywał w swoich filmach postaci cyrkowe. Uczynił ich życie głównym tematem dwóch pełnometrażowych obrazów: *La strady* (1954) i *Klaunów (I clowns)* (1970). Cyrkowcy pojawiają się też w scenie końcowej *Osiem i pół* (il. 2). Zainteresowanie światem artystów cyrkowych wiązało się z przekonaniem Felliniego (jak lubił czasem podkreślać w wywiadach), że sztuka to „widowisko” – widowisko magiczne, irracjonalne i oparte na poznaniu intuicyjnym. Reżyser przyznał się do „wyjątkowej słabości” do klaunów, których w dzieciństwie uważał w pewnym

288923?sortBy=Relevance&ft=Diane+Arbus&offset=80&rpp=40&pos=104 (dostęp 8.02.2022).

¹⁴ P. Bosworth, op. cit., s. 183–184. Zob. również: F. Gross, *Diane Arbus's 1960s. Auguries of Experience*, Minneapolis–London 2012, s. 7.

¹⁵ P. Bosworth, op. cit., s. 184.

¹⁶ Należy jeszcze wspomnieć o fascynacji Arbus zamaskowanymi postaciami (np. performerami) i odkrywaniem ich tożsamości poprzez fotografię. Więcej na ten temat zob. L.A. Baird, *Susan Sontag and Diane Arbus: The Siamese Twins of Photographic Art*, „Women's Studies” 2008, Vol. 37, No. 8, s. 976–977, DOI 10.1080/00497870802414629.



Il. 2. Fragment kadru z filmu *Osiem i pół* (1963) Federica Felliniego

sensie za wzór do naśladowania¹⁷. W innym wywiadzie wyznawał, że gdyby nie zajmował się kinem, „zostałby dyrektorem cyrku”, gdyż cyrk, ze względu na obecne w spektaklach autentyczne ryzyko, oznacza też „autentyczne życie”. Dodał ponadto, że „cyrk pozwala jednocześnie żyć i tworzyć”¹⁸.

Wydaje się, że zwłaszcza z tym ostatnim stwierdzeniem zgodziłaby się również Arbus, mimo że jej własne doświadczenia związane z cyrkiem bazowały raczej na zastąpieniu dotychczasowego życia czymkolwiek intensywnym. Warto też dodać, że temat cyrku podejmuje także film *Freaks* z 1932 roku (reż. Tod Browning), który zrobił duże wrażenie na Diane Arbus (oglądała go kilka razy¹⁹). Jest bardzo prawdopodobne, że Fellini również widział ten film, ponieważ – jak zauważa Gordiano Lupi²⁰ – wydaje się, że jego *Klauni* zainspirowani są dziełem Browninga (oczywiście pomimo tego, że wizja cyrku Felliniego jest znacznie bardziej subtelna i pozytywna w odbiorze).

METODY PRACY

Arbus i Felliniego łączyła także charakterystyczna strategia twórcza, służąca do uzyskiwania satysfakcjonujących efektów artystycznych. Kanadyjski

¹⁷ Było to w jednej z rozmów z Ritą Cirio. Zob. R. Cirio, *Fellini. Zawód: reżyser. Rozmowy*, przeł. A. Osmólska-Mętrak, Izabelin 2003, s. 15.

¹⁸ M. Kornatowska, op. cit., s. 15.

¹⁹ P. Bosworth, op. cit., s. 180.

²⁰ G. Lupi, *Federico Fellini. A Cinema's Greatmaster*, transl. P. Scalbrino, P. Carter, Milano 2009, s. 135.

fotograf Jeff Wall wyróżnił kiedyś dwa sposoby uprawiania fotografii²¹. Po pierwsze, można ją h o d o w a ć (fotografa pracującego w ten sposób nazwał „ogrodnikiem”). Taka „wyhodowana” fotografia powstaje w studiu przy stworzonych i pieczołowicie dopracowanych przez „ogrodnika” warunkach. Po drugie – można na nią p o l o w a ć; fotografujący jest wtedy „myśliwym” uzbrojonym w aparat. Fotografia „upolowana” nie daje fotografowi komfortu całkowitej kontroli nad procesem twórczym – zdjęcie może się mu przydarzyć... albo nie. Zadaniem artysty „polującego” staje się stwarzanie sobie maksymalnej liczby okazji do przeżywania pełni doświadczenia estetycznego.

Jeśli rozszerzymy ten model rozpatrywania artystycznych indywidualności ze względu na metodę twórczą także na kinematografię (wszak te dwie dyscypliny od zawsze łączyły siostrzane relacje i podobna walka z dyscyplinami o znacznie dłuższym rodowodzie o status sztuki „prawdziwie artystycznej”) i przyłożymy jego matrycę do metod pracy stosowanych przez Felliniego i Arbus, możemy dojść do wniosku, że oboje reprezentowali typ „myśliwego”. O ile w przypadku Arbus jest to oczywiste (nie wykonywała właściwie fotografii w studiu, odkąd przestała zajmować się modą i reklamą²²), to włoski reżyser – pomimo koniecznego planowania pewnych rozwiązań z wyprzedzeniem w świecie produkcji filmowych, w których powstanie zaangażowanych jest ogromna liczba ludzi – także „polował” na filmy w największym stopniu, w jakim to było możliwe. Od pewnego momentu swojej kariery obywatel się bez scenariusza – dostarczał aktorom słynne „karteczki”²³ i tworzył niejako film „na bieżąco”, *impromptu*. Twórcza dezynwoltura paradoksalnie pozwalała mu na pełniejsze wyrażenie pierwotnej wizji powstającej w danym momencie produkcji filmowej.

Innym aspektem artystycznego powinowactwa Amerykanki i Włocha jest pojmowanie twórczości jako drogi, której nie utożsamiali z osiągnięciem określonego rezultatu. Diane potrafiła bardzo długo dopracowywać każdy motyw, a po wykonaniu jednej pracy natychmiast rzucała się w wir

²¹ Ch. Cotton, *The Photograph as Contemporary Art*, London 2020, s. 49.

²² Susan Sontag przypisuje jej twierdzenie, że „wszystkie tematy to *objets trouvés*”. Zob. S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków 2017, s. 55.

²³ O „karteczkach” Felliniego zob. np.: R. Cirio, op. cit., s. 163; lub: M. Kornatowska, op. cit., s. 259–261.

następnej. Fellini zaś w jednym z wywiadów przyznał wprost: „Jedyne, co istnieje, to droga, którą można przebyć²⁴”, mając oczywiście na myśli proces twórczy. Wiąże się to z nieustannym odkrywaniem nowych rozwiązań twórczych i czerpaniem inspiracji od ludzi, którzy go otaczali.

Również wśród ulubionych pisarzy Arbus i Felliniego odnajdziemy te same nazwiska. Oboje czytali pisma słynnych psychoanalityków, w szczególności Carla Gustava Junga. Wydaje się prawdopodobne, że ich metoda twórcza, oparta na przypadku, bliska surrealistycznemu *hasard objectif*²⁵, mogła mieć też jakieś związki z Jungowską synchronicznością akauzalną²⁶, która pozwala podmiotowi na doświadczenie jedności jego stanu psychicznego z sytuacją zewnętrzną²⁷. Arbus i Fellini bardzo wysoko cenili też prozę Jorge Louisa Borgesa, a także Franza Kafki²⁸. Diane Arbus jako dziecko uwielbiała również *Alicję w Krainie Czarów* Charlesa Lutwidge’a Dodgsona, do lektury tej książki wracała też później jako dojrzała kobieta²⁹. Powieść ta fascynowała ją ze względu na brak ustalonej granicy między rzeczywistością a imaginacją – atmosfera płynnego przejścia między prawdziwym a wymyślonym cechuje prawie cały dorobek filmowy Felliniego, żeby tylko wspomnieć scenę haremu z *Osiem i pół* (1963) czy seanse spirytystyczne Giulietty z filmu *Giulietta i duchy* (*Giulietta degli spiriti*, 1965).

²⁴ M. Kornatowska, op. cit., s. 276.

²⁵ *Hasard objectif*, pojęcie ukute przez André Bretona, odnosiło się do wykorzystywania przypadku w trakcie procesu twórczego; zdaniem surrealistów dzięki przypadkowi możliwe jest sięgnięcie do wyższej rzeczywistości, do której nie ma wstępu logika i rozumowanie przyczynowo-skutkowe. Zob. np. S. Bastien, *Rêve et hasard objectif chez Breton*, w: „Voix plurielles”, vol. 2, no 2, décembre 2005.

²⁶ Synchroniczność akauzalna jest, według Junga, nieświadomą, pozaprzyczynową zbieżnością wydarzeń. Zob. C.G. Jung, *Synchroniczność jako zasada związków akauzalnych*, w: idem, *Dynamika nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2014, s. 447–538.

²⁷ Lech Majewski zauważa też, że metaforyzacja filmowy Federica Felliniego składa się z wielu symbolicznych warstw, co prowadzi do archetypizacji świata przedstawionego. Zob. L. Majewski, *Asa nisi masa. Magia 8½ Felliniego*, Poznań 2019, s. 58.

²⁸ Na temat preferencji czytelniczych Arbus zob. np.: P. Bosworth, op. cit., s. 215; oraz: F. Gross, op. cit., s. 160. Na temat lektur Felliniego zob. np. M. Kornatowska, op. cit., s. 278–279.

²⁹ P. Bosworth, op. cit., s. 47.



Il. 3. Przykłady zdjęć z archiwum Federica Felliniego

Specyficzna dla Arbus i Felliniego wydaje się także cechująca ich oboje potrzeba katalogowania i wartościowania ludzkich twarzy. Selekcji zgromadzonego archiwum fotograficznego dokonywali oni, kierując się zarówno przydatnością dla własnych dzieł, jak i ze względu

na potencjał artystyczny konkretnych fizjonomii (ktoś mógłby np. prezentować się odpowiednio w mocnym makijażu itp.)³⁰. Zgromadzona i skatalogowana ludzka galeria pozwalała im na szybkie i wygodne porównywanie możliwości ekspresji, nastroju, jaki wywoływała w nich dana twarz.

Federico Fellini był powszechnie znany z posiadania czegoś w rodzaju „archiwum twarzy” – pomieszczenia, w którym składował ogromną liczbę fotografii przedstawiających potencjalnych aktorów, których mógłby zatrudnić do każdej nowo powstającej produkcji (il. 3). Jak podawał tygodnik „Przekrój” (w numerze z 1981 roku³¹) w archiwum tym znajdowało się „50, a może 100 tysięcy zdjęć”, skatalogowanych według tuszy, ekspresji, potencjału komicznego i tym podobnych kategorii. W czasie castingów do filmów reżyser wynajmował biuro w stolicy, przenosił do niego całość swoich osobliwych zbiorów i przyjmował chętnych kandydatów do roli, wzbogacając tym samym kolekcję o kolejne fotografie. Wygląd aktora – a w szczególności wygląd jego twarzy, gdyż były to prawie zawsze portrety – decydował o znalezieniu się wśród obsady. Fellini wyznał w jednej z rozmów³², że nie rozumiał nigdy, kiedy aktor zgłaszał mu swoje „pretensje” związane z psychologizacją postaci itp. Twierdził, że wygląda to tak, jakby „wziąć kota do roli kota, a potem kot zadaje ci pytanie, jak ma to zagrać”. Aktor, który został wybrany przez reżysera do konkretnego filmu, niejako automatycznie (przez sam akt wyboru) stawał się postacią przez siebie graną i musiał tylko pojawić się przed kamerą. Jego zadanie wiązało się jedynie

³⁰ Na temat wyborów Arbus zob. np.: P. Charrier, *On Diane Arbus: Establishing a Revisionist Framework of Analysis*, „History of Photography” 2012, Vol. 36 No. 4, s. 438, DOI 10.1080/03087298.2012.703401.

³¹ *Twarze Federica Felliniego*, „Przekrój” 1981, nr 1912, s. 12–13.

³² R. Cirio, op. cit., s. 96.

z operowaniem językiem cielesnych gestów i mimiką – według Felliniego był to raczej podświadomy proces niż świadome działanie aktora.

Według włoskiego reżysera filmowa fabuła rozgrywała się właśnie dzięki fizjonomiom bohaterów – widzowie powinni móc odczytać opowieść „z ich [odtwórców ról – przyp. K.Z.] twarzy, z ich ekspresji, z ich tików i cech somatycznych”³³. Fellini wspomina przy tym także o postaciach epizodycznych, które pełnią niemalże równie ważną rolę, co te pierwszoplanowe – w ich przypadku korzystał on oczywiście wielokrotnie z tych samych twarzy. I tak np. Alberta Sordiego zobaczymy i w *Białym szejku*, i w *Wałkoniach*, Giuliettę Masinę m.in.

w filmach *La Strada* (1954) i *Noce Cabirii* (*Le notti di Cabiria*, 1957), a Marcella Mastroianniego w *Słodkim życiu* i *Osiem i pół*. (Notabene, Diane Arbus sfotografowała tego ostatniego podczas jego pobytu w Nowym Jorku w roku 1963³⁴.)

Arbus również znana była z kolekcjonowania fotografii portretowych (nie tylko swojego autorstwa – kiedy jej ulubione Hubert’s Freak Museum zakończyło działalność, zabrała stamtąd całe góry odbitek³⁵). Swoje zainteresowanie fotografią określała jako „rodzaj współczesnej antropologii”³⁶ – odwiedzała często najdziwniejsze i najbardziej obskurne zakątki Nowego Jorku i zabierała z nich cenne trofea w postaci „upolowanych” osobliwych



Il. 4. Fragment kadru z filmu *Słodkie życie* (*La dolce vita*, 1960) Federica Felliniego

³³ Ibidem, s. 98.

³⁴ Zdjęcie to pojawiło się m.in. na okładce albumu fotograficznego: D. Arbus, *Diane Arbus. Magazine Work*, New York 2001.

³⁵ P. Bosworth, op. cit., s. 251.

³⁶ Ibidem, s. 193.

twarzą³⁷. Po śmierci pozostawiła tysiące negatywów, które – przynajmniej w opinii jej biografów – ciągle nie zostały jeszcze należycie skatalogowane. Marvin Israel, związany z Arbus nie tylko zawodowo, opisywał te stopy fotografii jako („zapierające dech w piersi”) „setki odbitek, gdzie żadna twarz nigdy nie powtarza się dwa razy, wszystkie w dużych zbliżeniach”³⁸.

CZYM JEST TWARZ?

Twarz stanowi z pewnością główny czynnik pozwalający na identyfikację danej osoby – charakterystyka jej rysów często w sposób znaczący rzutuje na charakterystykę przymiotów duchowych jednostki. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na fakt, że w etymologii i starożytnej grece pojęcie „twarzą” obejmowało znacznie szerszy zakres semantyczny. Otóż starogreckie słowo *πρόσωπον* (*prozopon*) odnosiło się do twarzy, która jest obiektem spojrzenia patrzącego na nią człowieka³⁹ (tj. twarzy „widzianej”), znaczeniowo obejmowało zarówno „twarz”, jak i „maskę” czy też „osobę” i „rolę teatralną”. Mowa jest tu zatem nie tylko o rysach, ale i o ekspresji, mimice, chwilowości ludzkiej fizjonomii.

Filmową i sfotografowaną twarz, ze względu na powyższe rozróżnienie, traktuje się jako oblicza o odmiennym statusie aksjologicznym. Powszechnie uznaje się, że twarz w filmie to „maska”, nakładana przez aktora w czasie zdjęć, a więc pewnego rodzaju fałszerstwo i przekłamanie własnego oblicza – niemniej jednak, u Felliniego pozostaje ona też autentyczną fizjonomią człowieka, którego rysy chciał widzieć w swoim filmie⁴⁰. Fotografii jesteśmy zazwyczaj bardziej skłonni uwierzyć, że pokazuje nam prawdę, autentyczną twarz modela. O tej niezwykłej sile i sugestywności fotografii pisała m.in. Susan Sontag (m.in. zwróciła uwagę na problem uzurpowania sobie przez fotografię prawa do przedstawiania rzeczywistości; fotografia zawiera bowiem

³⁷ Zob. np. *Dziewczynka w dokerce*, N.Y.C., 1965, nr inwentarzowy 2005.100.335, www.metmuseum.org/art/collection/search/286430 (dostęp 2.02.2022).

³⁸ P. Bosworth, op. cit., s. 197.

³⁹ H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, Gdańsk 2015, s. 65. Zob. też: A. Szykowska-Piotrowska, *Po-twarz. Przekraczanie widzialności w sztuce i filozofii*, Gdańsk 2015, s. 26.

⁴⁰ Zob. np.: L. Bennetts, *Peering Into the Striking Faces of Fellini and Allen*, „The New York Times”, 5.03.1984, s. 13, www.nytimes.com/1984/03/05/arts/peering-into-the-striking-faces-of-fellini-and-allen.html (dostęp 30.01.2022).

śląd utrwalonego na niej obiekcie⁴¹). Jeżeli jednak powrócimy do greckiego źródłosłowa „twarzy” – *πρόσωπον* – odkryjemy raz jeszcze klucz do zrozumienia ludzkiej fizjonomii. Oto bowiem przesuwamy granicę prawdy w stronę prawdy artystycznej, gdzie wartość można znaleźć równie dobrze w *mimesis*, jak i w naturze.

To, co uderza najbardziej w fotografowanych przez Arbus i filmowanych przez Felliniego ludzkich obliczach, to prawie zupełny brak twarzy „pozbawionych znaczenia” – pospolitych, łatwych do przeoczenia lub zapomnienia⁴². W dziełach włoskiego reżysera twarze wykazują przynależność do opowiadanej przez niego historii – podkreślał on często w swoich wypowiedziach konieczność zachowywania w filmie jednolitego stylu, który niejako spaja ze sobą wszystkie wizerunki. Nawet jeżeli bohaterowie – według scenariusza – są sobie całkowicie obcy, a nawet wrogo do siebie nastawieni, łączy ich partycypacja w spójnej kompozycji kadru filmowego. W filmach takich, jak *Walkonie* (il. 7), *Satyricon* (il. 5, il. 8) i *Casanova* (il. 6) niektóre twarze pojawiają się na ekranie tylko w jednej bądź dwóch scenach, ale są tak wyraziste, że przykuwają uwagę widza. Nie ma tu jednak mowy o „demokratyzacji” twarzy, to znaczy o szukaniu jakiejś uniwersalnej fizjonomii człowieczej, która mogłaby funkcjonować jako archetyp np. określonego uczucia bądź postawy moralnej. Różnorodność jest konieczna dla uzyskania realizmu zarówno w kinematografii, jak i na zdjęciach – unikanie twarzy „ogólnej”, niekonkretnej jest wyróżnikiem również dzieł Diane Arbus⁴³.

Twarz w dziełach reżysera i fotografki zostaje wyzwolona z maski – zresztą, jak wyżej próbowałam wykazać, już sam jej wybór był pierwszym etapem tworzenia obrazu filmowego lub fotograficznego. Musimy jednak

⁴¹ S. Sontag, op. cit., s. 94–123.

⁴² Interesującym wyjątkiem był Marcello Mastroianni, którego Fellini zaprosił do współpracy w filmie *Słodkie życie* właśnie ze względu na normalną, banalną wręcz twarz (il. 4). Zob. Ch. Chandler, op. cit., s. 117–118.

⁴³ Niezwyčajność danej twarzy Arbus wzmacniała jeszcze przez różne zabiegi kompozycyjne i techniczne, np. w *Portorykance z pieprzykiem na twarzy* (1965) nieznaczne zmniejszenie ostrości w miejscu oczu modelki tworzy grę materii, „napięcie pomiędzy ujawnieniem substancji i jej rozpadem”; zob. D.E. Hulick, *Diane Arbus's expressive methods*, „History of Photography” 1995, Vol. 19, No. 2, s. 112, DOI 10.1080/03087298.1995.10442405.



Il. 5. Fragment kadru z filmu *Satyricon* (1969) Federica Felliniego

pamiętać o tym, że ciągle mamy do czynienia z wytworem artystycznej imaginacji – a więc z rzeczą, można by rzec, na wskroś nieautentyczną. Wydaje się, że główny etap inscenizacyjny kończył się razem z zakończeniem castingu – jeżeli weźmiemy pod uwagę wartość naturalności i odruchów aktorów bądź modeli, może uderzyć nas siła przekonania Arbus i Felliniego nie tylko o jakby „przyrodzonej” przedmiotom ich wyboru „przydatności dla obrazu”, ale i wręcz możliwości tego obrazu stworzenia, potencji stania się obrazem – materią dzieła sztuki (filmu, fotografii). W kontekście takiego rozumienia twarzy późniejsze działania (takie jak np. eksperymenty z charakteryzacją na planie) wydają się tylko kosmetyką.

Należy też zwrócić uwagę na jeszcze jeden, bardzo istotny czynnik, który stanowi o swoistości twórczości obojga artystów. Wiek XX, za sprawą społeczno-politycznych turbulencji, wzruszył także podstawami świata artystycznego; ponadto wraz z rozwojem cywilizacyjnym pojawiły się nowe technologie. Wszystko to sprawiło, że zostało zasiane ziarno niepewności i słuszność obowiązującego niegdyś w sztuce paradygmatu realcentrycznego⁴⁴ została zakwestionowana. Utracona mimetyczność przedstawienia, porzucenie wiernej (re)prezentacji ludzkiej postaci i jej twarzy, miały swoje reperkusje nie tylko w sztukach takich jak malarstwo czy rzeźba, lecz także w mediach wykorzystujących technologie o wiele krótszym rodowodzie – w fotografii i filmie. Twarz nie może być tylko „pustym znakiem” – by użyć pojęcia Rolanda Barthesa – nie powinna ukazywać tylko uczuć i emocji

⁴⁴ „Zmiana paradygmatu” w sztuce stała się w pełni widoczna w ponowoczesności, ale jej zwiastuny pojawiły się jeszcze przed XX stuleciem.



Il. 6. Fragment kadru z filmu *Casanova* (1976) Federica Felliniego

potrzebnych do wiarygodnego oddania atmosfery sceny filmowej. Według Barthesa twarz musi nieść ze sobą „coś więcej” – pewną dozę niedookreślenia, ale także tajemnicy związanej z ludzką cielesnością i ambiwalencji w etycznej i estetycznej ocenie jej znaczenia.

TWARZ A PROBLEM MIMESIS

Problem związany z twarzą w kulturze, siłą rzeczy, związany jest z pewną bardziej ogólną wizją stosunku sztuki do rzeczywistości. Poniżej postaram się pokrótce naświetlić tę kwestię, a posłużę się przy tym przedstawieniem dawnych teorii mimesis w ujęciu Arthura C. Danto. W dalszej kolejności przejdę do koncepcji, która pojawiła się u zarania nowoczesności i, chociaż pozornie dotyczyła czasów świetności sztuki starożytnej, wskazywała wyraźnie kierunek, którym podąży XX-wieczna sztuka, wyzwalając się z okowów mimetyczności przedstawienia – wizji sztuki Friedricha Nietzschego, przedstawionej w *Narodzinach tragedii*⁴⁵.

⁴⁵ *Narodziny tragedii z ducha muzyki*, pierwsza książka Nietzschego, ukazały się 2 stycznia 1872 roku. W 1886 roku książka została wznowiona w wersji rozszerzonej i ze zmienionym tytułem: *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*. Korzystam w tej pracy z dwóch polskich tłumaczeń: starszego, autorstwa Leopolda Staffa (F. Nietzsche, *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, red. J. Wroński, T. Słowiński, Łódź–Wrocław 2010) i nowszego, autorstwa Bogdana Barana (F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. B. Baran, Warszawa 2009).

Danto⁴⁶ rekonstruuje teorię *mimesis*, charakterystyczną dla sztuki dawnych epok (przed połową XIX wieku), sięga do dwóch jej wersji: stanowiska Sokratesa i Platona⁴⁷ oraz wyrażonej przez Szekspirowskiego Hamleta. W obu przypadkach sztuka rozumiana była jako zwierciadło natury – przy czym wyżej wymienieni filozofowie widzieli w niej zwykle odtwarzanie wyglądu rzeczy (wistości), a bohater Szekspira „narzędzie samoobjawiania się nas samych”, zauważając w sztuce wielką wartość (auto)epistemologiczną. Platon sformułował też kilka oskarżeń pod adresem sztuki (którą postrzegał jako „cień cienia”). Pisał, że jest ona tylko pozorem oddalonym od prawdziwej rzeczywistości (niepodatnej na zmiany Idei) i przez to jest wręcz szkodliwa, gdyż odwraca naszą uwagę od wyższej rzeczywistości⁴⁸. Sztuka mimetyczna staje się zatem tylko rodzajem rekompensaty i substytutu prawdy dla tych, którzy „są niezdolni do bycia tym, co [...] jedynie imitują”⁴⁹.

Ten bardzo negatywny stosunek do sztuki pod wieloma względami przetrwał przez wiele wieków i pomimo faktu, że za sprawą XX-wiecznej awangardy sztuki wizualne wyzwoliły się ze ścisłych związków z rzeczywistością, zarzut pozostawał dość aktualny w odniesieniu do mediów powstałych w czasach rewolucji technicznej. Film i fotografia długo nie były uznawane za dyscypliny artystyczne ze względu na pozornie odtwórczy charakter samego medium. To, co początkowo było ograniczeniem, ostatecznie okazało się być bez znaczenia – stało się tak za sprawą dystansu estetycznego, który pozwala na obcowanie ze sztuką. Jak argumentuje Danto, „niezależnie od dzielących je różnic, istnieją mocne pojęciowe związki między gramami, magią, snami i sztuką, gdyż sytuują się one na zewnątrz świata, pozostając w tym samym dystansie do niego”⁵⁰. Każdy twórca, który zdecydował się zawrzeć w swoim dziele jakiegokolwiek wartości transcendentalne, pokonywał i dawne Platońskie zarzuty, i nowoczesne podziały estetyczne.

⁴⁶ A.C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przeł. i oprac. L. Sosnowski, Kraków 2006, s. 47–72.

⁴⁷ Traktowanych tu przez Danto jako wyrażających jedno stanowisko.

⁴⁸ Stanowi ona przy tym antytezę dla filozofii.

⁴⁹ Ibidem, s. 56–57.

⁵⁰ Ibidem, s. 61.

Stanowisko w sprawie sztuki zajmowane przez młodego Nietzschego, które po raz pierwszy zaprezentował w *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (*Narodzinach tragedii*), nie wpisuje się w powyższy dyskurs o mimetyzmie. Nietzscheńska teoria sztuki antyeurypidesowej stanowi wręcz kontrast dla teorii mimetycznej. Według teorii Nietzschego „istota sztuki leży dokładnie w tym, czego nie można zrozumieć przez proste rozszerzenie tych samych zasad, które służą nam w codziennym życiu”⁵¹. Sztuka jest tu tajemnicą – jej usunięcie skutkuje tzw. „sokratyzmem estetycznym”, tj. rodzajem optymistycznej praktyki poznania i wiedzy, której zadaniem jest wyrugowanie wszelkich błędów i pozorów. Granice wiedzy zwiastują jednak rychłe załamanie się tego optymizmu. W pewnych miejscach pojawia się przed oczami myślicieli „nierozjaśnialne”, gdzie „logika zawija się wokół samej siebie i w końcu gryzie się w ogon”⁵². To tutaj znajduje się inna forma poznania – poznanie tragiczne. Można je znieść tylko wtedy, gdy – jako przeciwwaga – stanie obok niego sztuka.

Nietzsche pisał o dwóch połowach życia – jawie i śnie. Chociaż ta pierwsza wydaje się ważniejsza, filozof uznawał, że obecne w naturze „popędy artystyczne” i ich „żarliwa tęsknota do wyzwolenia się przez pozór” wskazują na ogromną wagę snu dla istoty ludzkiej: jej potrzebę „zachwycającej wizji” i „rozkosznego pozoru”⁵³. Każdy człowiek uwięziony jest w pozorze i doświadcza go jako rzeczywistości empirycznej. Sen to domena apollińska (Apollo – „snów wykładacz”), to „pozór pozoru”. Artysta doświadcza we śnie „głębokiej, [we]wnętrznej rozkoszy kontemplacji”⁵⁴, dlatego dzieło sztuki również stanowi „pozór pozoru”, odbicie pra-jedni czy wiecznej sprzeczności. Na najwyższą sztukę składa się piękno apollińskie, a jej „podłoże” stanowi „strasliwa mądrość Sylena”⁵⁵. Apollo stanowi boskie ucieleśnienie zasady ujednostkowania (*principium individuationis*) i tylko w nim dokonuje się zbawienie (wyzwolenie się przez pozór) pra-jedni. Cały „świat

⁵¹ Ibidem, s. 62.

⁵² F. Nietzsche, op. cit., przeł. B. Baran, s. 149.

⁵³ Ibidem, s. 58–63.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem.

udręki” i cierpienie są konieczne, by „jednostka została nakłoniona do stworzenia zbawczej wizji” i mogła poddać się następnie jej kontemplacji⁵⁶.

Nadmiar pojawia się za to w ekstazie dionizyjskiej. Grecy musieli odczuwać, że „całe [ich] bytowanie, wszelkie piękno i wszelka miara spoczywały na zasłoniętym podłożu cierpienia i poznania”, którym był wymiar dionizyjski. Dlatego Apollo i Dionizos muszą współistnieć. „Muzy sztuk pozoru zblakły w obliczu sztuki, która w swym upojeniu mówiła prawdę”⁵⁷, a Sylen triumfował nad bóstwami radości. Tam, gdzie przenikał pierwiastek dionizyjski, miara apollinińska musiała mu ulec – jednakże tam, gdzie udało jej się „przetrvąć pierwszy napór” majestat Apollina ujawniał się w pełnej krasie. Człowiek doświadczający dionizyjskiej ekstazy staje się członkiem wyższej społeczności, „z jego ruchów przemawia oczarowanie”, „z jego głębi dźwięczy coś nadprzyrodzonego”, czuje się „bogiem”⁵⁸. Co więcej, nie jest już artystą – sam stał się dziełem sztuki. Nietzsche również porównuje człowieka do dysonansu, który – by móc prawdziwie wybrzmieć (żyć) – potrzebuje zasłony pozoru. Ludzkie istnienie – dzięki pierwiastkowi – staje się dzięki sztuce warte przeżywania. Oba „pędy artystyczne” (dionizyjski i apolliniński) „zmuszone są rozwijać swe siły w ścisłej wzajemnej proporcji, wedle prawa wiecznej sprawiedliwości”⁵⁹.

Tę starogrecką mądrość, która znalazła swój najpełniejszy wyraz w starogreckiej tragedii, odnaleźć możemy nie tylko w poszczególnych scenach filmów Felliniego, ale też w zbliżeniach twarzy aktorów, zarysach ich sylwetek zawieszonych gdzieś pomiędzy jawą a snem czy tańczących w korowodzie. W przywoływanym na początku artykułu filmie *Walkonie*, obok kilkorga wyrazistych protagonistów, spotykamy postać Sergia Nataloniego (w tej roli Achille Majeroni, il. 7), a właściwie jego nienaturalnie białą, przerysowaną twarz⁶⁰. Widzimy tu aktora, który gra aktora, a więc: twarz, która gra twarz, kontempluje samą siebie, jest w jakiś sposób pozorna, ale i przejmująco prawdziwa. Pozór i sprzeczność widoczne są też w fizjonomiach sfotografowanych

⁵⁶ F. Nietzsche, op. cit., przeł. L. Staff, s. 36.

⁵⁷ Ibidem, s. 38.

⁵⁸ Ibidem, s. 26.

⁵⁹ Ibidem, s. 168.

⁶⁰ R. Schickel, *Send in the Clowns. 'An Aspect of Fellini'*, „Film Comment” 1994, Vol. 30, No. 5, s. 28–35.

przez Arbus – jej portrety pełne są przejmującego rozdźwięku między wyobrażoną a boleśnie odczuwaną, społeczną wizją siebie⁶¹. Tragiczność życia ludzkiego również uwidacznia się w dziełach Felliniego i Arbus poprzez „wybór twarzy” – często decydowali się oni na ukazywanie postaci upośledzonych, okaleczonych czy groteskowych.

XX wiek, do czego walnie przyczyniły się traumy związane z na-

stępującymi po sobie wojnami, utracił wizję uniwersalnej, człowieczej dobroci i mądrości. Widoczne było to również w sztuce, która – od czasów Pietera Breughela i Hieronima Boscha – nie ukazywała w aż takim stopniu monstrualności i groteskowości ludzkiej figury. Groteska, której obecność bez trudu możemy przypisać i osobom fotografowanym przez Arbus⁶², i aktorom charakteryzowanym przez Felliniego, stanowiła charakterystyczną dla modernizmu kategorię estetyczną. Według Wolfganga Kaysera „twory groteskowe są najgłośniejszym i najdobitniejszym protestem przeciwko



Il. 7. Fragment kadru z filmu *Wałkonie* Federica Felliniego

⁶¹ Zob. np. *Kobieta z grzywką*, N.Y.C., 1961, nr inwentarzowy 2017.699.1, www.metmuseum.org/art/collection/search/771994?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=diane+arbus&offset=0&rpp=40&pos=10 (dostęp 17.01.2022) lub *Młody patriota z flagą*, N.Y.C., 1967 of Contemporary Art, Los Angeles nr inwentarzowy 95.23.41, www.moca.org/collection/work/patriotic-young-man-with-a-flag-nyc (dostęp 17.01.2022).

⁶² Na temat groteski w pracach Diane Arbus zob. w szczególności: H. McPherson, *Diane Arbus's Grotesque 'Human Comedy'*, „History of Photography” 1995, Vol. 19, No. 2, s. 117–120, DOI 10.1080/03087298.1995.10442406. McPherson podkreśla u Arbus aspekt komiczny i „hybrydową” estetykę, łączącą to, co zabawne, z tym, co bolesne oraz to, co wydaje się „normalne”, z tym, co „anormalne” (ibidem, s. 117). Przykładem zdjęcia, w którym takie cechy są wyraźnie widoczne, może być *Kobieta w masce na wózku inwalidzkim*, 1970, nr inwentarzowy 95.23.42, www.moca.org/collection/work/masked-woman-in-a-wheelchair-pa (dostęp 5.02.2022).



Il. 8. Fragment kadru z filmu *Satyricon* Federica Felliniego

wszelkiemu racjonalizmowi i wszelkiej systematyzacji myślenia”⁶³. Ucieczka w świat przerysowany, karykaturalny pozwalała na zakpienie ze świata i występujących w nim potworności.

Groteska szybko przyjęła się w przemyśle rozrywkowym, gdyż pozwalała na stworzenie wielu wyrazistych, różnorodnych postaci, które będą w stanie wywoływać u odbiorców (filmu, komiksu, reklamy itp.) określone emocje. Cieleśne i fizjonomiczne deformacje, elementy hybrydyczne czy wpisywanie figury człowieka w fantastyczny,

niepokojący krajobraz szczególnie upodobało sobie kino, co widoczne jest też w filmach Felliniego. Przerysowane brwi Alberta Sordiego, wulgarny makijaż La Saraghiny czy przedziwne maski i nakrycia głowy noszone przez statystów w scenach zbiorowych wdzierają się do pamięci widza i wzmacniają wyraz filmu⁶⁴. Ekscentryczne i wykluczone społecznie osoby fotografowane przez Arbus ukazują nam dobitnie, że ludzkość nie jest jednorodna ani światopoglądowo, ani wizualnie. Jednocześnie jednak postacie „ukazują ludziom »normalnym« swoją odmienność, by zaraz potem dowodzić, że są tacy sami jak oni”⁶⁵. Mimetyzm reprezentacji zdaje się być ciągle obecny, jednakże zwierciadło trzymane przez Arbus i Felliniego jest krzywe.

⁶³ W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 279–280.

⁶⁴ Warto np. porównać postać Vernacchia (granego przez Luigiego Viscontiego, pseud. Fanfulla) z *Satyriconu* (il. 8) oraz kobiety z pozbawionego tytułu zdjęcia Arbus powstałego ok. 1970–1971, nr inwentarzowy 1990.1010.1, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266218?sortBy=Relevance&ft=Diane+Arbus&ofset=80&rpp=40&pos=97> (dostęp 5.02.2022).

⁶⁵ A. Wieczorkiewicz, *Monstruarium*, Gdańsk 2019, s. 287.

Upodobanie Felliniego i Arbus do twarzy groteskowych, niepokojących lub w jakikolwiek sposób intrygujących łączyło się jednocześnie z traktowaniem ich na równi z postaciami o raczej zwyczajnej aparycji. To znaczy: nie spotykamy się w twórczości żadnego z nich z wyraźnym osądem dzielącym postacie (i zjawiska) na normalne i nienormalne, rzeczywiste i zmyślane – granica jest płynna i trudna do wyznaczenia. Interesujące jest również to, że u obojga artystów często odnajdujemy wizerunki osób transseksualnych lub mężczyzn w makijażu⁶⁶. Być może wiązało się to z przekonaniem o szczególnej właściwości androginiczności, a mianowicie – możliwości przekroczenia ograniczeń ludzkiej natury i wzniesienia się do jakiejś rzeczywistości wyższej, „pełniejszej”⁶⁷. Maria Kornatowska przypomina (w kontekście *Satyriconu*) mit Hermafrodyty oraz mit Enotei jako charakterystyczne dla wierzeń ludów basenu Morza Śródziemnego i wiele wieków później odkryte na nowo przez modernizm⁶⁸.

PODSUMOWANIE

W przypadku Federica Felliniego mamy do czynienia z artystą, który tworzył swoje filmy ze sporą dozą dezynwoltury, pozwalając sobie od pewnego momentu na pracę bez scenariusza, z jedynie z grubsza zarysowaną wizją przygotowywanego filmu. Podobna spontaniczność cechowała twórczość Diane Arbus – podążała ona za tym, co wizualnie intrygujące i eksponujące aporetyczny charakter problemów zachodniego społeczeństwa⁶⁹. Fellini,

⁶⁶ Zob. np. *Siedzący mężczyzna wcielający się w postać kobiety w rozwarzonym kimonie*, Hempstead, L.I., 1959, nr inwentarzowy 2015.131, www.metmuseum.org/art/collection/search/651804?sortBy=Relevance&ft=Diane+Arbus&offset=0&rpp=40&pos=27 (dostęp 1.02.2022).

⁶⁷ Bardziej szczegółową analizę wykonanych przez Arbus fotografii osób transseksualnych czytelnik może znaleźć w: L. Trainer, *The Missing Photographs: an Examination of Diane Arbus's Images of Transvestites and Homosexuals from 1957 to 1965*, „Athlon” 2000, Vol. 18, s. 77–80; oraz w: D.E. Hulick, *Diane Arbus's Women and Transvestites: Separate Selves*, „History of Photography” 1992, Vol. 16, s. 32–39.

⁶⁸ M. Kornatowska, op. cit., s. 21–23.

⁶⁹ M.in. różnica między tym, co obiektywne, a tym, co subiektywne, co (zdaniem Philipa Charriera) jest widoczne szczególnie w jej portretach. Zob. P. Charrier, *On Diane*

jak sam twierdził, szukał swojego filmu w pojawiających się twarzach⁷⁰, natomiast Arbus „najpierw wybierała” twarz z tłumu, a dopiero potem odsłaniało się przed nią jej znaczenie. Oboje artystów interesowała w ludzkich obliczach gra tożsamości i iluzji.

Konkludując, wydaje mi się, że chociaż Fellini i Arbus to artyści o różnych życiorysach (choć prawie rówieśnicy, wychowani w kręgu kultury zachodniej), tworzący w różnych mediach (choć do siebie podobnych) dzieła o różnej wymowie (raczej przygnębiającej, pomimo przenikającego ich prace głębokiego humanizmu), to chyba więcej ich łączy, niż dzieli. Oboje przede wszystkim traktują twarz jako punkt wyjścia dla swojej twórczości – traktują twarz jako nośnik znaczenia, którego nie można przekazać za pomocą liter scenariusza czy przemyślanej gry aktorskiej.

Twarz, jak często się oczekuje, winna „dawać wgląd w duszę osoby”, a „odpowiednio odczytana [...] być gwarantem prawdy”⁷¹. Twarze „wybierane” przez Felliniego i Arbus wydają się orężem do walki z estetycznym sokratyzmem, jak ująłby to Nietzsche. Rainer Maria Rilke w jednym ze swych prozatorskich tekstów napisał, że „rzeczą artysty jest kochać zagadkę”⁷². Kryje się ona w oczach filmowanych i fotografowanych twarzy, w półuśmiechu, w przerysowanym makijażu, w dziwnym grymasie czy w podniesionych brwiach. Zagadka twarzy otwiera przed nami dionizyjską otchłań, której nie sposób zignorować.

Bibliografia

Arbus Diane, *Arbus, Diane Arbus. Magazine Work*, Aperture, New York 2001.

Arbus Diane, *Diane Arbus: An Aperture Monograph*, ed. Doon Arbus, Marvin Israel, Aperture, New York 1972.

Arbus Diane, *Diane Arbus. In the Beginning*, ed. J. Rosenheim, K. Rinaldo, San Francisco Museum of Modern Art, The Metropolitan Museum of Art, New York 2016.

Arbus Diane, *Diane Arbus: Revelations*, ed. D. Arbus, S. Phillips, Schirmer/Mosel, München 2003.

Arbus Diane, *Diane Arbus: Untitled*, Aperture, New York 2011.

Arbus: Establishing a Revisionist Framework of Analysis, „History of Photography” 2012, Vol. 36, No. 4, s. 438, DOI 10.1080/03087298.2012.703401.

⁷⁰ Zob. np. *Twarze Federico Felliniego*, „Przekrój” 1981, nr 1912, s. 12–13.

⁷¹ A. Szykowska-Piotrowska, op. cit., s. 29.

⁷² R.M. Rilke, op. cit., s. 100.

- Baird Lisa A., *Susan Sontag and Diane Arbus: The Siamese Twins of Photographic Art*, „Women’s Studies” 2008, Vol. 37, No. 8, s. 971–986, DOI 10.1080/00497870802414629.
- Bastien Sophie, *Rêve et hasard objectif chez Breton*, „Voix plurielles”, vol. 2, no 2 (décembre 2005).
- Baxter John, *Fellini*, St. Martin’s Press, New York 1993.
- Belting Hans, *Faces. Historia twarzy*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015.
- Bennetts Leslie, *Peering Into the Striking Faces of Fellini and Allen*, „The New York Times”, 5.03.1984, [tekst dostępny również online: www.nytimes.com/1984/03/05/arts/peering-into-the-striking-faces-of-fellini-and-allen.html (dostęp 30.01.2022)].
- Bosworth Patricia, *Diane Arbus. Biografia*, przeł. Ewa Mikina, W.A.B., Warszawa 2006.
- Chandler Charlotte, *I, Fellini*, Random House, New York 1995.
- Charrier Philip, *On Diane Arbus: Establishing a Revisionist Framework of Analysis*, „History of Photography” 2012, Vol. 36, No. 4, DOI 10.1080/03087298.2012.703401.
- Cirio Rita, *Fellini. Zawód: reżyser. Rozmowy*, przeł. Anna Osmólska-Mętrak, „Świat Literacki”, Izabelin 2003.
- Cotton Charlotte, *The Photograph as Contemporary Art*, Thames and Hudson, London 2020.
- Danto Arthur C., *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przeł. i oprac. L. Sosnowski, Wydawnictwo UJ, Kraków 2006.
- Gross Frederick, *Diane Arbus’s 1960s. Auguries of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2012.
- Hendrykowski Marek, *Semiotyka twarzy*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2017.
- Hulick Diana Emery, *Diane Arbus’s Expressive Methods*, „History of Photography” 1995, Vol. 19, No. 2, DOI 10.1080/03087298.1995.10442405.
- Jung Carl Gustav, *Synchroniczność jako zasada związków akauzalnych*, w: idem, *Dynamika nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2014.
- Kayser Wolfgang, *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4.
- Kezich Tullio, *Federico Fellini. His Life and Work*, transl. M. Proctor, V. Mazza, Faber and Faber, New York 2006.
- Kornatowska Maria, *Fellini*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989.
- Lubow Arthur, *Diane Arbus: Portrait of a Photographer*, HarperCollins Publishers, New York 2017.
- Lupi Gordiano, *Federico Fellini. A Cinema’s Greatmaster*, transl. P. Scalbrino, P. Carter, Mediane, Milano 2009.
- Majewski Lech, *Asa nisi masa. Magia 8½ Felliniego*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2019.
- McPherson Heather, *Diane Arbus’s Grotesque ‘Human Comedy’*, „History of Photography” 1995, Vol. 19, No. 2, DOI 10.1080/03087298.1995.10442406.
- Nietzsche Friedrich, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. B. Baran, Aletheia, Warszawa 2009.

- Nietzsche Friedrich, *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, red. J. Wroński, T. Słowiński, przeł. L. Staff, Nietzsche Seminarium, Łódź–Wrocław 2010.
- Parigi Stefania, *Neorealism Masked: Fellini's Films of the 1950s*, w: *A Companion to Federico Fellini*, ed. F. Burke, M. Waller, M. Gubareva, Wiley-Blackwell 2020, DOI 10.1002/9781119431558.ch7.
- Rilke Rainer Maria, *Wprowadzenie (do książki pt. Worpswede)*, w: idem, *Testament*, przeł. B. Antochewicz, Wydawnictwo św. Antoniego, Wrocław 1994.
- Trainer Lauren, *The Missing Photographs: An Examination of Diane Arbus's Images of Transvestites and Homosexuals from 1957 to 1965*, „Athamor” 2000, Vol. 18.
- Schickel Richard, *Send in the Clowns. 'An Aspect Of Fellini'*, „Film Comment” 1994, Vol. 30, No. 5.
- Sontag Susan, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Karakter, Kraków 2017.
- Szyjłowska-Piotrowska Anna, *Po-twarz. Przekraczanie widzialności w sztuce i filozofii*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015.
- Twarze Federico Felliniego*, „Przechrój” 1981, nr 1912.
- Wieczorkiewicz Anna, *Monstruarium*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2019.

Źródła internetowe

- Fraenkel Gallery, San Francisco, fotografia Diane Arbus, *Kobieta w kapeluszu, N.Y.C.*, 1966, nr inwentarzowy 2007.522, www.metmuseum.org/art/collection/search/288921 (dostęp 2.02.2022).
- Museum of Contemporary Art, Los Angeles, fotografia Diane Arbus, *Wytatuowany mężczyzna podczas karnawału, Md.*, 1970, nr inwentarzowy 95.23.67, www.moca.org/collection/work/tattooed-man-at-a-carnival-md (dostęp 3.02.2022).
- The Metropolitan Museum of Art, New York, fotografia Diane Arbus, *Kobieta w perłowym naszyjniku i kolczykach, N.Y.C.*, 1967, nr inwentarzowy 2012.552.4, www.metmuseum.org/art/collection/search/306258?sortBy=Relevance&ft=Diane+Arbus&offset=40&rpp=40&pos=59 (dostęp 2.02.2022).
- The Metropolitan Museum of Art, New York, fotografia Diane Arbus, *Dziewczyzna w kostiumie cyrkowym, Md.*, 1970, nr inwentarzowy 2012.552.6, www.metmuseum.org/art/collection/search/306260?searchField=All&sortBy=Relevance&ao=on&ft=arbus+circus&offset=0&rpp=40&pos=1 (dostęp 3.02.2022).
- The Metropolitan Museum of Art, New York, fotografia Diane Arbus, *Mężczyzna polykający ostrza, Hagerstown, Md.*, 1960, nr inwentarzowy 2007.524, www.metmuseum.org/art/collection/search/288923?sortBy=Relevance&ft=Diane+Arbus&offset=80&rpp=40&pos=104 (dostęp 8.02.2022).
- The Metropolitan Museum of Art, New York, fotografia Diane Arbus, *Dziewczynka w dokerce, N.Y.C.*, 1965, nr inwentarzowy 2005.100.335, www.metmuseum.org/art/collection/search/286430 (dostęp 2.02.2022).
- The Metropolitan Museum of Art, New York, fotografia Diane Arbus, *Kobieta z grzywką, N.Y.C.*, 1961, nr inwentarzowy 2017.699.1, www.metmuseum.org/art/collection/

search/771994?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=diane+arbus&offset=0&rpp=40&pos=10 (dostęp 17.01.2022).

The Metropolitan Museum of Art, New York, fotografia Diane Arbus, bez tytułu, ok. 1970–1971, nr inwentarzowy 1990.1010.1, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266218?sortBy=Relevance&ft=Diane+Arbus&offset=80&rpp=40&pos=97> (dostęp 5.02.2022).

The Metropolitan Museum of Art, New York, fotografia Diane Arbus, *Siedzący mężczyzna wcielający się w postać kobiety w rozwartym kimonie*, Hempstead, L.I., 1959, nr inwentarzowy 2015.131, www.metmuseum.org/art/collection/search/651804?sortBy=Relevance&ft=Diane+Arbus&offset=0&rpp=40&pos=27 (dostęp 1.02.2022).

The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, fotografia Diane Arbus, *Dziewczyna z cygarem w Washington Square Park, N.Y.C.*, 1965, nr inwentarzowy 95.23.4, www.moca.org/collection/work/girl-with-a-cigar-in-washington-square-park-nyc (dostęp 2.02.2022).

The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, fotografia Diane Arbus, *Kobieta z medalionem w Washington Square Park, N.Y.C.*, 1965, nr inwentarzowy 95.23.29, www.moca.org/collection/work/woman-with-a-locket-in-washington-square-park-nyc (dostęp 2.02.2022).

The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, fotografia Diane Arbus, *Młody patriota z flagą, N.Y.C.*, 1967 of Contemporary Art, Los Angeles nr inwentarzowy 95.23.41, www.moca.org/collection/work/patriotic-young-man-with-a-flag-nyc (dostęp 17.01.2022).

The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, fotografia Diane Arbus, *Kobieta w masce na wózku inwalidzkim*, 1970, nr inwentarzowy 95.23.42, www.moca.org/collection/work/masked-woman-in-a-wheelchair-pa (dostęp 5.02.2022).

Źródła ilustracji

- Il. 1, 7. Fragmenty kadrów z filmu *Walkonie* (1953) Federica Felliniego. Źródło: archiwum autorki.
- Il. 2. Fragment kadru z filmu *Osiem i pół* (1963) Federica Felliniego. Źródło: archiwum autorki.
- Il. 3. Przykłady zdjęć z archiwum Federica Felliniego. Źródło: *Twarze Federico Felliniego*, „Przekrój” 1981, nr 1912, s. 12–13.
- Il. 4. Fragment kadru z filmu *Słodkie życie* (1960) Federica Felliniego. Źródło: archiwum autorki.
- Il. 5, 8. Fragmenty kadrów z filmu *Satyricon* (1969) Federica Felliniego. Źródło: archiwum autorki.
- Il. 6. Fragment kadru z filmu *Casanova* (1976) Federica Felliniego. Źródło: archiwum autorki.

Selection of Faces – Fellini and Diane Arbus Meeting in the Light of Semantic Vision of Human Physiognomies

This research focuses on two famous artists born in the 20s of the 20th century who have been rarely brought together in comparison. It's quite astonishing, as – putting aside the discrepancy of their respective biographies – the landscapes made of human faces in their oeuvre have much in common both aesthetically and semantically. As Fellini said in one of his interviews, “I look for my movies in all of the faces that are surrounding me”. The eponymous “selection of faces” was the most important part of the movie castings for the director from Rimini. He was eager to behold all of his upcoming films “in the appearing faces”. Proceeding from face semiology, the etymology of an Ancient Greek πρόσωπον meaning concurrently a “person” and a “mask”, and the problem of *mimesis*, this paper attempts to analyze the affinity of human physiognomies seen in the movies of Federico Fellini and in the photographic portraits taken by Diane Arbus. The key to understanding their relatedness seems to be an explicit objection against “democracy of faces”, a withdrawal from staging the human visage to make it more expressive and unconstrained, and the conviction that “a face is not in the camera,” but it resides in the creator’s mind initially.

Keywords: Fellini; Arbus; face; physiognomy; mimesis; grotesque

Data przesłania tekstu: 16.08.2021

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 24.12.2021

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 20.02.2022

POETA PRZED KOMPASEM¹

JAN ZIELIŃSKI

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW
Faculty of Humanities,
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
zielinski@gmx.ch
ORCID 0000-0002-0765-3536

CHRONOMETR



OSŁUPIAŁY

Franciszek Salezy Dmochowski w przedmowie do swej edycji dzieł Franciszka Dionizego Książczaka (1828) ubolewa nad niedostatkiem informacji o życiu polskich pisarzy. Książczak, powiada, zajmuje piękne miejsce w kole poetów XVIII wieku: „I jego zawód, prace, uczucia, smutne ostatnie

¹ Skrócona wersja referatu, wygłoszonego 27 maja 2022 roku w Pałacu Czartoryskich w Puławach podczas międzynarodowej konferencji *Środowisko literackie Puław 1782–1831*. Uczestnikom dyskusji dziękuję za cenne komentarze.

lata tworzyłyby zajmujący obraz!”². Wyznaje jednak z żalem, że nie udało mu się zebrać wielu szczegółów dotyczących biografii poety Puław, którego „los zawód i wszystkie prace [...] spoiły się z domem Czartoryskich”³. Głównym źródłem wiadomości o Książninie pozostają jego dzieła. Tym niemniej Dmochowski daje zwięzły rys życia poety, aż do obłąkania, jakiego doznał w roku 1796, co spowodowało przeniesienie do Końskowoli, gdzie proboszczem był jego przyjaciel, poeta Franciszek Zabłocki. Wobec skąpych danych biograficznych szczególnej roli nabiera jeden konkretny – narzędzie do mierzenia czasu, zwane podówczas kompasem. Dmochowski pisze:

Obłąkanie Książnina szczególnie odznaczało się ponurym milczeniem, zmartwiałym był na wszystko, co go otaczało. Stoi jeszcze w Końskowoli kompas niedaleko mieszkania Książnina, tam on zawsze przychodził i dzień cały przepędzał, osłupiałym wzrokiem wpatrując się w to narzędzie. Rzecz by można, że gdy go zawiodły marzenia i nadzieje nieszczęsnej namiętności, gdy nad wszystko drogą postradał ojczyznę, nic mu już nie pozostało na tym świecie oprócz bolesnego uczucia bytu. Zdaje się, że w gorzkiej tęsknocie przypatrując się leniwemu postępowi godzin, chciał go oczekiwaniem swoim przyspieszyć, i odchodził tą myślą pocieszony: znowu się o dzień jeden do wieczności zbliżyłem!⁴.

Warto zwrócić uwagę na przymiotnik ‘osłupiały’, który – tu użyty w odniesieniu do wzroku, jak we frazeologizmie ‘oczy w słup’ – zdaje się obejmować w metaforycznym skrócie także poetę i kolumnę zegara słonecznego. Kazimierz Władysław Wóycicki w wydawanym przez tegoż Dmochowskiego piśmie „Muzeum Domowe” opublikował w roku 1835 artykuł *O miłości poetów*. Powołując się na opinię lady Morgan („Poeci są rzadko dobrymi kochankami [...]”⁵), uczynił przegląd polskich poetów pod kątem ich namiętności. Zaczyna od Jana Kochanowskiego, Mikołaja Reya i Klemensa Janickiego, po czym przechodzi do poetów XVIII-wiecznych, dając ich

² F.S. Dmochowski, *Wiadomość o życiu i pismach Franciszka Dionizego Książnina*, w: F.D. Książnin, *Dzieła*, wydane przez F.S. Dmochowskiego, Warszawa 1828, t. 1, s. II.

³ *Ibidem*, s. III.

⁴ *Ibidem*, s. VI–VII.

⁵ K.Wł. W[óycicki], *O miłości poetów (Wyjątek z dzieła o literaturze polskiej)*. „Muzeum Domowe” 1835, nr 7 z 13 lutego, s. 53.

naturalistyczne sylwetki. I tak Stanisław Trembecki, „brudny i zatabaczony, więcej się zajmował ulubionymi wróblami, co mu pstrzyły książki i papiery”, Józef Szymanowski zaś „był wypudrowanym i wypięznowanym salonowym kochankiem [...]”⁶. Książnin wypada na ich tle znakomicie („więcej miał od nich wszystkich czucia; kochał jak żaden dotąd nie kochał”), on też „drażnił jeszcze więcej namiętność, tą pewnością, że nigdy celu swej miłości nie dosięże”⁷. Zwariował wszakże nie z nieszczęśliwej miłości do kobiety. W zakończeniu tej krótkiej charakterystyki pojawia się formuła, zaczerpnięta z przedmowy Dmochowskiego do edycji z roku 1828: „Umarł ten jeden z najprawdziwszych kochanków, patrząc codziennie na kompas, jakby rachował godziny, które go do wieczności zbliżały”⁸.

W sygnowanym O*** wstępie, poprzedzającym lipską edycję pism Książnina z roku 1837, autor porównuje Książnina z Adamem Naruszewiczem, zarzucając temu pierwszemu pewną jednostronność i partykularyzm oraz temporalną ulotność („większa część pism jego, poświęconych czasowym rozrywkom mieszkańców Puław, obojętną dla reszty narodu”⁹). Nieszczęśliwą miłość poety do najstarszej córki jego protektora, ks. Adama Czartoryskiego, porównuje do podobnej sytuacji z biografii Torquata Tassa. Całość wstępu jest zresztą w dużej mierze parafrazą tekstu Dmochowskiego. Interesujący nas dzisiaj fragment o kompasie przybrał następującą postać:

Obłąkanie K n i a ż n i n a , szczególnie odznaczało się ponurym milczeniem, posępnnością i obojętnością na wszystko. Niedaleko mieszkania jego był kompas, przy którym on zwyczajnie całe dni przepędzał, osłupiałym okiem wpatrując się w ruch cienia¹⁰.

W dalszym ciągu anonimowy autor aprobatywnie („mówi trafnie”) i dosłownie cytuje Dmochowskiego, od słów: „Rzec by można” do: „znowu się

⁶ Ibidem, s. 54.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

⁹ O***, *Krótką wiadomość o życiu Franciszka Dionizego Książnina*, w: F.D. Książnin, *Dzieła*, wydanie nowe Jana Nep[omucena] Bobrowicza, Lipsk 1837, t. 1, s. XIII.

¹⁰ Ibidem, s. XVI.

o dzień jeden do wieczności zbliżyłem!”¹¹. Najważniejsze różnice są dwie: znikł czas terażniejszy, gdy mowa o końskowolskim kompasie¹², i pojawiła się obrazowa formuła: „ruch cienia”. Nasuwa ona myśl o Polach Elizejskich jako pojęciowym kontekście zegarowych zapatrzeń Książnina.

W roku 1843 ukazał się dłuższy utwór poetycki Aleksandra Grozy pt. *Książnin. Poemat uczuciowy*. Poprzedzony wypisem z przedmowy Dmochowskiego, zawierającym zdanie o kompasie w Końskowoli, poemat ten jest rozpisany na dwa głosy rozmową zaprzyjaźnionych poetów, Franciszka Zabłockiego i Książnina. Rozpoczyna się motywem zegara (Zabłocki: „Niebawem zegar północ nam ogłosi: / Mój Dyonizy! pora użyć wczasu”¹³). Książnin z poematu nie chce jednak iść spać, bo czeka na rozmowę ze swym przyjacielem, promieniem księżyca. Zabłocki nalega: „Zawszem się starał twym chęciom dogodzić, / Lecz teraz północ do spoczynku woła”¹⁴. Książnin kreśli swe dzieje, z takimi stacjami jak śmierć ojca, żaloba matki, pobyt w klasztorze (tu powraca wątek zegara: „Z bolesnym czuciem, jakie cierpi dziecię, / Kiedy mu lube cacko odebrane, / Echa, pół-echa zegarów liczyłem / I między księgi czas mój podzieliłem”¹⁵), rozwiązanie zakonu jezuitów, wezwanie do Puław, tam spotkanie z dwójgim młodych ludzi, stylizowanych na anioły, i zakochanie się w pannie. Ten ciąg wspomnień przerywa porównanie z obecną sytuacją mówiącego: „Może dziś, gdy się męcę w chatce pustelnika, / Godziny życia liczę na zegarze, / Ona w wesołym zabawia się gwarze”¹⁶. W dalszym ciągu poematowy Książnin opowiada dzieje swojego obłądu, u którego początku stawia moment, w którym ukochana się go wyrzeka. Aczkolwiek nie pada tu słowo kompas, miejsce to można interpretować jako rozwinięcie użytego przez Dmochowskiego przymiotnika ‘osłupiały’ w cały rozbudowany obraz poetycki:

¹¹ Ibidem, s. XVI–XVII.

¹² Budynek plebanii Zabłockiego (dawniejszy dwór Tęczyńskich), położony naprzeciw kościoła św. Anny, zachował się do dziś, po zegarze słonecznym wskazke pozostała jedynie, jak się wydaje, reszta podmurówki pod klomb.

¹³ A. Groza, *Poezje*, t. 1, Wilno 1843, s. 67.

¹⁴ Ibidem, s. 70.

¹⁵ Ibidem, s. 79.

¹⁶ Ibidem, s. 84–85.

Na tę wieść w ziemię wrosły moje nogi,
 Ręce wzniesione zaschły jak u trupa,
 I stałem się podobny do owego słupa,
 Co tam w stepie uczy drogi.
 Na wielkim płaczem poorane lica
 Upadły słońca upały,
 I te tak zżółkły, tak poczerniały,
 Jakby oście jeżoźwierz.
 I gdyby słońca w chmurach nie kryły niebios,
 A mojej piersi nie wilżyła rosa,
 Wyschłbym jak siano pod lata skwaremi
 I moje by się kości rozchwiały z wiatrami –
 Nie wiem, stałem tygodni, czy dni, czy lat wiele¹⁷.

Po tym monologu poematowego Książnica zabiera głos narrator. Rzecz kończy się obrazem znieruchomiałego poety („Umilkł, i odtąd codziennie wieczorem / Wracał w te miejsca, a nie mówiąc słowa, / Stał niemy, jak ta kolumna grobowa [...]”¹⁸), który nie zważa na bawiące się na klombie dzieci i na zmiany pogody: „Jak głaz, którego statecznie udawał”¹⁹.

Poemat Aleksandra Grozy sytuuje Książnica w poetyce romantyzmu krajowego lat czterdziestych, romantyzmu frenetycznego, żeby nie powiedzieć: poezji grozy i zgrozy. Nicią przewodnią narracji jest tu motyw nieuchronnie upływającego czasu i obraz osłupiałego z rozpaczy poety.

Podobnie, choć oczywiście zwięźle, rzecz przedstawiano w popularnych opracowaniach historii literatury. Adam Kulickowski – to tylko jeden z wielu przykładów tego wątku – pisał: „Jeszcze kilka lat cierpiał Książnica. W ogrodzie Zabłockiego był kompas. Tam całymi godzinami stawał obłąkany poeta i osłupiały wzrok przykuwał do wskazówki zegaru”²⁰. Użyty tu czasownik ‘przykuwał’ sugeruje rodzaj niewoli, w jaką popadł poeta, spojenia nieruchomego wzroku z metalowym gnomonem (a nie, jak w edycji z roku 1837, z jego poruszającym się cieniem). Bezruch doskonały.

¹⁷ Ibidem, s. 89.

¹⁸ Ibidem, s. 99.

¹⁹ Ibidem, s. 100.

²⁰ A. Kulickowski, *Zarys dziejów literatury polskiej, na podstawie badań najnowszych pracowników*, Lwów 1880, s. 249–250 (wyd. pierwsze: 1872).

POWIEŚĆ O ZEGARACH

Prominentne miejsce zajmują zegary w *Pierwszym romantyku* Adama Rzążewskiego – powieściowej biografii poety, drukowanej w roku 1882 w „Przeglądzie Polskim”, a w roku następnym osobno. Narracja rozpoczyna się od panoramy Witebska – miasta, którego zegary zostaną potem unieśmiertelnione przez malarzy żydowskich, Marca Chagalla i Jehudę Pena. Witebsk, przypomina autor powieści, był wierny Stanisławowi Leszczyńskiemu (skądinąd protektorowi zegarmistrzostwa) i zapłacił za to spalaniem przez armię rosyjską (1708), do czego doszedł nowy pożar w roku 1733. Na gruzach bogatych murowanych kamienic powstawały biedne sklepiki żydowskie. Wieczorami rynek oświetlony był tylko z dwóch przeciwnych końców – w jednym stała oberża, w drugim ratusz, na którym latarnie oświecały „dwa niezbyt od siebie odległe przedmioty, stanowiące jakby zabytek dawnej elegancji i wspomnienie dawniejszych, lepszych czasów”: „jeden jest zegar wieżowy, drugi obraz na blasze, jaskrawymi pomalowany barwy”²¹. Opowieść o Książniczynie zaczyna się pod ratuszowym zegarem niczym powieść grozy lub kryminał:

Na zegarze ratuszowym uderzyła godzina dziewiąta, a gdy ostatnie ponure dźwięki zegarowego dzwonu w powietrzu konały, z ciemnej poza ratuszem uliczki wysunął się jakiś przechodzień. Długi płaszcz czarny, okrywający jego postać i rogatywka w kształcie biretu na głowie naciśnięta, kazały się w nim domyślać duchownego. Wysunąwszy się przed ratusz, spojrzął on do góry na zegar, czy rzeczywiście tak jest już spóźniona pora, a przekonawszy się, że się nie mylił, otulił się połami owego płaszcza i na przełaj przez rynek pospieszał. Na błoto nie uważał wcale [...]²².

Ratusz drewniany w Witebsku istniał już w końcu XVI wieku, po nadaniu miastu prawa magdeburgskiego. Został jednak zburzony, gdy pozbawiono gród tych praw za zamordowanie w roku 1623 biskupa Jozafata Kuncewicza (w procesie uczestniczył – choć jako kasztelan witebski nie podpisał się pod wyrokiem – Samuel Szymon Sanguszko, w swej rezydencji w Białym Kowlu pod Smolanami przechowujący zegar, „na którego wierzchołku

²¹ Aër [Adam Rzążewski], *Pierwszy romantyk. Opowiadanie z przeszłości*, Kraków 1883, s. 2.

²² Ibidem, s. 3.

śmierć widzieć było, na niej zaś kolumna światowej nikczemności symbola reprezentowała, która za każdym godziny wybijaniem obracała się²³). Ratusz został odbudowany w połowie XVII wieku; na planie miasta z roku 1664 widać wieżę z zegarem. Kilkakrotnie padał ofiarą pożarów i znów go odbudowywano. Istniejący obecnie budynek murowany (z wieżą zegarową) w stylu baroku wileńskiego jest o ćwierćwiecze późniejszy od chrztu Książnina; jego budowę ukończono w roku 1775.

Franciszek Dionizy Książnin został, jak wiadomo, zatrudniony w Puławach jako sekretarz ks. Adama Kazimierza Czartoryskiego. W powieści biograficznej Rzążewskiego pierwszy poranek spędzony przez poetę w Puławach stoi pod znakiem braku zegarka:

Nie czekając, począł się ubierać we wczorajsze podróżne swe szaty i kłopotąło go tylko, że nie wiedział, która godzina, zegarek bowiem był dlań takim zbytkiem, o którym dotychczas nie śmiał nawet zamarzyć. Zanim jednak pas ułożył i w fantastyczny węzeł na sobie go uwiązał, usłyszał srebrny głos zegarowego dzwonka. Wybiegł uszczęśliwiony z sypialni i pomiędzy rozmaitymi gracikami nagromadzonymi na biurku, zobaczył mały, stołowy zegar. Był dopiero kwadrans po czwartej [...] ²⁴.

Własny zegarek ma natomiast w powieści puławski rezydent Alojzy Gniewkowski: „Chryste Panie! a toć już zaraz dziesiąta, wykrzyknął, spojrzawszy na okrągłą swoją cebulę, którą z kamizelki wydobył”²⁵.

Jest w dalszym ciągu *Pierwszego romantyka* scena, w której, dowiedziawszy się o klęsce pod Maciejowicami i o rzezi Pragi, znękany poeta prowadzi Alojzego Gniewkowskiego nocą do spustoszonego niedawno przez wojska rosyjskie pod dowództwem Bibikowa pałacu wilanowskiego, a konkretnie „do narożnej, zegarowej wieżyczki [...]”. Na wieży był zegar, niemiecka mądra machina, jak go Gniewkowski nazywał dlatego, że go tylko raz na kwartał naciągano. Zegar ten szedł, a zgrzyt jego kół i szczękanie wahadła, tym przykrejsze wrażenie wśród pustki czyniły. Pod zegarem znajdował się nieduży ośmiokątny pokoi ²⁶. Z tego pokoiku popadający powoli w obłąd poeta

²³ K. Niesiecki, *Herbarz polski [...]*, t. 8, Lipsk 1841, s. 240.

²⁴ Aër [Adam Rzążewski], *Pierwszy romantyk...*, s. 51.

²⁵ Ibidem, s. 59.

²⁶ Ibidem, s. 243.

pokazuje przyjacielowi swoje wizje – bitwy maciejowickiej, unoszącej się nad nią Ojczyzny z rysami ks. Marii z Czartoryskich Wirtemberskiej, w której się kochał od pierwszego dnia pobytu w Puławach, zgonu Ojczyzny/ukochanej i w końcu zmartwychwstania. Wyczerpany poeta zemdłał, a gdy wrócił do przytomności „zegar, zgrzytnąwszy przeraźliwie, zaczął bić północ”²⁷. Pod koniec powieści powraca zatem inicjalny sztafaż rodem z preromantycznej powieści grozy, z tym samym rekwizytem: zegarem na wieży. Po nocnych przeżyciach poeta zapada w „rodzaj tęsknej jakiejś melancholii”²⁸. Zaprzyjaźniony z nim Franciszek Zabłocki, też poeta, obecnie proboszcz w pobliskiej Końskowoli, zabiera Książnina do siebie. „Tu życie obłąkanego uregulowało się jak zegarek, w sposób systematyczny i żadnego dnia się nie zmieniający”²⁹. W tym, szczegółowo w powieści przedstawionym, rozkładzie dnia był jeden:

zwyczaj, którego nigdy nie zaniedbał. Na dziedzińcu przed plebanią wznosił się mały murowany kompas, niegdyś jeszcze przez księdza Piramowicza ustawiony. W południe, bez względu czy pogoda czy słońce, czy słońce świeciło jasno, czy też chmury je zakrywały, wychodził Książnin ze swojej stancjki i szedł tu, niosąc w rękę duży swój złoty repetier. Przybliżywszy się do murowanego słupka, po kilkakroć to na kompas, to na zegarek spoglądał, po czym wymawiał te wyrazy: Jeszcze nie czas – trzeba czekać... i do domu powracał³⁰.

Adam Rzęzewski zmarł w roku 1885, dwa lata po wydaniu *Pierwszego romantyka*. Cztery lata później wdowa po Aërze, Aniela Rzęzewska, zatrudniła w rodzinnym majątku Łysowie na Podlasiu guwernera dla dwojga półsierot. Stefan Żeromski romansował z atrakcyjną wdową oraz z innymi paniami i pannami w sąsiedztwie i pisał dziennik. Wiemy z niego, że czytał pisma zmarłego Aëra, drukowane i pozostające w rękopisie³¹. Powieści

²⁷ Ibidem, s. 247

²⁸ Ibidem, s. 248.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem, s. 249–250.

³¹ „Studiuję prace pana Aëra, męża pani Anieli [...]”. S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 3. 1888–1891, oprac. J. Kądziała, Warszawa 1956, s. 412. „[...] przeglądam prace nie wydane Aëra, pisane jeszcze za czasów jego uniwersyteckich i późniejszych, ogromny

o Książninie nie wymienia, ale wiele podlaskich przeżyć młodego prozaika weszło, nieraz dosłownie, do noweli *Mogła*, włączonej do debiutanckiego zbioru *Rozdzióbią nas kruki, wrony...* (1895). W opisie salonu państwa Zapaskiewiczów czytamy:

Jest i fortepian. Może to nawet jest szpinet, bo już jakoś zanadto cienki, śpi-czasty, chudy i na bocianich nogach. Zresztą rozstrzygać nie myślę. Jeżeliby mi jednak ktoś chciał dowodzić, że na tym instrumencie nie grywano za czasów Franciszka Dionizego Książnina – no – to gotów jestem zarzucić takiemu dyletantowi po prostu niezajomość historii kultury!³²

KOMPAS W ZOFIÓWCE

W tymże roku 1895 Konstanty Marian Górski zdobył nagrodę w konkursie krakowskiego „Czasu”. Jego *Biblioman* – niezwykła opowieść bibliofilska o zaginionym bądź wymyślonym tomiku XVIII-wiecznych wierszy, wypełniającym istotną lukę w polskiej poezji – ukazał się w pierwszych numerach „Czasu” z roku 1896 i w osobnej odbitce. Oba te teksty różnią się nieznacznie – edycja książkowa nie ma na przykład łaćńskiego motta. Zgodne są wszakże, jeśli chodzi o brzmienie zdania, w którym pojawia się słowo ‘kompas’. Bohater noweli, Sztremer, mówi o poetach końca Rzeczypospolitej: „A co mi z tego, że któryś dostał potem melancholii albo zwariował. Co mi po ich ogłupieniu! Trzeba było w wierszach szaleć, a nie patrzeć na kompas w Zofiówce albo siedzieć jak mruk w Janowie”³³.

rękopis marnego studium o Mickiewiczu [...]”. Ibidem, s. 425. Nina Taylor w rozprawce o *Balonie* zwróciła uwagę na fakt, że występujący w tym poemacie Książnina tancmistrz Louis D’Auvigny (Ludwik Davigny) jest wspomniany zarówno w *Popiołach* Żeromskiego, jak i w *Roku 1794* Reymonta. Zob. N. Taylor, *F. D. Książnin and the Polish Balloon*, w: *Politics and Literature in Eastern Europe*, ed. by C. Hawkesworth, Houndmills–Basingstoke–Mepshire 1992, s. 136–137.

³² S. Żeromski, *Dzieła. Nowele i opowiadania*, red. S. Pigoń, t. 1. *Rozdzióbią nas kruki, wrony...*, Warszawa 1956, s. 110.

³³ K.M. Górski, *Biblioman. Nowela. (Rzecz odznaczona trzecią nagrodą na konkursie literackim „Czasu”)*, „Czas” 1896, nr 3 z 4 stycznia, s. 1; idem, *Biblioman. Nowela z konkursu literackiego „Czasu”*, Kraków 1896, s. 19.

W roku 1907, korzystając z zezwienia cenzury w zaborze rosyjskim, przedrukował nowelę warszawski tygodnik „Świat”³⁴. Interesujące nas zdanie brzmi tam znów tak: „Trzeba było w wierszach szaleć, a nie patrzeć na kompas w Zofiówce, albo siedzieć, jak mruk w Janowie”³⁵.

Konstanty Marian Górski – autor prac o bajkach Krasickiego, monografii Franciszka Karpińskiego, edytor jego listów, badacz, którego pierwszy tom pism literackich, opatrzony podtytułem *Z badań nad literaturą polską XVII i XVIII wieku* przygotował do druku młody Stanisław Pigoń – zapewne nie chciał przenosić kompasu Książnina do Zofiówki, są to przecież słowa jednego z bohaterów noweli, a nie jej narratora czy autora. Tym niemniej pozostał problem, co z tym miejscem zrobić. Górski zmarł przedwcześnie w roku 1909. Trzy lata później Kazimierz Marian Morawski (skądinąd syn profesora Kazimierza Morawskiego, który opatrzył przedmową wspomniany tom pism literackich Górskiego) opublikował w piśmie „Museion” obszerny przegląd historyczny. Pisząc o Trembeckim z okazji stulecia jego śmierci, omawiał reakcje poszczególnych pisarzy na upadek Polski:

Naruszewicz żalił się w melancholii: „Nie masz już Polski, nie masz ukochanej Ojczyzny naszej”, Książnin oszalał z rozpacz, Zabłocki przywdział na znak ekspiacji i pokuty szatę duchowną, inni znaleźli się na obczyźnie lub w więzieniu³⁶.

Na tym tle dobrze wypadł twórca *Zofiówki*, który, podkreśla Morawski, pozostał wierny Stanisławowi Augustowi Poniatowskiemu do jego śmierci. A w dalszym ciągu przeglądu, pisząc o Kołłątaju, Kazimierz Marian Morawski wraca do tematu braku wyrazistej reakcji pisarzy stanisławowskich na upadek Polski i cytuje dłuższy fragment tyrady, którą wykrzyczał „stary biblioman z nowelki niezapomnianego i niedocenionego K.M. Górskiego”³⁷. Cytuje i prostuje:

³⁴ „Piękna ta nowela, odznaczona na konkursie krakowskiego »Czasu«, dotychczas z powodów cenzuralnych nie mogła być dostępną szerszym kołom naszych czytelników”, „Świat” 1907, nr 46, s. 15.

³⁵ K.M. Górski, *Biblioman*, „Świat” 1907, nr 47, s. 16.

³⁶ K.M. Morawski, *Przegląd historyczny. (Jubileusze)*, „Museion” 1912, z. 5, s. 161.

³⁷ *Ibidem*, s. 168.

A co mi z tego, że tam któryś dostał melancholii, albo zwariował? Co mi po ich ogłupieniu! Trzeba było w wierszach szaleć, a nie patrzeć na kompas (Kniaźnin), albo siedzieć, jak mruk w Janowie (Naruszewicz)³⁸.

Dopisane w nawiasie nazwiska precyzują historyczne fakty i osadzają literacką swadę *Bibliomana* w realiach topograficznych. Kompas wraca z Zofiówki Trembeckiego do Kniaźnina.

W wydaniu książkowym noweli Górskiego w Biblioteczce Uniwersytetów Ludowych i Młodzieży Szkolnej podobnie „poprawiono” tekst Górskiego: wyrzucono nieszczęsną Zofiówkę („Trzeba było w wierszach szaleć, a nie patrzeć na kompas, albo siedzieć, jak mruk, w Janowie”³⁹), zaś słowo ‘kompas’ opatrzono, zgodnie z zasadami serii, przypisem: „Kniaźnin, po ostatnim rozbiorze oszalał i patrzył całymi godzinami w zegar słoneczny (kompas)”⁴⁰.

Zacytowane tu wydanie z roku 1925 przyjął za podstawę przedruku *Bibliomana* Juliusz Wiktor Gomulicki, umieszczając nowelę w antologii zapomnianych polskich opowiadań XIX-wiecznych, przeznaczonej dla młodocianych czytelników. Nie przejął wszakże przypisów ani sam ich akurat do tego tekstu nie dodał, dlatego trudno rozstrzygnąć, czy miał świadomość „gafy” Górskiego. Gomulicki – namiętny czytelnik literatury XVIII wieku – chwali erudycję autora *Bibliomana*, pisząc w nocie wstępnej, że nowela powstała „na marginesie studiów Górskiego nad literaturą polskiego Oświecenia, które przeprowadzał w bibliotekach galicyjskich”⁴¹, chwali też pomysł fabularny, gotów niemal sam wziąć się za jego kontynuację:

Druk opisany przez Górskiego nie istniał w rzeczywistości, gdybyśmy jednak przedrukowali w jednym tomiku garść wybranych wierszy erotycznych, sielankowych, moralistycznych, trzeciomajowych, antytargowickich oraz insurekcyjnych pióra Jasińskiego, Niemcewicza, Gaudzickiego, Kniaźnina i Felińskiego oraz kilku anonimów, to taki tomik mógłby zrobić na wrażliwym czytelniku takie samo wrażenie, jakie na pocziwym Sztremerze zrobił

³⁸ Ibidem.

³⁹ K.M. Górski, *Biblioman. Nowela*, wyd. 2, Warszawa 1925, s. 20. Wydanie pierwsze ukazało się w roku 1908.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ *Iskry z popiołów. 25 zapomnianych opowiadań polskich XIX wieku*, wybór i oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1959, s. 506.

ów legendarny tomik sandomierski. Kto wie nawet, czy takiego tomiku nie warto umyślnie spreparować?...⁴².

Jest rzeczą znaną, że wśród kilku potencjalnych autorów takiego wymarzonego druczku znalazł się także Franciszek Dionizy Kniaźnin.

Bibliografia

- Dmochowski Franciszek Salezy, *Wiadomość o życiu i pismach Franciszka Dionizego Kniaźnina*, w: F.D. Kniaźnin, *Dzieła*, t. 1., wydane przez F.S. Dmochowskiego, Warszawa 1828.
- Górski Konstanty Marian, *Biblioman. Nowela z konkursu literackiego „Czasu”*, Kraków 1896.
- Górski Konstanty Marian, *Biblioman. Nowella. (Rzecz odznaczona trzecią nagrodą na konkursie literackim „Czasu”)*, „Czas” 1896, nr 3 z 4 stycznia.
- Górski Konstanty Marian, *Biblioman*, „Świat” 1907, nr 47.
- Górski Konstanty Marian, *Biblioman. Nowela*, wyd. 2, Nakładem Gebethnera i Wolffa. Biblioteczka Uniwersytetów Ludowych i Młodzieży Szkolnej, t. 88, Warszawa 1925.
- Groza Aleksander, *Poezye*, t. 1, Drukiem Józefa Zawadzkiego, Wilno 1843.
- Gomulicki Juliusz Wiktor (wybór i oprac.), *Iskry z popiołów. 25 zapomnianych opowiadań polskich XIX wieku*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1959.
- Kuliczkowski Adam, *Zarys dziejów literatury polskiej, na podstawie badań najnowszych pracowników*, Nakładem Seyfartha i Czajkowskiego, Lwów 1880.
- Morawski Kazimierz Marian, *Przegląd historyczny. (Jubileusz)*, „Museion” 1912, z. 5.
- Niesiecki Kasper, *Herbarz polski [...]*, t. 8, Nakładem i drukiem Breitkopfa i Häertela, Lipsk 1841.
- O***, *Krótką wiadomość o życiu Franciszka Dionizego Kniaźnina*, w: F.D. Kniaźnin, *Dzieła*, wydanie nowe Jana Nep[omucena] Bobrowicza, Lipsk 1837.
- [Rzążewski Adam] Aër, *Pierwszy romantyk. Opowiadanie z przeszłości*, wydanie redakcji „Przeglądu Polskiego”, Kraków 1883.
- Taylor Nina, *F.D. Kniaźnin and the Polish Balloon*, w: *Literature and Politics in Eastern Europe*, ed. by C. Hawkesworth, Palgrave Macmillan, Houndmills–Basingstoke–Mephshire 1992.
- W[óycicki] K[azimierz] W[ładysław], *O miłości poetów (Wyjątek z dzieła o literaturze polskiej)*, „Muzeum Domowe” 1835, nr 7 z 13 lutego.
- Żeromski Stefan, *Dzieła. Nowele i opowiadania*, t. 1. *Rozdziobią nas kruki, wrony...*, red. S. Pigoń, Czytelnik, Warszawa 1956.
- Żeromski Stefan, *Dzienniki*, t. 3. *1888–1891*, oprac. J. Kądziela, Czytelnik, Warszawa 1956.

⁴² Ibidem.

A Poet in front of a Sundial

The paper discusses the importance of the motif of clocks and sundials in the biography of the Eighteenth century poet Franciszek Dionizy Kniaźnin and shows various stages of an image – in subsequent Polish poetry and prose – of this poet, deranged in his late years, after the fall of the independent Poland, as he used to stand for hours in front of a sundial, staring at the movement of the shadow and contemplating the arrival of his own end as well. This presentation covers a period of more than 170 years.

Keywords: Kniaźnin; passage of time; reception; sundial; Zofiówka

Data przesłania tekstu: 5.08.2022

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 29.09.2022

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 30.09.2022

WIELKI MAŁY CZŁOWIEK W BIKORNIE. O IKONOGRAFII POTĘGI I UPADKU NAPOLEONA NA KARTACH POCZTOWYCH Z PIERWSZYCH DEKAD XX WIEKU*

BRYGIDA PAWŁOWSKA-JĄDRZYK

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW
Faculty of Humanities,
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
b.pawlowska@uksw.edu.pl
ORCID 0000-0001-9900-2070

Autorka książki *Bogowie u władzy*, śledząc metamorfozy wizerunku Bonapartego, rozróżnia jego cztery oblicza: „Swą karierę rozpoczął jako niezwykły Bóg Wojny. Obejmując tron, został chrześcijańskim obrazem Boga na ziemi i narzędziem Pana Zastępów. Wkrótce jednak objawił się jako Antychryst i apokaliptyczna bestia. I to nie na długo, gdyż z chwilą śmierci ten niestrudzony Proteusz zmienił się w świętego męczennika i Chrystusa Narodów”¹. Z kolei w *Słowniku mitów i tradycji kultury* czytamy:

W dziełach historycznych i literackich własnego narodu i czasu, a także następnych pokoleń we Francji i w pozostałych krajach Europy postać Napoleona odbija się w sposób bardzo wieloraki [...]. Dla Francuzów był on naprzód rodzajem młodego herosa greckiego, później – tak jak Aleksander Wielki – despotą, wreszcie, po klęsce, awanturnikiem i uzurpatorem [...]. Wkrótce, a zwłaszcza po śmierci Napoleona, zobaczono go w całkiem innym świetle, jako Żołnierza Rewolucji, który pragnął przynieść światu ład, wolność i pokój, konającego powoli na bezludnej wyspie. Nim jeszcze zwłoki wróciły do ojczyzny, legenda zaczęła rosnąć².

* Wszystkie pocztówki wykorzystane w tekście pochodzą z kolekcji autorki.

¹ M. Milewska, *Bóg Wojny, święty Napoleon czy Antychryst?*, w: eadem, *Bogowie u władzy. Od Aleksandra Wielkiego do Kim Dzong Ila. Antropologiczne studium mitów boskiego władcy*, Gdańsk 2012, s. 82.

² W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2003, s. 811.

Autor tych słów, Władysław Kopaliński, odnotowuje nazwiska licznych zwolenników i apologetów Bonapartego (w tej grupie wymienia m.in. znanych pisarzy, spośród Polaków: Adama Mickiewicza, Stefana Żeromskiego, Waława Berenta, Waława Gąsiorowskiego, Kazimierza Tetmajera) oraz jego zagorzałych przeciwników (takich jak Johann Gottlieb Fichte, Heinrich von Kleist, Walter Scott, Herbert George Wells, George Bernard Shaw, Lew Tołstoj), nie tracąc z pola widzenia faktu, że mit wybitnego Korsykanina zrazu szerzył się dzięki jego portretom rozpowszechnianym wśród ludu. Ogromna popularność masowo produkowanych wizerunków Napoleona (litografii, posążków, popiersi, a także portretów na kubkach, talerzach³ i innych wyrobach powszechnego użytku) trwała przez cały wiek XIX aż do roku 1914 w większości krajów europejskich i wielu pozaeuropejskich⁴. Można przyjąć, że o żywotności tych tendencji w popularnym obiegu kultury na początku wieku XX do wybuchu I wojny światowej świadczą ilustracje powielane na pocztówkach⁵, które zdobywają sobie wówczas coraz większe uznanie jako nowa forma komunikacji międzyludzkiej i przedmiot kolekcjonerski. (Okres od schyłku XIX stulecia do zakończenia Wielkiej Wojny bywa określany mianem „złotego wieku kart pocztowych”)⁶. Osoba Bonapartego oraz zwycięstwa i klęski cesarza Francuzów stanowią ich częsty temat.

³ Współcześnie fakt ten znalazł symboliczne odbicie np. w powieściach historycznych Haliny Popławskiej zatytułowanych *Talerz z Napoleonem* (t. 1. *Róża*, 1986; t. 2. *Anto*, 1988).

⁴ W. Kopaliński, op. cit., s. 813.

⁵ Pomysłodawcą słowa 'pocztówka' był Henryk Sienkiewicz. W sierpniu 1899 r. zorganizowano w Krakowie I Słowiańską Wystawę Kart Ilustrowanych; kolejnej tego rodzaju ekspozycji, która odbyła się rok później w Warszawie, towarzyszył konkurs na jednowyrazową nazwę karty pocztowej – zwyciężyła w nim propozycja autora *Quo vadis?*, wchodząc niemal natychmiast do języka potocznego. Paweł Banaś, *Orbis Pictus. Świat dawnej karty pocztowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2005, s. 17.

⁶ *Ibidem*, s. 16. Inne źródła wskazują na lata 1900–1914. J. Zieliński, *Historia karty pocztowej*, Krosno 1999, s. 34.

* * *



Il. 1a–1b. Francuskie pocztówki z ok. 1910 roku (część dziesięcioelementowego, ręcznie kolorowanego zestawu kart pocztowych) przedstawiające Napoleona w bikornie. Kolor jego kapelusza był z zasady jednolicie czarny (nie oddaje tego technika sepia, w której wykonano odbitki), co wyróżniało Bonapartego z tłumu marszałków i generałów, których nakrycia głowy przyozdabiano na złoto

Kunszt Napoleona obejmował zarówno biegłość w zakresie strategii wojskowych, jak i propagandowych⁷, a te ostatnie (obok podbojów terytorialnych) znajdowały przełożenie na przemiany mody i estetyki⁸. Z osobą słynnego wodza, będącego niewątpliwie mistrzem autopromocji, wiąże się wiele atrybutów oraz znamienych – autentycznych bądź wyobrażonych przez artystów – póz i gestów, których przedstawienia odnajdujemy w rzeźbie i na płótnach malarskich, a także na reprodukcjach rozpowszechnianych jeszcze długo po jego śmierci za pośrednictwem pocztówek.

Za znak rozpoznawczy Bonapartego uchodzi nade wszystko dwurożny kapelusz – bikorn⁹, co raczej mało zaskakujące, gdyż „wojskowi i przywódcy

⁷ Na ten temat czytaj w: P. Dwyer, *Napoleon: The Path to Power 1769–1799*, London 2003; idem, *Citizen Emperor: Napoleon in Power 1799–1815*, London 2013.

⁸ Bonaparte znał społeczeństwo francuskie, w związku z czym doceniał znaczenie własnego wizerunku i mody dla umocnienia panowania. A. Banach, *O modzie XIX wieku*, Warszawa 1957, s. 192.

⁹ Bikorn, zwany też „pierogiem napoleońskim”, to „nakrycie głowy Napoleona I o specjalnym kroju, noszone tylko przez niego; *bicorne* (‘dwurożny’), trapezoidalny, o przednim rondzie niższym od tylnego; inni nosili bikorny półokrągłe, z reguły obszyte”. W. Kopaliński, op. cit., s. 812.

są swoistymi trendsetterami w tworzeniu mody na nakrycia głowy¹⁰. W czasach napoleońskich bikorn, wywodzący się z umundurowania wojskowego, zajęły miejsce arystokratycznego kapelusza trójrożnego (zazwyczaj noszono go w poprzek)¹¹ – w nim właśnie wodza Francuzów przedstawiano najczęściej. Bonaparte upodobał sobie skromny model z czarnego filcu, dekorowany jedynie wstążką lub rozetą (a nie złotą listwą – jak chciał jego nadworny malarz Jacques-Louis David)¹², i pozostał mu wierny do końca kariery wojskowej¹³. Wybór takiego nakrycia głowy z pewnością przyczynił się do utwierdzenia jego mitu jako prostego żołnierza – geniusza wojny, ale i towarzysza broni.

Jednak – by tak to ująć – Napoleon nie od razu został „człowiekiem z przysłoniętym czołem”. Co bardziej wyważeni komentatorzy, zdradzający ambiwalentny stosunek do jego osoby, tacy jak George Byron czy William Wordsworth, „rozzóżniali ostro okres młodego Bonaparte’go od okresu cesarskiego”¹⁴, czemu zresztą sprzyjała ikonografia. Do ugruntowania legendy Napoleona jako dzielnego romantycznego buntownika przyczynił się zwłaszcza

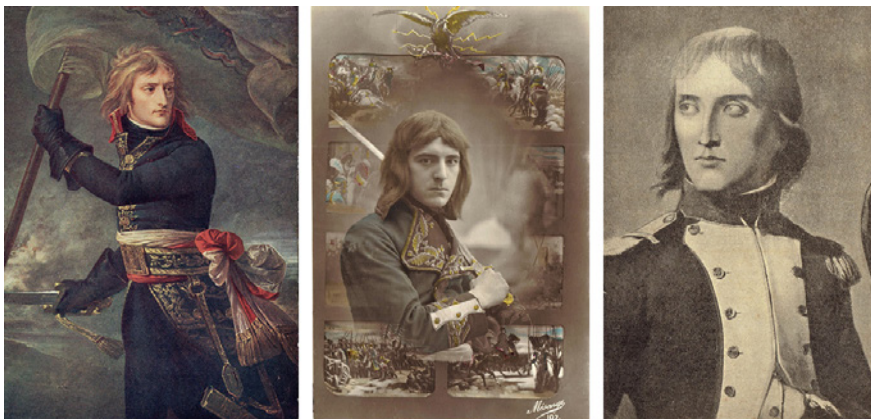
¹⁰ Fragment wypowiedzi Marcina Fedisza – kuratora wystawy *Cały teatr na naszej głowie*, zorganizowanej w Galerii Opera w Teatrze Wielkim - Operze Narodowej. Zob. *Cały teatr na naszej głowie* [katalog wystawy], red. A. Piętka, Warszawa 2017, s. 5. Autor, obok Napoleona i jego bikornów, przywołuje generała de Gaulle’a i degolówki oraz Lenina i leninówki.

¹¹ J. Dobkowska, J. Wasilewska, *W cieniu koronkowej parasolki. O modzie i obyczajach w XIX wieku*, Warszawa 2016, s. 46.

¹² Zob. np. *Napoleon przekraczający Przełęcz Świętego Bernarda w 1800 roku*. W latach 1801–1803 David namalował pięć podobnych wersji tego słynnego obrazu. Philippe Bordes, *Jacques-Louis David: Empire to Exile*, Yale University, 2007, s. 33–34. Zob. także płótno Paula Delaroche *Napoleon przekraczający Alpy* (1850) – notabene, reprodukcje tego dzieła bywają na dawnych pocztówkach błędnie przypisywane Eugène Delacroix.

¹³ Fason Napoleońskich bikornów z czasem nieco ewoluował, pozostał jednak zasadniczo niezmienny. Do dzisiaj ocalało ich około 19, w tym jeden noszony przez Cesarza podczas kampanii rosyjskiej i jeden spod Waterloo. Zachował się również słomkowy kapelusz z szerokim rondem noszony przez Bonaparte’go podczas zesłania na Wyspie Świętej Heleny. G. Glover, *Napoleon in 100 Objects*, Yorkshire, 2019, s. 227, 274.

¹⁴ W. Kopalinski, op. cit., s. 812.



Il. 2a–2c. Wizerunki młodego Napoleona. Od lewej: pocztówka z reprodukcją fragmentu obrazu A.-J. Grosa *Bonaparte à Arcole*, Musée de Versailles, A.N., Paris; inscenizowana pocztówka francuska, ok. 1910; Pierwszy Konsul, pocztówka polska, Wydawnictwo „Amazonka”

cza obraz Antoine’a-Jeana Grosa *Bonaparte na moście pod Arcole* (ok. 1797). Adam Zamoyski w kontekście tego płótna pisze wręcz o micie początku¹⁵.

Zacępnę spojrzenie i rozwiane włosy konotują młodzieńczą energię oraz siłę woli Napoleona sportretowanego przez Grosa. Jednak to nakryciu głowy przypisuje się istotną rolę symboliczną: podkreśla ono funkcję osoby je noszącej, dodając jej ważności przez optyczne powiększenie sylwetki, na czym zawsze szczególnie zależało najróżniejszym dostojnikom¹⁶. Zasada hieratyzacji przez ten atrybut nie do końca potwierdza się w przypadku Napoleona, a to z uwagi na styl umundurowania żołnierzy Wielkiej Armii, którzy często tworzyli tło w przedstawieniach swojego przywódcy (żołnierze niektórych formacji, np. grenadierzy i strzelcy konni, nosili na głowach tzw. bermyce, czyli bardzo wysokie „niedźwiedzie czapki”). Wobec tego

¹⁵ Autor obnaża wstydlive fakty związane z tematem dzieła Grosa: „W rzeczywistości Napoleon nie zbliżył się nawet do przeprawy. Próba ruszenia do ataku ze sztandarem w dłoni zakończyła się dla Napoleona kąpielą w rowie z wodą, do którego został zepchnięty przez członków swej świty uciekających przed gradem austriackich pocisków”. A. Zamoyski, *Napoleon. Człowiek i mit*, Kraków 2019, s. 195.

¹⁶ *Leksykon symboli*. Herder, przeł. J. Prokopiuk, red. L. Robakiewicz, Warszawa 2009, s. 48.



Il. 3a–3d. Pocztówki z początku XIX wieku. Od góry, od lewej: polska, nakładem B-ci Rzepkowicz, ok. 1905 – czarny bikorn, wyraziście odcinający się od tła, oraz charakterystyczny szary szynel nie pozostawiają wątpliwości, z kim mamy do czynienia (wykrzyknienie „C'est l'Empereur!!”, włożone w usta rannego żołnierza, pełni tu głównie funkcję ekspresywną); inscenizowana francuska, 1908; polska, Mały Kapral i Wielki Grenadier, 1914; rosyjska, 1908

na wielkość „Małego Kaprała”¹⁷ – na jego wielkość jako mężnego wodza i nieustraszonego dowódcy – często wskazywano przez wywoływanie skojarzeń opartych na schemacie paradoksu, zgodnych z formułą „wielki mały człowiek”.

Warto w tym kontekście przypomnieć, że Napoleon – niejako wbrew mentalności oświecenia – rozpropagował uwznioślony typ męskości wojskowej, czerpiącej inspirację zarówno z *ancien régime*, jak i Wielkiej

¹⁷ *Le petit caporal* – nazwa nadana Bonapartemu z uwagi na jego niski wzrost przez kolegów ze szkół wojskowych; jak twierdzą inni – przez żołnierzy w kampanii włoskiej. W. Kopaliński, op. cit., s. 812.

Rewolucji Francuskiej, a utwierdzonej w wartościach honoru i sławy, co wiązało się z tendencjami do celebracji siły, odwagi i solidarności¹⁸. Wywyższeniu postaci Bonapartego na pocztówkach z omawianego okresu służyło najczęściej ukazywanie go w szczególnych – nie zawsze zgodnych z faktami – okolicznościach i dostojnych pozach (np. dzierżącego „wymierzony w przyszłość” teleskop), na okazałym – zazwyczaj białym czy siwym – rumaku. Do dziś niektórzy biografowie określają Napoleona mianem „Człowieka na Koniu”, z czym zresztą bywają kojarzone także negatywne oceny. Na przykład angielski historyk Paul Johnson dowodzi w swej krytycznej książce zatytułowanej po prostu imieniem Bonapartego, że „dzięki poezji Heinego, najpopularniejszego z niemieckich poetów, mit Napoleona, silnego władcy, »Człowieka na Koniu«, znalazł oddźwięk w Niemczech, wszechpotężne państwo stworzone przez jego wielbiciela Hegla stało się załącznikiem zarówno marksistowskiego, jak i nazistowskiego totalitaryzmu [...]»¹⁹.

Zreprodukowany tu słynny obraz Davida z 1802 roku, przedstawiający Napoleona na jasnym wierzchowcu przekraczającego Przełęcz Świętego Bernarda podczas marszu pod Marengo, stanowi „jeden z symboli napoleońskiej mitologii”;²⁰ w rzeczywistości Bonaparte pokonał Alpy na grzbiecie muła, ubrany w ochronny olejakiowy płaszcz²⁰.



Il. 4. Napoléon Bonaparte, Premier Consul – pocztówka francuska, Musée de Versailles

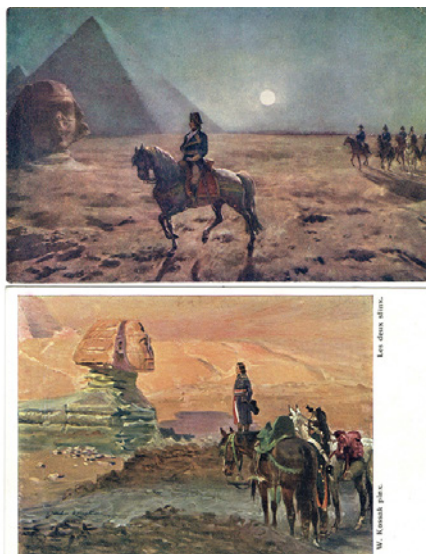
¹⁸ J.-P. Bertaud, *Męskość wojskowa*, w: *Historia męskości*, t. 2. XIX wiek. *Tryumf męskości*, red. A. Corbin, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2020, s. 151 i nn.

¹⁹ P. Johnson, *Napoleon*, przeł. S. Baranowski, Kraków 2015, s. 175. Notabene, przywołany biograf szczególnie chętnie przyrównuje Napoleona do Hitlera i Mussoliniego – do tego ostatniego z uwagi na łączący ich kult starożytnego Rzymu.

²⁰ A. Zamojski, op. cit., s. 448.



Il. 5a-5h. „Człowiek na Koni”. Od góry, od lewej: statua Napoleona I w Cherbourgu (pocztówka francuska); kartka bez opisu; przejście Bonapartego przez Alpy (A. Trüb & CO., Lausanne, 1911); Napoleon pod Wagram, 1809 – detal z obrazu Horace’a Verneta (Stengel & Co., Dresden); reprodukcja obrazu Jeana-Louisa-Ernesta Meissoniera (Musée du Louvre); Van Driesten, Napoleon pod Leną, 1806, pocztówka francuska; Hippolyte Bellangé, Wagram (Stengel & Co., Dresden); Horace Vernet, Bitwa pod Leną, pocztówka francuska



Il. 6a: N. Checa *Napoleon v Egypté* (Salon J.P.P. 2190 – J. Plichta, Praha), 1921; 6b: Wojciech Kossak, *Les deux sphinx* (Wydawnictwo Malarzy Polskich w Krakowie, Galicia), ok. 1925

Wizerunki Bonapartego jako „Człowieka na Koniu” są dość typowe; podobnie ukazywano i innych wodzów, zwłaszcza tych, którzy nie mogli poszczycić się imponującym wzrostem (Napoleon mierzył 165 cm)²¹. Na tle takich przedstawień szczególnie interesująco prezentują się karty pocztowe upamiętniające podbój Egiptu (1798–1801). Idea tej wyprawy najpewniej zrodziła się z ambicji Korsykanina, by dorównać wielkiemu Aleksandrowi Macedońskiemu, dziś jednak, po z górą dwustu dwudziestu latach, określa się ją mianem „militarnego niewypału”²². Niezaprzeczalnie miała ona jednak bardzo ważne konsekwencje cywilizacyjne i kulturowe.

Czeska pocztówka z początku lat dwudziestych ukazuje scenę pod piramidami w aurze nieco odrealnionej, gdyż świat przedstawiony spowija

²¹ P. Johnson, op. cit., s. 25.

²² S. Leśniewski, *Podbój Egiptu przez Napoleona Bonapartego okazał się militarnym niewypałem. Ale Francja się na tej porażce wzbogaciła. Wzbogaciliśmy się i my*, Wyborcza.pl, 16.07.2018 r., <https://wyborcza.pl/alehistoria/7,121681,23664929,podboj-egiptu-przez-napoleona-bonapartego-okazal-sie.html> (dostęp 3.04.2021).

rozproszone światło księżycy w pełni. Napoleon zobrazowany został na koniu niemal w centrum kompozycji, w taki sposób, że można odnieść wrażenie, iż widoczny na drugim planie starożytny posąg Wielkiego Sfinksa z Gizy – ów symbol władzy faraonów, milczący świadek przemijających tysiącleci, postrzegany (w tradycji ezoterycznej) jako „synteza całej wiedzy przeszłości”²³ – wpatruje się właśnie w niego. Efekt niezwykłości tej wizji zostaje wzmocniony przez dyskretną, ale znamiennej analogię: kształt głowy Napoleona, ukazanej z profilu i ujętej w kontur bikornu, jawi się niczym odwrócone odbicie jednostronnie oświetlonej głowy Sfinksa.

Z kolei na karcie pocztowej prezentującej płótno Wojciecha Kossaka z 1911 roku to Napoleon wpatruje się w, ukazany ze skosu, monument; stoi wyprostowany, w złączonych na plecach rękach trzyma czarny bikorn i spokojnie patrzy przed siebie – jakby odbywał audiencję u równego sobie dostojnika. W kontekście tego malowidła można mówić o zastosowaniu przez artystę hiperboli wizualnej (będącej, notabene, ulubioną figurą dawnych i współczesnych propagandzistów oraz twórców reklam)²⁴, gdyż sylwetka Napoleona wydaje się nieproporcjonalnie duża w stosunku do rozmiarów nieodległego posągu. Przesadnia ukierunkowuje uwagę interpretatora ku sensom naddanym, nie dziwi więc, że na omawianej pocztówce wykorzystano jeden z kilku tytułów obrazu Kossaka²⁵ – ten właśnie, a nie inny – *Dwa Sfinksy (Les deux sfinx)*...

²³ Por. hasło 'sfinks' w: J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2007, s. 367.

²⁴ B. Pawłowska-Jądrzyk, *Perswazja jako sztuka uwodzielejskiej przesady. Próba typologii hiperbol wizualnych*, w: eadem, *Zarys poetyki uwodzenia. O strategiach perswazyjnych w reklamie wizualnej*, Warszawa 2021, s. 73–119.

²⁵ Wymieniony obraz artysta malował kilkakrotnie, powtarzając ten motyw w nieco odmiennych ujęciach i wariantach kompozycyjnych. Inne jego tytuły brzmią następująco: *Napoleon przed Sfinksem*, *Napoleon w Egipcie*. Zob. artinfo.pl, 030. *Wojciech Kossak*, <https://artinfo.pl/dzielo/napoleon-i-sfinks-1911> (dostęp 3.04.2021). Malowidła i fragmenty panoram Wojciecha Kossaka, należącego do najwybitniejszych polskich batalistów i bonapartystów, były przed I wojną światową często reprodukowane na pocztówkach przez Wydawnictwo Salonu Malarzy Polskich w Krakowie; dwa spośród najczęściej powtarzających się tytułów to: *Wizja Napoleona – Vision Imperiale*, „*Sic transit gloria mundi*” (palenie sztandarów – fragment panoramy *Berezyna*).

* * *



Il. 7a–7d. Dalsza część dziesięcioelementowego zestawu kart pocztowych z ok. 1910 roku, obrazująca jeden z najczęściej prezentowanych gestów Napoleona

Jak ujmuje to Juan Eduardo Cirlot: „idea władzy, wywierając bezpośredni wpływ na ciało i jego postawę, zaczyna oddziaływać wprost na jej dzierżyciela, sprawiając, że okazuje on w swym zachowaniu nieporuszoność, rzeczywistość bądź udawaną obojętność, spokój, wreszcie wyniosłość”²⁶. W pracach dotyczących znaczenia mowy ciała do opisu gestów podkreślających autorytet, wyrażających poczucie pewności siebie, wyższości bywa przywoływany właśnie przykład Napoleona. Bonaparte wręcz automatycznie kojarzony jest z gestem, który – jak twierdzą autorzy opracowań historycznych – bynajmniej nie należał do jego zwyczajowych zachowań (dłoń wsunięta pod kamizelkę, wystawiony na wierzch kciuk), co zawdzięcza niewątpliwie swoim portrecistom, w szczególności Jacquesowi-Louisowi Davidowi²⁷.

Inną z pozycji charakterystycznych dla przedstawień stojącego Napoleona, uznawaną dziś za powszechną wśród przywódców oraz członków rodzin królewskich, obrazuje karta pocztowa z reprodukcją malowidła Wasilija

²⁶ Zob. hasło ‘władza’ w: J.E. Cirlot, op. cit., s. 454.

²⁷ *Gesty dłoni i kciuków*, <https://utw.uj.edu.pl/documents/6082181/3401fc94-52b-8-414b-8a92-b2f1bff3708c> (dostęp 4.04.2021).



Il. 8a–8d. Pozy typowe dla przedstawień Napoleona. Od lewej: Napoleon I à la Malmaison, Versailles; następnie dwie pocztówki reprodukujące malowidła Wasilija Wierieszczagina: Napoleon w Pałacu Pietrowskim (zapisana po polsku, 1921); Napoleon pod Moskwą oczekuje na deputację bojarów (rosyjska z 1914 roku); Pożoga Kremla, M. Orange, Salon de Paris

Wierieszczagina²⁸: wypięzona sylwetka i ręce złożone – dłoń w dłoń – za plecami²⁹. Oczywiście monumentalizacji wodza Francuzów sprzyja także umieszczenie jego sylwetki w centrum przedstawienia oraz wyniesienie jej ponad przeciętny poziom podłoża i ponad inne postacie (wykorzystanie symboliki poziomu i środka)³⁰, które w tle zostały zresztą zaledwie zaznaczone szarymi plamami.

Ciekawy sposób uwypuklenia postaci Bonapartego przynosi pocztówka prezentująca pożogę Moskwy we wrześniu 1812 roku, podczas okupacji stolicy Rosji przez wojska napoleońskie. (Kataklyzm ten, zaliczany do najśłynniejszych pożarów w dziejach³¹, jak wiadomo, okazał się momentem zwrotnym w kampanii rosyjskiej, gdyż zmusił Wielką Armię do fatalnego

²⁸ Na temat cyklu napoleońskich obrazów Wasilija Wierieszczagina, będących podstawą wielu kart pocztowych, zob. Wikipedia, *1812 rok (cykl obrazów Wasilija Wierieszczagina)*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/1812_rok_\(cykl_obraz%C3%B3w_Wasilija_Wierieszczagina\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/1812_rok_(cykl_obraz%C3%B3w_Wasilija_Wierieszczagina)) (dostęp 3.03.2022).

²⁹ „Z gestem tym związane jest poczucie wyższości, pewności siebie i władzy. Wykonująca go osoba eksponuje narażone na atak okolice brzucha, serca, krocza i gardła w podświadomym akcie odwagi”. Ibidem, s. 169.

³⁰ Zob. hasło ‘władza’ w: J.E. Cirlot, op. cit., s. 454.

³¹ W. Kopaliński, op. cit., s. 1024.

w skutkach odwrotu). Scenka ma charakter dynamiczny: Napoleon – i tu ukazany w centrum kompozycji – zdecydowanym krokiem przemierza pobojuwisko i zdaje się ignorować dramatyczne gesty zwracającego się doń mężczyzny. Surowej, a nawet nieco złowrogiej, powagi jego postaci, okolonej – jak wszystko inne – kłębam dymu oraz krwistą poświatą, dodaje charakterystyczny motyw drugiego planu: po chwili uważniejszej kontemplacji tła obrazu dostrzegamy, że sporych rozmiarów cień, widoczny na murze, „powtarza” i intensyfikuje (przez powiększenie) zars profilu oraz kształt głowy Człowieka w Bikornie, który tym samym zdaje się górować nad zgłiszczami – niczym przyczajony drapieżny ptak.

Napoleoński bikorn to atrybut bardzo „wymowny” i wieloznaczeniowy: nie tylko wyjątkowo podatny na wielorakie symbolizacje, ale i zapewniający natychmiastową rozpoznawalność genialnego wodza, w różnych jego artystycznych przedstawieniach (por. karty pocztowe prezentujące konny pomnik Napoleona w Cherburgu oraz, inspirowaną antyczną Kolumną Trajana, statuę z placu Vendôme w Paryżu – il. 5a, 9a). Na pocztówkach z początków XX wieku „żołnierskie” wizualizacje Bonapartego zdecydowanie przeważają nad tymi nacechowanymi splendorem i dworskim przepychem. Stosunkowo niewiele z nich prezentuje sceny z okresu, kiedy Napoleon przestoczył się z Pierwszego Konsula w cesarza i zaczął się portretować w stroju sugerującym, że należy go traktować jako spadkobiercę cesarza starożytnego Rzymu: w królewskich pozach i złotym wieńcu z liści laurowych na głowie, będącym od wieków symbolem zwycięstwa (*corona triumphalis*).

W tym kontekście warto odnotować, że w imperium Napoleona istotnym orężem władzy stały się klejnoty (zwłaszcza kameo-portrety)³². Zatrudnieni przez niego jubilerzy stworzyli styl *empire*, odznaczający się ostentacyjnym przepychem oraz symboliką kojarzoną ze splendorem i potęgą. Cesarz Francuzów pochodził ze skromnej korsykańskiej rodziny, w związku z czym, co się podkreśla, nie posiadał dynastycznego zaplecza ani tradycji, jakimi mogli się poszczycić jego królewscy poprzednicy – Burbonowie. Jak dodaje Ewa Letkiewicz: „nie mając symboli własnych, sięgnął do cudzych. Wódz zwycięskich kampanii, odnoszący sukcesy militarne, czuł się spad-

³² Omówienie tych zagadnień przynosi następująca praca: E. Letkiewicz, *Polityczne konteksty sztuki. Klejnoty w imperium Napoleona*, http://yadda.icm.edu.pl/yadda/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10_18778_2084-851X_06_06 (dostęp 2.05.2021).



Il. 9 a–9e. Cesarz Napoleon I – francuskie karty pocztowe. Od góry, od lewej: kolumna z posągami Napoleona na placu Vendôme, z 1908 roku; Napoléon I, Empereur, podstawa – płótno z pracowni François Gérarda, Musée de Versailles, 1930; Jean-Auguste-Dominique Ingres, Apoteoza Napoleona I, Musée du Louvre – École Française; Napoleon I koronuje Józefinę na cesarzową, fragment obrazu J.L. Davida Le Sacre (1806), Musée du Louvre, 1913; kartka z dwunastoelementowego zestawu pocztówek prezentującego na pierwszym planie rysunkowy portret konny Napoleona, „Croissant” (Ch. Fontane, Éditeur – Paris, ok. 1910)

kobiercą wielkich poprzedników: Aleksandra Wielkiego, Hannibala, Karola Wielkiego. Czerpał ze sprawdzonych, najszczytniejszych wzorów i rozpoczął prace nad budowaniem swojego wizerunku, wykorzystując w tym celu klejnoty³³. A skłaniał się zwłaszcza ku wzorcom starożytnym oraz tradycjom Merowingów i Karolingów³⁴. Lansowany przez Napoleona i Józefinę

³³ Ibidem, s. 112.

³⁴ „Flagowym” klejnotem cesarstwa stały się gemmy, które Napoleon wprowadził na salony; nimi właśnie przyozdobiono cesarską koronę (zob. A. Cudowska, *Kamea w kulturze europejskiej od czasów starożytnych do współczesności*, w: *Rzecz w kulturze*,

styl epatował przepychem podczas ceremonii koronacji Bonapartego na cesarza Francuzów, która odbyła się w katedrze Notre-Dame 2 grudnia 1804 roku (uroczystość tę uwiecznia znany, powstały w latach 1806–1807, obraz Davida, którego fragment przedstawia zaprezentowana powyżej pocztówka)³⁵. Bonaparte pozwolił sobie wówczas na śmiałe posunięcie. Najpierw kazał papieżowi czekać na siebie przez cztery godziny w wyiębionej katedrze, by potem pozbawić go znaczącej roli w uroczystości. Mimo że – zgodnie z wcześniejszymi uzgodnieniami – Pius VII miał usankcjonować koronację i przewodniczyć ceremonii, Napoleon sam wziął obie korony, najpierw umieścił jedną na swojej głowie, a potem drugą – na głowie Józefiny. „Istnieją kontrowersje, co do tego, czy jego gest był spontaniczny, i czy został zaakceptowany przez papieża”³⁶. Z pewnością jednak gest ten stał się wyrazistą manifestacją potęgi cesarza i siły stworzonego przez niego imperium. Upadek z tak wysokiego szczytu musiał mieć charakter spektakularny...

* * *

W pierwszych dekadach XX wieku trwałość mitu Napoleona znajduje potwierdzenie w powielaniu jego wizerunków, co – z powodów politycznych nie bez zaskoczenia – obserwujemy także w państwach takich jak Rosja czy Niemcy³⁷. Oczywiście część spośród tych przedstawień prezentuje klęski Bonapartego, biorąc jednak pod uwagę analizowany tu materiał (czyli karty

red. B. Pawłowska-Jądrzyk, D. Dąbrowska, Warszawa 2016, s. 51–64). Z dawnego dziedzictwa merowińskiego zaczerpnął zaś Napoleon motyw pszczół, czyniąc z niego „jeden z najpopularniejszych symboli cesarstwa i heraldyki napoleońskiej”. Zob. E. Letkiewicz, op. cit., s. 120.

³⁵ Niektóre źródła podają, że Napoleon obie korony wziął z ołtarza; inne, że koronę przeznaczoną dla siebie wyjął z rąk papieża – i że tę właśnie chwilę miało przedstawiać zamówione przez niego u Davida monumentalne dzieło, co trzeba by uznać za raczej mało dyplomatyczne (J. Dobkowska, J. Wasilewska, *W cieniu koronkowej parasolki*, op. cit., s. 47). Ostatecznie zdecydowano się na przedstawienie na płótnie Napoleona koronującego Józefinę.

³⁶ P. Johnson, *Napoleon*, op. cit., s. 54.

³⁷ Mitowi temu ponoć ulegał sam Arthur Wellesley (książe Wellington) – brytyjski pogromca Bonapartego spod Waterloo. „W czasie ostatecznego wygnania Napoleona Wellington miał sypiać z dwiema jego kochankami [m.in. z ówczesną pięknoscią, włoską śpiewaczką operową Josephiną Grassini – przyp. B.P.-J.], a przeżywszy przeciwnika o 20

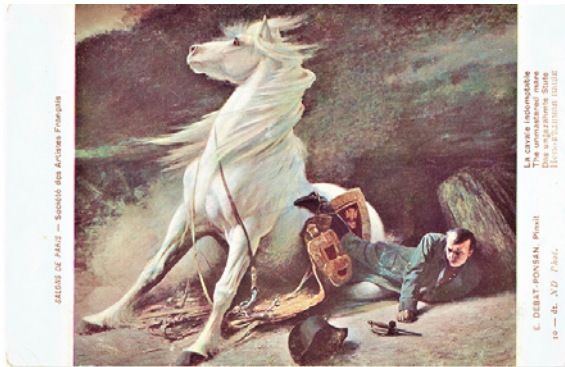


Il. 10a–10d. Dalsza, ostatnia już, część dziesięcioelementowego zestawu kart pocztowych datowanych na ok. 1910 rok

pocztowe wydawane wówczas w różnych krajach europejskich), trudno nie odnieść wrażenia, że i w sposobach ukazywania niepowodzeń dochodzi do głosu – świadomy bądź mimowolny – respekt dla „upadłego kolosa”.

Wieloelementowe zestawy napoleońskich pocztówek pochodzących z pierwszych dziesięcioleci XX wieku najczęściej są skomponowane według określonego schematu. Zawierają 10–12 kart, przy czym na pierwszy plan utworzonego z nich obrazu wysuwa się wielki (złożony ze wszystkich bądź prawie wszystkich elementów składowych) wizerunek Bonapartego. Przedstawienia umieszczone w tle górnych i środkowych partii zestawu z zasady opiewają zwycięskie bitwy Napoleona oraz inne ważne dla niego ceremonie czy wydarzenia (takie jak koronacja, narodziny syna); partie dolne to przestrzeń przeznaczona do prezentacji schyłku jego potęgi i końca życia (kampanii rosyjskiej 1812 roku, abdykacji w Fontainebleau, powrotu z Elby, internowania na Wyspie Świętej Heleny, sarkofagu w Kościele Inwalidów itd.). Temat klęski i upadku znajduje jednak szczególnie interesujące realizacje nie tyle w zestawach kart, ile na pojedynczych pocztówkach. Poza przedstawieniami o charakterze realistycznym (takimi np. jak obrazy scen

lat, wypełniał swoje bogate domostwa napoleońskimi pamiątkami”. Zob. J. Cummins, *Najwięksi rywale w historii*, przeł. T. Łuczak, Warszawa 2010, s. 176.



Il. 11. Pocztówka francuska z 1913 roku (Salons de Paris): Édouard Debat-Ponsan, Nieokielznana klacz

bitewnych spod Waterloo)³⁸ przynoszą one niekiedy sugestywne ujęcia symboliczne czy alegoryczne.

Przypadek zaakcentowania znaczeń naddanych ilustruje powyższa pocztówka francuska sprzed I wojny światowej; można się w niej dopatrywać alegorii otwartej (*alegoria permixta apertis*), tzn. takiej, która niesie przekaz dosłowny, jak i przenośny³⁹. Umieszczona na pocztówce reprodukcja przedstawia dynamiczną scenę upadku Napoleona z konia: wódz Francuzów stara się wyswobodzić z siodła narowistego białego rumaka, który niemal przygniata mu nogę swym cielskiem. Od wieków umaszczeniu konia nadawano znaczenie symboliczne, przy czym już od starożytności z ciemną barwą sierści łączono cechy negatywne (konie o ciemnym umaszczeniu poświęcano bogom podziemia), z jasną zaś pozytywne (białe zwierzęta ofiarowywano bogom niebiańskim); zwycięzców tryumfalnie obwożono po Rzymie białymi zaprzęgami, „mówiono też, że białej maści był Bucefał, słynny rumak okielznany przez Aleksandra Wielkiego”⁴⁰. Na omawianej

³⁸ Metropostcard.com, Warfare in the Age of Napoleon: *Waterloo, Exile and Legacy*, <http://www.metropostcard.com/war3f.html> (dostęp 29.05.2021).

³⁹ Zob. M. Rusinek, *Retoryka obrazu. Przyczynek do percepcyjnej teorii figur*, Gdańsk 2012, s. 67.

⁴⁰ L. Impelluso, *Natura i jej symbole. Rośliny i zwierzęta*, przeł. H. Cieśla, Warszawa 2006, s. 257. W kontekście omawianej tu pocztówki warto dodać, że Ojcowie Kościoła nadawali koniowi znaczenia negatywne, czyniąc zeń m.in. atrybut lubieżności; na



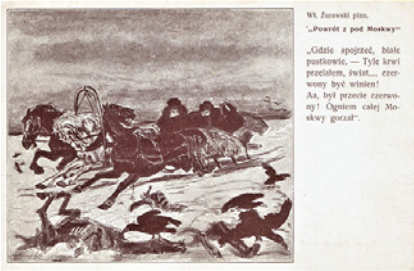
Il. 12. Paul Delaroche, Napoleon in Fontainebleau, pocztówka niemiecka, Stengel & Co.

pocztówce w pewnej odległości od Napoleona, który – jak się domyślamy – spadając z narowistego konia, o mały włos uniknął roztrzaskania głowy o leżący na ziemi głaz, dostrzegamy dwa znaczące przedmioty: jeden uplasowany niemal w zasięgu ręki nieszczęsnego jeźdźca wydaje się rękojeścią złamanej szabli, nieco dalej zaś (dokładnie w centrum pierwszego planu) widzimy zrzucony bikorn. W danym kontekście obrazowym słynne Napoleońskie nakrycie głowy kojarzy się ze strąconą koroną, co dodatkowo motywowane jest przez bordowo-złotą kolorystykę ukazanego obok siodła, dobrze znaną z oprawy dworskich uroczystości. Podobną funkcję zdaje się pełnić poniewierający się po podłodze bikorn na niemieckiej pocztówce z reprodukcją obrazu ucznia Antoine-

Jean Grosa – akademika Paula Delaroche’a, która przedstawia zadumanego Napoleona po abdykacji w Fontainebleau (zob. w tle zmultiplikowaną koronę jako jeden z motywów zdobiących ścianę).

Dla zwiększenia sugestywności przedstawień klęsk Napoleona stosowano także bardziej oczywistą symbolikę (por. kruki pożerające padlinę na – wzbogaconej tekstem słownym – kartce z reprodukcją ilustracji Władysława Żurawskiego) oraz całkiem proste zabiegi związane chociażby z operowaniem skalą. Na zamieszczonych tu pocztówkach, przedstawiających odwrót spod Moskwy, Napoleon jest skulony i pozbawiony majestatu, co – poza układem jego sylwetki – w sposób metonimiczny zdaje się podkreślać także niewielki, jakby skurczony bikorn. Ponadto pokonanego władcę Francuzów raczej prezentuje się siedzącego w saniach niż na koniu (a czasami nawet idącego na piechotę i podpierającego się laską; zob. il. 14b).

moralizatorskich malowideł średniowiecznych ilustrujących siedem grzechów głównych postać zrzucona z konia stanowiła alegoryczne przedstawienie Pychy (ibidem).



Il. 13a–13d: od góry, od lewej: pocztówka z edycji Józefa Zastowskiego, Cracowie-Varsovie; pocztówka wydana nakładem B-ci Rzepkowicz (reprodukcja pracy Józefa Ryszkiewicza), Warszawa, do 1905 roku (tzw. długi adres); Napoleon w Rosji, pocztówka wydana nakładem A.J. Ostowskiego, Łódź–Warszawa (reprodukcja obrazu Józefa Chełmońskiego); odwrot Napoleona z Rosji, pocztówka rosyjska, 1912

Kartki poświęcone niefortunnej kampanii Bonapartego z 1812 roku, będące reprodukcjami płócien Wasilija Wierieszczagina, przynoszą także unikalne przedstawienia Napoleona w grubej futrzanej czapie. Z jednej strony takie nakrycie głowy akcentuje realia srogiej zimy, której Rosjanie tak wiele zawdzięczają, z drugiej zaś – zdaje się nabierać ono znaczenia symbolicznej degradacji wodza Francuzów, pozbawionego atrybutu, który od dawna kojarzono z niezwyciężoną potęgą.

Śród pocztówek odnoszących się do schyłku życia Bonapartego wciąż bodaj najsilniej oddziałują na emocje te, które przedstawiają zesłanie niedługożytego „Boga Wojny” na Elbę oraz Wyspę Świętej Heleny. Co ciekawe, większość z nich odwołuje się do estetyki wzniosłości i bazuje na analogicznym koncepcie: ukazują osamotnionego Napoleona-banitę na tle bezmiaru przyrody (często nad morskim urwiskiem), uparcie wpatrzony w bezmiar wody czy poza linię horyzontu. Zazwyczaj tu także pojawia się bikornie. Można się spierać, czy w danym kontekście to nakrycie głowy stanowi parodię

korony (tj. swoistą karykaturę dawnej potęgi) czy raczej symbol paradoksalności ludzkiego losu, który ostatecznie przygniata nawet swoich wybrańców ciężarem zaprzeczonych marzeń, wypaczonych idei i niespełnienia.

Chyba żadna nacja, a na pewno „żadna dziedzina sztuki nie pozostała [...] obojętna wobec tego »człowieka, który mógł wszystko, gdyż wszystkiego pragnął«, jak napisał Balzac⁴¹. Nie tylko imaginacja romantyków, ale i wielu późniejszych pokoleń uległa kłiwej wizji samotnego końca Bonapartego na odległej, obmywanej falami wyspie. Cóż bardziej fascynującego dla wyobrażeń mas niż Napoleon – wygnany cesarz i „Bóg Wojny”, z którego w końcu okrutnie zakpił los, Napoleon – osamotniony geniusz, pogrążony w snach o minionej potędze, Napoleon – mała ludzka istota nad urwiskiem, zaledwie punkcik na tle bezkresu oceanu? Tego rodzaju przedstawienia, dzięki kartom pocztowym bardzo rozpowszechnione w pierwszych dekadach XX wieku, nieuchronnie przekształcają klęskę, cierpienie i śmierć upadłego herosa w „sentymentalną idyllę⁴², czyniąc go jednym z najpotężniejszych władców wyobraźni zbiorowej⁴³, a poniekąd i królem kiczu.

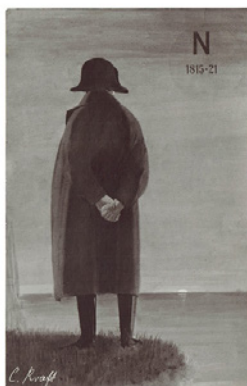
⁴¹ J. Tulard, *Napoleon – mit zbawcy*, przeł. K. Dunin, Warszawa 2003, s. 491.

⁴² „Mawia się często, że jedną z właściwości kiczu jest neutralizowanie »sytuacji skrajnych«, zwłaszcza śmierci, poprzez przekształcanie ich w sentymentalną idyllę. Jest to niewątpliwie prawda na poziomie produkcji kiczu, ale nie na poziomie indywidualnego doświadczenia, kiedy ktoś musi sobie śmierć wyobrazić albo stanąć z nią twarzą w twarz”. S. Friedländer, *Refleksy nazizmu. Esej o kiczu i śmierci*, przeł. M. Szuster, wstęp P. Śpiewak, Warszawa 2011, s. 41–42. Zob. też: L. Giesz, *Phänomenologie des Kitches*, Munich 1971, s. 39.

⁴³ Friedländer rozpatruje kwestię, czy można w legendzie Napoleona dostrzec wyjaśnienie „atrakcyjności »persony« Hitlera dla dzisiejszej wyobraźni”, dochodząc do następujących wniosków: „Być może po części tak jest, ale w moim odczuciu fascynacja stanowiąca oś nowego [tj. rozwijającego się od lat 60. XX wieku – przyp. B.P.-J.] dyskursu na temat nazizmu wyrosła na innym gruncie. Albowiem charyzma Napoleona tym się różni od charyzmy Hitlera, czym kariera, która w pewien mglisty sposób wiąże się jednak z dziełem całego życia, od kariery, której trajektoria mogła prowadzić tylko w pustkę. Jakaś potęga wyszła z nicości i obróciła się w nicość, zdobywszy olbrzymią władzę, rozpętała wojnę bez precedensu w dziejach i dopuściła się niewyobrażalnych zbrodni – potęga, która rozerwała świat na strzępy tylko po to, by następnie pogrążyć się w nicości. Ten absolutny nihilizm bardzo szybko stał się najbardziej tajemniczym elementem wizerunku Hitlera”. S. Friedländer, op. cit., s. 64–65.



Il. 14a–14c, od lewej: Napoleon w Rosji – reprodukcje obrazów Wasylija Wierieszczagina; pocztówka polska (fragm.); kartka niezapisane, pochodzenia nie ustalono



Il. 15a–15e, od lewej, od góry: pocztówka z edycji Polonia Kraków; ostatni przegląd Napoleona; ranny orzeł, kartka z polskimi napisami, 1916; pocztówka niemiecka z 1910 roku; pocztówka z 1910 roku



Il. 16a–16d. Pocztówki, od lewej: francuska, niedatowana; niemiecka, niedatowana; rosyjska, 1933; czeska, niedatowana



Il. 17–18. góra: Marzenia Napoleona, pocztówka polska; dół: „Ještě naděje” („Jest jeszcze nadzieja”), pocztówka czeska, niezapisana, Nákladem Zemského cizineckého skazu v Brně

Postscriptum wizualne



Bibliografia

- Banach Andrzej, *O modzie XIX wieku*, PIW, Warszawa 1957.
- Banaś Paweł, *Orbis Pictus. Świat dawnej karty pocztowej*, Wydawnictwo UW, Wrocław 2005.
- Bertaud Jean-Paul, *Męskość wojskowa*, w: *Historia męskości*, t. 2. *XIX wiek. Tryumf męskości*, red. A. Corbin, przeł. T. Stróżyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2020.
- Bordes Philippe, *Jacques-Louis David: Empire to Exile*, Yale University, b.m.w. 2007.
- Cirlot Juan Eduardo, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Znak, Kraków 2007.
- Cudowska Anna, *Kamea w kulturze europejskiej od czasów starożytnych do współczesności*, w: *Rzecz w kulturze*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, D. Dąbrowska, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2016.
- Cummins Joseph, *Najwięksi rywale w historii*, przeł. T. Łuczak, Świat Książki, Warszawa 2010.
- Dobkowska Joanna, Wasilewska Joanna, *W cieniu koronkowej parasolki. O modzie i obyczajach w XIX wieku*, Arkady, Warszawa 2016.
- Dwyer Philip, *Citizen Emperor: Napoleon in Power 1799–1815*, Bloomsbury Academic, London 2013.
- Dwyer Philip, *Napoleon: The Path to Power 1769–1799*, Bloomsbury Publishing PLC, London 2003.
- Friedländer Saul, *Refleksy nazizmu. Esej o kiczu i śmierci*, przeł. M. Szuster, wstęp P. Śpiewak, Wydawnictwo UW, Warszawa 2011.
- Giesz Ludwig, *Phänomenologie des Kitches*, Wilhelm Fink Verlag, Munich 1971.
- Glover Gareth, *Napoleon in 100 Objects*, Pen & Sword Books, Yorkshire 2019.
- Impelluso Lucia, *Natura i jej symbole. Rośliny i zwierzęta*, przeł. H. Cieśla, Arkady, Warszawa 2006.
- Johnson Paul, *Napoleon*, przeł. S. Baranowski, Vis-a-Vis / Etiuda, Kraków 2015.
- Kopaliński Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2003.
- Milewska Monika, *Bóg Wojny, święty Napoleon czy Antychryst?*, w: eadem, *Bogowie u władzy. Od Aleksandra Wielkiego do Kim Dzong Ila. Antropologiczne studium mitów boskiego władcy*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012.
- Pawłowska-Jądrzyk Brygida, *Zarys poetyki uwodzenia. O strategiach perswazyjnych w reklamie wizualnej*, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2021.
- Piętka Aleksandra (red.), *Cały teatr na naszej głowie* [katalog wystawy], Teatr Wielki - Opera Narodowa, Warszawa 2017.
- Robakiewicz Lech (red.), *Leksykon symboli. Herder*, przeł. J. Prokopiuk, Dom Wydawniczy tCHu, Warszawa 2009.
- Rusinek Michał, *Retoryka obrazu. Przyczynek do percepcyjnej teorii figur*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012.
- Tulard Jean, *Napoleon – mit zbawcy*, przeł. K. Dunin, Świat Książki, Warszawa 2003.

Zamojski Adam, *Napoleon. Człowiek i mit*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019.
 Zieliński Jerzy, *Historia karty pocztowej*, Muzeum Rzemiosła w Krośnie, Krosno 1999.

Źródła internetowe

- Artinfo.pl, 030. *Wojciech Kossak*, <https://artinfo.pl/dzielo/napoleon-i-sfinks-1911> (dostęp 3.04.2021).
- Gesty dłoni i kciuków*, <https://utw.uj.edu.pl/documents/6082181/3401fc94-52b8-414b-8a92-b2f1b3708c> (dostęp 4.04.2021).
- Leśniewski Sławomir, *Podbój Egiptu przez Napoleona Bonapartego okazał się militarnym niewypałem. Ale Francja się na tej porażce wzbogaciła. Wzbogaciliśmy się i my*, Wyborcza.pl, 16.07.2018, <https://wyborcza.pl/alehistoria/7,121681,23664929,podboj-egiptu-przez-napoleona-bonapartego-okazal-sie.html> (dostęp 3.04.2021).
- Letkiewicz Ewa, *Polityczne konteksty sztuki. Klejnoty w imperium Napoleona*, http://yadda.icm.edu.pl/yadda/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10_18778_2084-851X_06_06 (dostęp 9.08.2022).
- Metropostcard.com, Warfare in the Age of Napoleon: *Waterloo, Exile and Legacy*, <http://www.metropostcard.com/war3f.html> (dostęp 9.08.2022).
- Wikipedia, hasło: '1812 rok (cykl obrazów Wasilija Wierieszczagina', [https://pl.wikipedia.org/wiki/1812_rok_\(cykl_obraz%C3%B3w_Wasilija_Wierieszczagina\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/1812_rok_(cykl_obraz%C3%B3w_Wasilija_Wierieszczagina)) (dostęp 3.03.2022).

Źródła ilustracji

Wszystkie pocztówki pochodzą z kolekcji autorki.

Big Little Man in the Bikorn. On the Iconography of Napoleon's Power and Fall on Postcards from the First Decades of the 20th Century

The huge popularity of mass-produced images of Napoleon Bonaparte (lithographs, statuettes, busts, plates etc.) lasted throughout the 19th century until 1914 in many countries. It can be assumed that the vitality of these trends in the popular circulation of culture at the beginning of the 20th century until the outbreak of World War I is evidenced by illustrations reproduced on postcards, which are then gaining more and more recognition as a new form of interpersonal communication and as a collector's item. The author of the article analyzes the postcard representations of Napoleon, paying special attention to the symbolic aspects of the headgear in which the great Corsican was presented. Napoleon fascinated as a great leader, but also as a "fallen colossus". The article shows, inter alia, that ever since the romanticism human imagination succumbed to the mocking vision of Bonaparte's lonely end on a distant island. Such representations, very widespread thanks to postcards at the beginning of the 20th century, inevitably transform the defeat, suffering and

death of a fallen hero into a “sentimental idyll”, making Napoleon one of the most powerful rulers of the collective imagination and, in a sense, the king of kitsch.

Keywords: Napoleon Bonaparte; old postcards; aesthetics of the imagination; kitsch; bicorn; symbolism of headgear

Data przesłania tekstu: 3.03.2022

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 26.04.2022

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 28.04.2022

KAPUŚCIŃSKI *PASSÉ*? IGNACEGO KARPOWICZA TRAWESTACJA LITERACKIEGO MODELU PISARSTWA MISTRZA REPORTAŻU A PRZEMIANY SCENY KOMUNIKACYJNEJ

MARLENA RYCOMBEL

Instytut Kultury Polskiej UW
Institute of Polish Culture, University of Warsaw
m.rycombel@uw.edu.pl
ORCID 0000-0003-4971-7566

Publikacja *Kapuściński non-fiction* (2010) Artura Domosławskiego¹ wywołała falę krytyki wobec figury Kapuścińskiego-ojca i mistrza reportażu o światowej sławie, jednocześnie wznosiła dyskusję nad granicami literackości reportażu i wyzwoliła debatę nad właściwymi metodami biografistyki oraz nad dziennikarstwem i perypetiami elit w dobie PRL-u i transformacji ustrojowej. Sąd nad Kapuścińskim podzielił jego czytelników – a nawet badaczy – uruchamiając zarówno głosy obronne, jak i głosy sprzeciwu². W dyskursie naukowym zdecydowanymi przeciwnikami biografii autorstwa Domosławskiego – i jednocześnie obrońcami modelu literackiego Ryszarda Kapuścińskiego – zostali: Zygmunt Ziątek, Beata Nowacka³ oraz Urszula Glensk⁴, natomiast sympatykami *Kapuściński non-fiction* oraz krytykami

¹ A. Domosławski, *Kapuściński non-fiction*, Warszawa 2010.

² Najskrupulatniejszym jak dotąd opracowaniem wzburzonych czytelnicznych debat wokół *Kapuściński non-fiction* jest książka Adriana Stachowskiego *Spór o Kapuścińskiego* (Warszawa 2015).

³ B. Nowacka, Z. Ziątek, *Czytanie Kapuścińskiego po Domosławskim*, Katowice 2013.

⁴ U. Glensk, *Siedem grzechów Domosławskiego*, w: eadem, *Po Kapuścińskim*, Kraków 2012.

fikcjonalizacji reportażu: Anna Kowalska⁵ i Paweł Zajas⁶. W niniejszym artykule przyjrzyć się jednemu z pionierskich *votum separatum* wobec modelu literackości reportażu Kapuścińskiego, wyrażonemu bardzo eksplicytnie przez pisarza Ignacego Karpowicza już w 2007 roku.

Jak trafnie zauważa Zygmunt Ziątek, Domoślawskiego nie można określić mianem inicjatora buntu wobec pisarstwa Kapuścińskiego. Badacz wymienia nazwiska Marka Kęskrawca, Jędrzeja Morawieckiego oraz Adama Leszczyńskiego⁷, zwraca przede wszystkim uwagę na intertekstualną w stosunku do *Cesarza* książkę Ignacego Karpowicza *Nowy kwiat cesarza (i pszczoły)*⁸. Ziątek mówi wręcz o formacyjnym charakterze sprzeciwu wobec poetyki Ryszarda Kapuścińskiego oraz o wielkim powrocie mowy faktów w pisarstwie reporterskim, będącym, zdaniem autora, sygnałem narastającego oporu wobec modelu literackości dzieł Kapuścińskiego. Ważnym pytaniem pozostaje, czy we współczesnym polskim reportażu rzeczywiście zaczęła przeważać mowa faktów. O ile teza Ziątka może z powodzeniem odnosić się do reportażu prasowego, nie można zlekceważyć sukcesu polskiego rynku książki reporterskiej. Izabela Adamczewska-Baranowska pisze wręcz o zjawisku odwrotnym, czyli o stopniowym upowieściowieniu literatury faktów, polegającym na zastąpieniu paktu referencjalnego paktem dyskursywnej labilności⁹. Nie ulega wątpliwości jednak, że coraz częściej i głośniej artykułowany jest apel o reportaż rzetelny, spełniający standardy antropologiczne, czego oczywiste świadectwo stanowi fala dyskusji po publikacji *Kapuściński non-fiction*. Ów powtarzający się apel można w retorycznym uproszczeniu nazwać ruchem mowy faktów. Tego głosu nie można

⁵ A. Kowalska, *Kapuściński z PRL-u*, w: *Literatura bez fikcji. Między sztuką a codziennością. W stronę nowej syntezy* (3), red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Warszawa 2018.

⁶ P. Zajas, *Wokół „Kapuściński non-fiction”. Próba podsumowania i ewaluacji dyskusji*, „Teksty Drugie” 2011 nr 1/2, s. 265–278.

⁷ Z. Ziątek, *Reportaż – fotografia – nowe kryteria wiarygodności*, w: *Między sztuką a codziennością. W stronę nowej syntezy* (1), red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Warszawa 2016, s. 88.

⁸ I. Karpowicz, *Nowy kwiat cesarza (i pszczoły)*, Warszawa 2007.

⁹ I. Adamczewska-Baranowska, *Lże-reportaże i prawdziwe fikcje. Powieść dziennikarska i reportaż w czasie postprawdy i zwrotu performatywnego*, Łódź 2020.

zlekceważyć, chociażby dlatego, że pojawia się w specyficznym kontekście nowych warunków komunikacji, więc pytanie o siłę jego przebicia i ewentualnych dokonywanych zmian, jest wciąż otwarte.

Choć książka *Kapuściński non-fiction* niewątpliwie otworzyła debatę publiczną na krytykę mistrza reportażu, warto zadać pytanie, czy dominującą postawą wobec jego pisarstwa nie jest raczej podziw i szacunek niż jednoznaczny pokoleniowy bunt. Jak powiedziała Lidia Ostałowska o polskich reporterach: „wszyscyśmy z Kapuścińskiego”¹⁰. Fascynacje autorem *Cesarza* zauważalne są wśród wielu polskich reporterów, by wymienić chociażby najślynniejsze nazwiska Mariusza Szczygła, Wojciecha Jagielskiego czy Wojciecha Tochmana. Szacunku przecież nie wykluczają narastające głosy oporu czy próby szukania własnej reporterskiej drogi, czego znamienity przykład stanowi parodystyczno-polemiczny *Nowy kwiat cesarza (i pszczoły)*. Ziątek pisze o pokoleniowym sprzeciwie wobec pisarstwa Kapuścińskiego, jak gdyby po *Kapuściński non-fiction* nie można było przyjąć stanowiska neutralnego, zniuansowanego, którego nie obejmuje logika walk kulturowych. Czy opinia publiczna została podzielona na zwolenników i przeciwników metody literackiej autora *Cesarza*? A być może spór o fikcjonalność literatury faktu z zasady jest binarny?

Dyskusja wokół twórczości Kapuścińskiego nie jest oczywiście pierwszą debatą dotyczącą literackości w kontekście możliwości i warunków referencyjności prawdy w reportażu. Melchior Wańkowicz w tekście *O poszerzenie konwencji reportażu*¹¹ postulował, by w literaturze faktu dopuszczano łączenie wątków z życiorysów różnych autentycznych osób w jeden wyrazisty życiorys bohatera reportażu. Metodzie tej zdecydowanie sprzeciwiał się Krzysztof Kąkolewski, który nie akceptował żadnych elementów zmyślenia w literaturze faktu¹². Zajmujące świadectwo konfrontacji metod reporter-

¹⁰ L. Ostałowska, *O polskiej szkole reportażu rozmawiajmy bez złości*, Wyborcza. pl, 12.06.2017, <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,21927454,o-polskiej-szkole-reportazu-rozmawiajmy-bez-zlosci.html> (dostęp 1.09.2021).

¹¹ M. Wańkowicz, *O poszerzenie konwencji reportażu*, w: idem, *Od Stołpców po Kair*, Kraków 1977.

¹² A. Kiedrzynek, *Reportaż polski – literackość*, <http://poetyka.wordpress.com/about/literackosc-reportazu-polskiego-w-swietle-wybranych-propozycji-krytycznych-i-badawczych/> (dostęp 30.12.2020).

skich stanowi chociażby przeprowadzony przez Kąkolewskiego wywiad-rzeka z Wańkowiczem¹³. Zatem już co najmniej w latach siedemdziesiątych w polskim środowisku reportaży zarysowały się dwie główne postawy wobec fikcjonalności w reportażu literackim, które możemy zaobserwować w dzisiejszej dyskusji wywołanej publikacją *Kapuściński non-fiction*. Współczesny dyskurs publiczny rozpołowił się na obóz Kapuścińskiego (chwalący sobie dużą dozę literackości w reportażu, czasem nawet kosztem faktów) i frakcję Domosławskiego (ceniącą przede wszystkim rzetelną, drobiazgową czy nawet naukową strategię opracowywania tematu reporterskiego).

Spór dotyczący poziomu fikcjonalności w reportażu jest zapewne nierozstrzygalny i – według Nietzscheańskiej koncepcji wiecznego powrotu – nieskończony. Spór ten jest również nieodzowny w procesie nieustannej twórczej refleksji nad konstytutywnymi problemami tego hybrydycznego gatunku. Niemniej jednak spory o poetykę reportaży mają swoją specyfikę i wyraźny kontekst, więc dyskusja z lat siedemdziesiątych ma również inne źródła niż ta, która toczy się po śmierci Kapuścińskiego (1932–2007). W tym miejscu warto przyrzeć się refleksji Anny Kowalskiej o przemianach sceny komunikacyjnej i ich wpływie na obecną debatę dotyczącą fikcjonalności reportaży. Czy Kapuściński staje się *passé* w obliczu nowej sytuacji komunikacyjnej?

NOWE WARUNKI KOMUNIKACJI

Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk w ramach serii *W stronę nowej syntezy* umieścił dwa przeciwstawne głosy w kwestii poetyki reportaży Kapuścińskiego – Anny Kowalskiej¹⁴ i Zygmunta Ziątka¹⁵. Kowalska zaznacza, że spór o poetykę reportaży zaostrzony po publikacji *Kapuściński non-fiction* wiąże się przede wszystkim z ogólnymi przemianami instytucji dziennikarstwa. Autorka w tekście *Kapuściński z PRL-u* podejmuje nie tylko kluczowy wątek polityczności biografii *Kapuściński non-fiction*, lecz także wątek literackości reportaży Kapuścińskiego. Opowiada się ona za podejściem Domosławskiego w kwestii faktograficzności literatury faktu. Autorka w podsumowaniu swojego tekstu nie ukrywa, że jest zwolenniczką „jasnych

¹³ K. Kąkolewski, *Wańkowicz krzepi*, Lublin 1973.

¹⁴ A. Kowalska, op. cit.

¹⁵ Z. Ziątek, op. cit.

reguły gry”, i jednocześnie podkreśla, że poetyka pisarstwa Kapuścińskiego należy do przeszłości. Kowalska nie ocenia jednak negatywnie sposobu pisania Kapuścińskiego. Podkreśla tylko, że w s p ó ł c z e s n i e poetyka jego reportaży jest nie do przyjęcia, i stanowi pozostałość dawnych hierarchicznych relacji między nadawcą i odbiorcą. W czasach wyłaniających się nowych form komunikacji należy zmienić poetykę, dostosować ją do bieżących wymagań. W tym kontekście *Kapuściński non-fiction* liczy się jako swoisty głos zerwania z tradycją pisarską i wytyczania nowych szlaków w poetyce reportażu.

Kowalska używa określenia „nowa sytuacja komunikacyjna” w artykule *Uczestnik kultury – nowy czytelnik*¹⁶. Termin ten określa sytuację, w której uczestnik kultury (kiedyś nazywany odbiorcą) nie jest już podporządkowany władzy nadawcy. Jest wręcz przeciwnie – niejednokrotnie to on dyktuje warunki relacji z nadawcą bądź ma na nie duży wpływ, ponadto sam staje się współtwórcą – aktywnym komentatorem, (nie)uważnym czytelnikiem, autorem treści. Badaczka używa tej kategorii, by poniekąd sprowadzić zawikłaną dyskusję o literackości reportażu wywołaną przez *Kapuściński non-fiction* do normatywnej konstatacji, że forma współczesnej literatury faktu powinna być dostosowana do wyzwania ery nowego odbioru literatury i kultury:

Nie ma racji Remigiusz Grzela, który ironicznie zauważa, że „dylematy Artura Domosławskiego są spóźnione o jakieś czterdzieści lat, a może więcej”, na dowód przywołując wywiad-rzekę Krzysztofa Kąkolewskiego z Melchiorem Wańkowiczem, w którym autor *Tworzywa* wyłożył teorię prawdy dokumentalnej i esencjonalnej. Domosławski formułuje bowiem wątpliwości tu i teraz, w obliczu zupełnie nowej sytuacji komunikacyjnej. W kontekście kultury, którą określa się mianem kultury uczestnictwa¹⁷.

Autorka twierdzi zarazem, że głośny problem dokumentacji, podejmowany przez Domosławskiego w *Kapuściński non-fiction*, stanowi świadectwo czasów, w których dużą rolę odgrywają nowe formy weryfikacji wiedzy, które umożliwiają łatwy dostęp do informacji i publikowanie za pośrednictwem

¹⁶ A. Kowalska, *Uczestnik kultury – nowy czytelnik*, w: *Literatura bez fikcji. Między sztuką a codziennością. W stronę nowej syntezy* (3), red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Warszawa 2018.

¹⁷ A. Kowalska, *Kapuściński w PRL-u*, op. cit., s. 226.

Internetu. Również Izabela Adamczewska-Baranowska, w swojej najnowszej książce o kulturowej genologii gatunków na pograniczu literatury i dziennikarstwa, podkreśla rolę Internetu w demaskacji (nie)rzetelności autorów: „Internetyzacja życia codziennego stworzyła warunki dla zjawiska, które nazywam populistyczną weryfikacją – piąta władza krytyki obywatelskiej mówi dziś »sprawdzam«, a tropienie zmyśleń doprowadza coraz częściej do społecznych sądów nad pisarzami faktograficznymi”¹⁸.

Anna Kowalska udowadnia, że skandal wokół książki Domosławskiego to konsekwencja przemian sceny komunikacyjnej, symptom procesu jej przeistaczania. Kapuściński i jego styl pisania jawią się w tej perspektywie jako znaki dawnej sytuacji komunikacyjnej, określanej jako kultura masowa, w której bierni odbiorcy konsumowali dzieła, nie mając na nie żadnego wpływu; Kapuściński byłby więc w tym świetle hegemonem dyskursu, który sprawuje w swoich utworach władzę symboliczną, wykorzystując nadużycia interpretacyjne i faktograficzne, by kształtować tekst zgodnie ze swoją wizją świata i wartościami. Kowalska waloryzuje pozytywnie kierunek przemian w komunikacji i stwierdza, że są one wyrazem demokratyzacji kultury oraz procesu nakierowanego na potrzeby czytelnika. Pakt referencjalny traktowany jest tutaj przede wszystkim jako pakt uczciwości sprawozdawczej, zawierany z odbiorcą literatury.

NOWA SYTUACJA KOMUNIKACYJNA A ROLA FOTOGRAFII W REPORTAŻU

Inspirującym uzupełnieniem myślenia Kowalskiej o transformacji komunikacji literackiej jest artykuł Zygmunta Ziątka *Reportaż – fotografia – nowe kryteria wiarygodności*, umieszczony w pierwszym tomie *W stronę nowej syntezy*, wydanym przez Instytut Badań Literackich. Badacz przedstawia przeobrażenia relacji reportażu i fotografii, świadczące o zasadniczej zmianie w pojmowaniu modelu literackości literatury faktu. Tekst zaczyna się od przywołania jednej z metod twórczych mistrza reportażu: Ryszard Kapuściński, mimo że był zawodowym fotografem, nigdy nie umieszczał zdjęć w swoich książkach. Była to postawa świadoma – reportażysta nie chciał ukonkretniać opisywanych historii, redukować ich do jednego

¹⁸ I. Adamczewska-Baranowska, op. cit., s. 11.

wymiaru interpretacyjnego. W tej postawie odzywa się pragnienie tworzenia uniwersalnych sensów i literackich przypowieści, w których punktem wyjścia był szczegół, a punktem dojścia – ogólny sens. Aktualność reportażu bowiem często jest przyczyną jego przemijalności, tymczasowości. Kapuściński pragnął tworzyć opowieści, które szybko się nie przedawnią. U reporterów młodszego pokolenia fotografie są wręcz obowiązkowym dopełnieniem relacji pisarskiej, a często równorzędnym jej towarzyszem. Ziątek, opisując tę niebanalną opozycję, konstatuje, że zmiana relacji fotografii i narracji reporterskiej świadczy o przeobrażeniach rozumienia pojęć „niefikcjonalności” i „literackości”¹⁹ oraz o nowych pokoleniowych trendach pisarskich.

Literaturoznawca zwraca uwagę na nową tendencję w reportażu literackim – to powrót do mowy faktów i do poetyki konkretności, zgodnie z którymi szczegół nie tyle stanowi budulec świata przedstawionego, ile staje się celem samym w sobie. Ziątek uznaje, że dyskusja wokół *Kapuściński non-fiction* to świadectwo przeobrażeń warsztatowych, które zmierzają w stronę dominacji drobnozgodowej faktograficzności i odbywają się kosztem literackiego sznytu. Według autora współczesna fotografia staje się naiwnym narzędziem wiarygodności, jakby ona sama nie poddawała się manipulacjom²⁰. Wzrost znaczenia relacji fotograficznej jest więc według literaturoznawcy świadectwem wzrostu roli takiego reportażu, w którym ogranicza się do minimum figury retoryczne na rzecz poetyki enumeracji faktów, obecnie stanowiącej źródło obiektywizmu i formułę wiarygodności. Podczas gdy w pisarstwie Kapuścińskiego tę formułę stanowiła narracja silnie naznaczona obecnością autora-reportera, tak w dzisiejszych reportażach tę funkcję zaczyna pełnić mowa faktów.

Ziątek przypomina, że początki reportażu były podobne – jego narodziny wiązały się z buntem wobec XIX-wiecznej publicystyki, pełnej uogólnień, syntez, morałów, programów, rad. Mowa faktów stanowiła więc odtrutkę na emocjonalne i pozytywistyczne dziennikarstwo. Czym spowodowany jest więc współczesny trend? Na co ma być remedium? Ziątek nie rozwija tego wątku, pozwalając sobie raczej na sentymentalne i erudycyjne wspomnienia o złotych czasach poetyki polskiej szkoły reportażu, której twarzą

¹⁹ Z. Ziątek, *Reportaż, fotografia, nowe kryteria wiarygodności*, op. cit., s. 83–84.

²⁰ Ibidem, s. 103–104.

był Kapuściński. Literaturoznawca krytycznie odnosi się do nowej sytuacji komunikacyjnej (sygnalizuje, że stanowi ona przyczynę przeobrażeń współczesnego reportażu), która powoduje, że coraz mniejszą estymą darzy się intencję autorską, czego przykładem jest coraz większy brak zrozumienia dla roli szczegółu w pisarstwie Kapuścińskiego. Ziątek nie wikła się jednak w głębszą analizę powodów zmian w upodobaniach estetyczno-etycznych dotyczących reportażu literackiego. Co się stało? Ruch mowy faktów w reportażu można tłumaczyć podupadającym autorytetem dziennikarstwa i autorytetów w ogóle – internet staje się coraz ważniejszym medium pozyskiwania informacji, a nieprofesjonalny komentator internetowy przejmuje rolę publicysty. Dostęp do wiedzy jest większy, przez co weryfikacja rzetelności dziennikarzy to rzecz stosunkowo łatwa, a najdrobniejsza nieścisłość nadwątła zaufanie do instytucji czwartej władzy. Ważnymi czynnikami są tu również: polityczna gra polegająca na medialnej manipulacji faktami, internetowy zalew fakenewsów i portali o podejrzanym reputacji. W tej sytuacji ruch nobilitujący mowę faktów w ramach poetyki reportażu pragnie udowodnić, że stoi na straży rzetelności, nie zmyślenia, manipulacji i teorii spiskowych. Literackość okazuje się zbyt ryzykowna i subtelna. Warto zadać pytanie: czy obrona strategia jest słuszna i skuteczna, czy przypadkiem nie spycha dziennikarstwa w jeszcze większe otchłanie zapomnienia? Pisząc o ruchu mowy faktów, chcę podkreślić dynamizm sytuacji. Dwie siły wciąż się ścierają: łże-reportaże i reportaże antropologizujące. Ta druga siła została uruchomiona w dużej mierze dzięki *Kapuściński non-fiction*.

IGNACY KARPOWICZ VERSUS RYSZARD KAPUŚCIŃSKI

W tym samym artykule Zygmunt Ziątek pisze o *Nowym kwiecie cesarza*, by uznać książkę Karpowicza za głos w obronie standardów antropologicznych w reportażu. Literaturoznawca twierdzi, że Karpowicz stawia sobie za cel demaskację zadufania poznawczego Kapuścińskiego; zadufania wyrażającego się w literackim tkaniu prawd uniwersalnych, morałów, wykorzystywaniu rzeczywistości do stwarzania światów fabularnych. Na potrzeby kontrofensywy autor wykorzystuje więc w *Nowym kwiecie cesarza...* zdeintegrowany podmiot mówiący, który nieustannie odsłania stosowane mechanizmy literackie. Ziątek twierdzi, że Karpowicz, między parodystycznymi fragmentami, próbuje przede wszystkim skonstruować dyskurs podrózpisarski o ambicjach antropologizujących (przepełniony

faktami, dążący do standardów naukowych, unikający uniwersalizacji). Dlaczego Ziątek nie ma racji?

Karpowicz dyskutuje z Kapuścińskim na innym poziomie, nie próbuje stworzyć tekstu usiłującego zmieścić się w gorsecie etnograficznej wykładni. Autor przede wszystkim rozbraja wszelkie pretensjonalne zabiegi docierania do prawdy, przybierając pozę ironicznego prześmiewcy żonglującego rozmaitymi konwencjami pisarskimi, takimi jak: baśń, legenda, wiersz, podróżopisarstwo, reportaż literacki, podręcznik historyczny, esej, artykuł naukowy, a nawet pamiętnik. To nie tyle Karpowicz, ile Domosławski apeluje o reportaż antropologizujący, spełniający w pewnym stopniu kryteria naukowości. W *Nowym kwiecie cesarza...* przede wszystkim wybrzmiewa krytyka w stosunku do dwóch znaków rozpoznawczych pisarstwa mistrza reportażu: heroicznej narracji pierwszoosobowej oraz uniwersalizujących gestów interpretacyjnych. Dzieło Karpowicza pełne jest refleksji nad niemożliwością pogodzenia języka naukowego z reporterskim, czego Ziątek nie zauważa w swojej krótkiej analizie tekstu Karpowicza, niesłusznie sytuując autora w pozycji jednoznacznego obrońcy mowy faktów.

Narrator w książce *Nowy kwiat cesarza...* ma trzy oblicza, wyróżnione odrębnymi czcionkami: 1) czcionką standardową reprezentującą opowieść podróżopisarską i eseistyczną, 2) czcionką pogrubioną oznaczającą narratora-błazna wyśmiewającego się z powagi narracji głównej oraz 3) czcionką pomniejszoną, która jest zarezerwowana dla prywatnych komentarzy oraz swoistych przypisów naukowych, dopowiadających to, co nie zmieściło się w narracji głównej, ponieważ zaburzyłoby jej porządek i swadę. Ta graficzna metoda to ciekawy komentarz do reportażu literackiego – jego literackość często przecież usuwa osad niepotrzebnych faktów, niuansów i drobnostek. Literatura faktu to swego rodzaju destylator, którego zadaniem jest tworzenie klarownej i wartkiej opowieści. Po co Karpowicz używa przypisów? By być bliżej poetyki uczciwej faktografii? A może, by zdemaskować swoje braki warsztatowe, pokazać reporterskie trudności łączenia wymogów literackości i antropologicznej rzetelności? A może, by uwidocznic nieprzystawalność narracji literackiej do naukowej; pokazać, że są to języki głęboko odmienne, sprzeczne, ale jednocześnie wzajemnie się oświetlające?

Schizofrenia podmiotu mówiącego wzmocniona jest przez fakt, że narrator bywa pod wpływem etiopskich środków odurzających, co pozwala na zabawę oniryzmem; technikę tę wykorzystano do sparodiowania

orientalizujących opisów, występujących u Kapuścińskiego. Znajomi z Etiopii jawią się jak postaci z mitologii, a wspólne picie herbaty zamienia się w rytuał stanowiący kwintesencję etiopskiej kultury:

Nie trzeba delfickiej wyroczni, by zdać sobie sprawę, że ceremonia picia kawy zagarnia pod swe opiekuńcze brunatne skrzydła nadspodziewanie wiele kwadransów. Słońce szykowało się do wejścia, kur wszedł już był na płot i lada chwila grozi paniem, co przetrąca aniele skrzydła aż po kolejną noc. Zebraliśmy się w garść, do kupy, do trzech odliczając: raz – Jaykob, dwa – ja, trzy – Johannys. I ruszyliśmy naprzód w dniejący dzień, w nazbyt chłodną transparentność powietrza, pomiędzy poszczekujące kundle²¹.

Powieść Karpowicza można zaliczyć do nurtu *gonzo* (obecnego przede wszystkim w latach siedemdziesiątych XX wieku w Stanach Zjednoczonych), będącego skrajną odmianą Nowego Dziennikarstwa²². *Gonzo* charakteryzuje się: samoświadomym balansowaniem na granicy faktu i zmyślenia, celowym wymykaniem się prasowej konwencji, jawną i mocną subiektywizacją opisu, tożsamością narratora, bohatera i autora-dziennikarza, obecnością niepoprawnych politycznie komentarzy i kolokwializmów, nawiązaniem do tradycji kontrkultury i narkotycznych transów. Andrzej Kaliszewski wyróżnia następujące cechy *gonzo*: łamanie paktu faktograficznego, przekraczanie norm i wartości społecznych, mistyczna rola używek, narcystycznie spersonalizowana przygoda, głęboko spersonalizowany opis świata²³. Natomiast Izabella Adamczewska-Baranowska za najważniejsze właściwości Nowego Dziennikarstwa uznaje: poszerzanie granic realizmu, immersję reportera w świat wydarzeń, autokreację podmiotu reporterskiego, hołdowanie kontestacyjnym i kontrkulturowym wartościom²⁴.

Gonzo Karpowicza jest specyficzne, bo utrzymane w estetyce polemicznej w stosunku do poetyki Kapuścińskiego. Konfrontacja wycelowana jest

²¹ I. Karpowicz, op. cit., s. 122.

²² Uznaję *gonzo* nie za odrębną konwencję literacką, ale za odmianę Nowego Dziennikarstwa, za: B. Stopel, *Gonzo bez lęku i odrazy*, „Korporacja Ha!art” 2013, nr 41.

²³ A. Kaliszewski, *Polski reportaż „gonzo” na tle historii i teorii podgatunku*, w: *Literatura polska w świecie*, t. 7. *Reportaż w świecie. Światowość reportażu*, Katowice 2019, s. 215–232.

²⁴ I. Adamczewska-Baranowska, op. cit., s. 65–70.

głównie w charakterystyczną narrację pierwszoosobową, która sprawia, że Kapuściński jednocześnie występuje w roli narratora-autora i bohatera swoich reportaży. Najślynniejszy polski reportażysta używał tej specyficznej narracji jako zabiegu obiektywizującego, który pełnił rolę świadectwa. Tego typu formuła uwiarygodniająca nie ma racji bytu we współczesnym reportażu i postmodernistycznej rzeczywistości – zdezaktualizowała się. Karpowicz w dowcipny sposób wykorzystuje prześmiewcze techniki charakterystyczne dla *gonzo*, by w ten oryginalny sposób zadworować sobie z przekonania Kapuścińskiego o niebagatelnej roli jego osobistego doświadczenia w tworzeniu rzetelnych relacji. Metody *gonzo* uwypuklają kreatywność i radykalną subiektywność świata przedstawionego w literaturze faktu. Zanim precyzyjniej omówimy parodystyczne chwytły Karpowicza, przybliży my narracyjne metody mistrza reportażu.

PERSONAL REPORTAGE

Cechę dystynktywną pisarstwa Kapuścińskiego stanowi stosunkowo częste wykorzystywanie narracji pierwszoosobowej autora-reportera w porównaniu z innymi typami narracji zaangażowanych w jego pisarstwie, jak np. głosy bohaterów występujących w roli subnarratorów czy narracja personalna. Pisarz chciał przede wszystkim dać wyraz *ś w i a d e c t w a*: „byłem uczestnikiem przedstawianych wydarzeń, więc mam moralne prawo o nich mówić; nie byłem tylko biernym obserwatorem”. Ten styl pisania trafnie opisuje Marek Kusiba: „W tekst autor [Kapuściński – przyp. M.R.] wplata wątki osobiste; metoda staje się niedługo jego znakiem firmowym – stworzył swoją, polską odmianę *personal reportage* albo *personal nonfiction*”²⁵. Personalna opowieść to potwierdzenie dzielenia losów z ludźmi, których reportażysta opisuje. Misja świadectwa jest nierozłączna z potrzebą doświadczenia życia bohaterów swoich książek, często poznających smak wojny i biedy. Kapuściński tak mówi o *Hebanie*:

Nigdy niczego nie napiszę, czego sam nie doświadczyłem. *Heban* jest książką o wydarzeniach, których byłem albo świadkiem, albo uczestnikiem. To, co

²⁵ M. Kusiba, *Ryszard Kapuściński. Z daleka i bliska*, Kraków 2018.

spisuję, zostało dotknięte moją ręką i zobaczone moim okiem. To książka pisana w pierwszej osobie: byłem, zobaczyłem, opisałem²⁶.

Kusiba ten rodzaj postawy reporterskiej nazywa „literaturą na piechotę”; pozwala ona na dotarcie do miejsc dostępnych tylko piechurowi-pielgrzymowi²⁷. Autor książki *Ryszard Kapuściński. Z daleka i bliska*, pisząc o tym typie uprawiania dziennikarstwa, odnosi się do słów Kapuścińskiego: „Jeżeli chcesz opisać świat, musisz go doświadczyć na własnej skórze, poznawać najlepiej na piechotę, niespiesznie, można też na rowerze, jak Bobkowski Francję”²⁸. Kusiba zwraca tutaj uwagę na inspiracje cielesnością metody etnograficznej, fascynacje długotrwałą obserwacją uczestniczącą, wynalezioną przez Bronisława Malinowskiego. Pod koniec życia Kapuściński planował zresztą pojechać na Triobrandy i napisać książkę o swoim urzeczaniu antropologią polsko-brytyjskiego badacza.

U Kapuścińskiego narracja pierwszoosobowa miała uwiarygodnić historię, stanowić czynnik obiektywizujący, być świadectwem jego obecności, przeżycia będącego moralnym przyzwoleniem na pisanie. Ta postawa nabierała cech samopoświęcania się, o którym mówi Jerzy Nowak, dyplomata, wspominając wspólny pobyt w Dar es-Salaam:

Nie chciał mieszkać z nami w hotelu dla białych, wynajmował tanie hinduskie hoteliki bez klimatyzacji, jeździł do Afrykańczyków, zaprzyjaźniał się, żył i mieszkał z nimi, jadł to co oni, bratał się z licznymi *freedom fighters* z sąsiednich krajów pozostających jeszcze w kolonialnej zależności, czyli z politycznymi imigrantami w Dar es-Salaam, żyjącymi wtedy na skraju nędzy, niekiedy wspomagał ich ze swoich skromnych środków. Poznawał ich los, próbując i mnie wciągnąć w ich świat. Prowadził w Tanzanii życie skromne i pełne wyrzeczeń. Niemiłosiernie eksploatował swój organizm i – choć wytrzymały – zaraził się w końcu gruźlicą, a potem i malarią²⁹.

Żywiołowa reakcja na *Kapuściński non-fiction* wynika nie tylko z politycznego charakteru biografii, lecz także stanowi skutek osobliwego

²⁶ Ibidem, s. 189.

²⁷ Ibidem, s. 169.

²⁸ Ibidem, s. 97.

²⁹ J.M. Nowak, *Dyplomata. Na salonach i w politycznej kuchni*, Warszawa 2014, s. 192.

przywiązania czytelników do narratora książek Kapuścińskiego. Główny bohater posiada cechy nietuzinkowego śmiałka, jest protagonistą własnych powieści, które mają niewątpliwy wymiar przygodowy, mocno trzymają w napięciu. W dodatku akcja dzieje się w przestrzeniach egzotycznych, dalekich, upalnych. Jeśli doda się do tego fakt, że Kapuściński był postacią realną, z krwi i kości – tworzy to przestrzeń idealną dla fanowskiego zachwyty. Reportażysta nie tylko pisał o problemach globalnego Południa – pisał w dużej mierze o sobie.

Jednak pisarstwa Kapuścińskiego nie można sprowadzić do tej konstatacji. Pierwszoosobowa narracja pełniła przecież funkcję uwiarygodniającą – w latach siedemdziesiątych XX wieku, w czasach cenzury i zakłamań, narodził się ten chwyt, który stosowany jest powszechnie w literaturze polskiej do dzisiaj. Andrzej Zieniewicz nazwał to zjawisko paradygmatem obecności autora, w którym pamięć konkretnej osoby i cielesność doświadczenia stanowią warunek prawdopodobieństwa – fikcja nie pełni już tej funkcji³⁰.

Warto w tym miejscu dodać, że Kapuściński, tworząc relacje reporterskie, inspirował się rozpoznaniem Claude'a Lévi-Straussa, szczególnie tymi ze *Smutków tropików*³¹, i doskonale zdawał sobie sprawę z paradoksów bycia etnografem czy reporterem. Podróż to przecież nie tylko odkrywanie obcych kultur, lecz przede wszystkim – poznawanie samego siebie i własnej kultury. Etnografia – czy podróż reporterska – jest więc zawsze podróżą nie tylko w sensie geograficznym, lecz także podróżą w głąb własnej psychiki i swojej kultury. To rozpoznanie podkreśla niewątpliwie hybrydyczna forma gatunkowa *Smutków tropików*, która wykorzystuje dwa dyskursy: etnograficzny i podróżopisarski. Napięcie między tymi dwoma narracjami jest symbolem paradoksalnej sytuacji badacza-reportera. Teren jest często pretekstem do tego, by mocniej poznać siebie. W tym sensie słynne hasło francuskiego socjologa: „Nienawidzę podróżować i podróżników” wybrzmiewa przekornie – jako pewien bunt wobec kształtu ówczesnego podróżopisarstwa, skupionego na osobie podróżnika, traktującego peregrynację pretekstowo – jako punkt wyjścia do uznania wyższości własnej kultury i epatowania egzotykiem.

³⁰ A. Zieniewicz, *Obecność autora*, w: idem, *Obecność autora. Style rzeczywistości w sylwie współczesnej*, Warszawa 2001, s. 49–61.

³¹ C. Lévi-Strauss, *Smutek tropików*, przeł. A. Steinsberg, Łódź 1992. Wydanie francuskie ukazało się w 1955 roku, tłumaczenie polskie – pięć lat później.

Lévi-Strauss, wprowadzając dyskurs podróźopisarski, pokazuje, że w rzeczywistości poznawanie innych kultur kryje w sobie pewien egoistyczny interes poznawczy. Jednak za pośrednictwem narracji etnograficznej próbuje wprowadzić uczciwą równowagę epistemologiczną. Podobną równowagę zamierza osiągać Kapuściński – nie rezygnując z konwencji podróźopisarskiej, chce być tzw. tłumaczem kultur; wykorzystując z maestrią repertuar technik pisarskich, typowych dla powieści przygodowej i lotrzykowskiej, nie pozbawia narracji treści antropologizujących.

Tym samym odkrywamy kolejny – palimpsestowy – wymiar pisarstwa Kapuścińskiego: „*Smutek tropików* Lévi-Straussa, autobiograficzna książka wybitnego antropologa [...] dla młodego reportera i historyka będzie wzorcem pisarskim”³² – pisze Kusiba. Warto czytać *Cesarza* w kontekście fascynacji autora książką francuskiego intelektualisty. W *Smutku tropików* skrupulatną etnograficzną opowieść o brazylijskiej społeczności Bororo poprzedza typowo przygodowy opis próby dotarcia do miejsca ich zamieszkania, a cała książka usłana jest refleksjami nad brakiem autotelicznego interesu w poznawaniu obcych kultur – etnografia w pespektywie Lévi-Straussa zawsze stanowi konfrontację z innością, która nie tyle prowadzi do zgłębiania różnicy, ile do refleksji nad zasadami panującymi we własnej kulturze. Kapuściński, pisząc o Etiopii, mówi o Polsce Ludowej i w mistrzowski sposób odsłania paradoksy odkrywania kultury obcej.

ŚWIADECTWO VERSUS ZŁUDZENIA REALIZMU

Bohaterska narracja i literackość reportażu autora *Cesarza* skłaniają do zadawania pytań o relacje pomiędzy jego pisarstwem a Nowym Dziennikarstwem³³. Dążenie Kapuścińskiego do małego realizmu oraz powaga jego narracji stanowią argumenty niepozwalające na wpisanie jego twórczości w nurt Nowego Dziennikarstwa, co świetnie udowodniła Izabella Adamczewska-Baranowska³⁴. *New Journalism* cechuje przede wszystkim subiektywna narracja, często ironiczna, której zadaniem jest „dowcipny komentarz do zalecenia zachowywania dziennikarskiego obiektywizmu

³² M. Kusiba, op. cit., s. 284.

³³ Zob. K. Frukacz, *Amerykańskie Nowe Dziennikarstwo po polsku? Transfer poetyk, problemy adaptacyjne*, „Biblioteka postscriptum polonistycznego” 2015, nr 5.

³⁴ I. Adamczewska-Baranowska, op. cit., s. 70–73.

(który, jak wiadomo, przedstawiciele Nowego Dziennikarstwa odrzucali, identyfikując go z oficjalnym komunikatem politycznym)³⁵.

Gdy już przywołaliśmy przygodowy – i nieco egotyczny – wymiar reportażu Kapuścińskiego, przejdźmy do pytania: w jaki sposób Karpowicz dworuje z formuły obiektywizującej, wykorzystywanej przez autora *Cesarza*? U Karpowicza pierwszoosobowa narracja ma za zadanie podkreślać subiektywizm poznania i naiwność wiary w możliwość uczciwego przekształcenia życia w literaturę, stanowi krytykę romantycznego spojrzenia Kapuścińskiego na misję reportażu, na możliwość dotarcia do jądra rzeczywistości, na brak epistemologicznej pokory. Autor *Szachinszacha* łudził się, że jego opowieść stanowi wierną relację. Kapuściński, ufny w możliwość opisu świata, tracił wrażliwość na orientalizujący charakter swojej twórczości. Mistrz reportażu nieraz schlebiał wyobrażeniom czytelników na temat odległych światów³⁶ – oto początek *Hebanu*, książki, której poetyka wyjątkowo silnie odwołuje się do doświadczenia zmysłowego:

Przede wszystkim rzuca się w oczy światło. Wszędzie – światło. Wszędzie – jasno. Wszędzie – słońce. Jeszcze wczoraj, ociekający deszczem, jesienny Londyn. Ociekający deszczem samolot. Zimny wiatr i ciemność. A tu, od rana całe lotnisko w słońcu, my wszyscy – w słońcu [...]. Samolot gwałtownie wyrwa nas ze śniegu i mrozu i jeszcze tego samego dnia rzuca w rozpaloną otchłań tropiku³⁷.

Chwilę później Kapuściński rysuje wyraźną opozycję między zimną Północą i upalnym Południem. Powieść Karpowicza zaczyna się od następujących słów:

Samolot z niejakim trudem i nieprzyjemnym chybotaniem wylądował ciemną, mokrą i chłodną nocą na międzynarodowym lotnisku Bole w Addis Abebie [...]. Nad rzymskim lotniskiem Leonarda da Vinci niebo przerysowano z fresków. Upał i południe³⁸.

³⁵ Ibidem, s. 68.

³⁶ Przypomnijmy jednak, że *Orientalizm* Edwarda Saïda zostanie opublikowany dopiero w 1978 roku.

³⁷ R. Kapuściński, *Heban*, Warszawa 2014, s. 7.

³⁸ I. Karpowicz, op. cit., s. 13.

Atmosferą książki *Nowy kwiat cesarza*, parodii najsłynniejszej książki Kapuścińskiego, rządzi deszcz. Bohater nieustannie poszukuje płaszcza przeciwdeszczowego, nie znosi zimnego prysznic i jest często „bombardowany” przez żebrzące, etiopskie dzieci. Jego ciało jest słabe, wątłe, pogryzione przez komary, często skacowane, upalone. To ciało przeciwstawne sylwetce Kapuścińskiego – nieustraszonego mężczyzny goniącego za konfliktami zbrojnymi, będącego w epicentrum wojennych wydarzeń. Jego ciało narażane jest na rozstrzelania, głód, biedę (nawet malaria mózgowa stanowi tylko chwilową słabość), a koniec końców – stanowi świadectwo niezwykłej siły organizmu. Kapuściński nie wytrzymując widoku biedy, która go otacza, świadomie decyduje się na jej doświadczenie. Anna Bikont wywiad z Izabellą i Jerzym Nowakami na temat Kapuścińskiego celnie zatytułowała *Święty Franciszek w stylu macho*³⁹. Podczas gdy mechanizm obronny Kapuścińskiego, widzącego nędzę Afrykańczyków, stanowi współodczuwanie, tak u Karpowicza – intelektualizacja i ironia pełna czarnego humoru. Autor *Nowego kwiatu cesarza* zastanawia się, czy racjonalnie jest wspomagać pieniądzem jakiegokolwiek żebraka:

Dać więc wybranym – powtarzam – to jak zabrać tym, którzy nic nie dostali [...]. Cóż może być warte – myślałem wtedy – że przedłużę agonię jednych, a jednocześnie konanie pozostałych uczynię dotkliwszym? Dlaczego ten zły biały człowiek dał mojemu koledze i koledze kolegi, a mnie nie? Czy moje oczy są mniej muchami oblażłe, a mój brzuch mniej wzdęty? Proszę pamiętać, że rozterki moralne snułem z pełnym żołądkiem. Również teraz piszę o nich po śniadaniu [...]. Tak przedstawia się filozofia pełnego żołądka⁴⁰.

Karpowicz stawia na kompromis – wspomaga żebraków działających w pojedynkę, nie wspiera grup. Ironizuje, że nie ma wielkiego obowiązku im pomagać, bo jest Polakiem, a Polska nie miała afrykańskich kolonii.

Narrator wyrzuca sobie, że nie doświadcza podróży jak mistrzowie:

Zły też jestem, że myślę o Łysku. Zamiast chłonąć pierwsze chwile na obcej ziemi, zamiast humanistycznie doznawać, pogłębiać, się zadziwiać – tak jak u Herberta, Kapuścińskiego, Gombrowicza – ja o koniu. Jestem duchowo

³⁹ J.M. Nowak, *Dyplomata*, op. cit., s. 198.

⁴⁰ I. Karpowicz, op. cit., s. 36.

upośledzony. Niezdolny do uczuć wyższych. Nieszczęśliwy. Chcę być jak oni, ale jestem sobą [...]. Głos podstępny w mojej głowie: stary, oni też nic nie czuli, nie doznawali, się nie zadziwiali [...]; żebyś ty widział, jak oni pisali – mówię ci, twórcze zatwardzenie; stękali, stękali i swoje wystękiwali⁴¹.

Nie brakuje humoru skatologicznego w narracji *Nowego kwiatu cesarza*. Karpowicz lubuje się w opisie prozy życia codziennego: gnębi czytelnika opisanymi śniadań, pryszniców, zepsutych spłuczek, natrętnych myśli o niczym. Deheroizuje w ten sposób swoją narrację. Symboliczna jest też trajektoria, po której porusza się narrator-autor. Dominują przestrzenie zamknięte; bohater głównie przesiaduje w hotelu, restauracjach, taksówkach i kościołach, które zwiedza jak rasowy turysta. Świat zewnętrzny jest niebezpieczny – wiąże się bowiem z konfrontacją z dziećmi wykrzykującymi nieustannie: „Hello, my sir!!”, „You, money, hello, mister”. Metoda poznania Etiopii kontrastuje z metodą cesarza reportażu przekonanego, że reporter musi radykalnie doświadczać świata i stosować antropologiczną obserwację uczestniczącą.

Karpowicz swoją opowieść o Etiopii snuje głównie dzięki książkom, które o niej przeczytał. Wielokrotnie zaznacza przecież, że do tego afrykańskiego kraju przyjechał na wakacje, a po mieście porusza się dzięki przewodnikowi napisanemu przez pana Briggsa, który nigdy w Etiopii nie był. Przy okazji powołuje się na symbol antropologii gabinetowej – Jamesa Geорга Frazera, autora słynnej *Złotej gałęzi*, stanowiącej katalog opisów społeczności przedpiśmiennych, których badacz nigdy nie zobaczył na oczy.

Nowy kwiat cesarza rzeczywiście jest dziełem tworzonym w kontrze do estetyki Kapuścińskiego, świadczącym o znużeniu i zirytowaniu poetyką reportażysty. Uderza jednak fakt, że mistrz nie jest tutaj w żaden sposób dyskwalifikowany, ale obnażany, delikatnie wyśmiewany. Karpowicz korzysta z różnych języków, by opisać Etiopię: zaczyna od baśni (odwołując się tym samym do struktury *Cesarza*), nie żałuje przypisów sąsiadujących z błazeńskimi komentarzami i wierszykami; opowieść kończy fotografiami ozdobionymi ornamentami etiopskimi. Autor demaskuje też własny język i swoją metodę, szczególnie kiedy odwołuje się do Frazera, kreśląc kształt wątego ciała podróżnika-turysty o ambicjach antropologicznych. Szuka własnego języka, który doprowadza go do estetyki reportażu *gonzo*. Parodia

⁴¹ Ibidem, s. 21.

jest żywiołem tego tekstu, co sprawia, że ta część narracji, która traktuje Etiopię na serio, stanowi zauważalną mniejszość.

PEREGRINARI VERSUS VAGARI

Tekst Karpowicza stanowi gonzoidalną zabawę oraz bunt wobec uniwersalizujących aspiracji Kapuścińskiego. Autor posługuje się wielością języków, chcąc w ten sposób zadworować z poetyki wielkiej narracji mistrza reportażu. Ponadto kpi on z podróży reporterskiej, traktowanej przez mistrza reportażu jako *peregrinatio* – postnej pielgrzymki, odbywanej w intencji opisu najważniejszych bolączek świata, będącej preludium do zmiany rzeczywistości na lepsze. Zamiast tego Karpowicz wybiera poetykę *vagari* – włóczęgostwo, wędrowkę bez celu, pisarstwo niewierzące w swoją sprawczość, ale zabawne, pozbawione patosu. Między wersami wydobywa się jednak całkiem poważna refleksja nad referencyjnością opisu literacko-dziennikarskiego. Dlaczego polskie *gonzo* powstaje tak późno? Najpierw pojawiła się parodystyczna powieść Karpowicza⁴², a pięć lat później klasyczna książka Ziemowita Szczerka *Przyjdzie Mordor i nas zje, czyli tajna historia Słowian*⁴³, a w międzyczasie Jacek Hugo-Bader opublikował swoje egotyczne reportaże, w których drastycznie silna obecność narratora-autora ociera się o techniki narracyjne *gonzo*. Ta postmodernistyczna gonzoidalna dyskusja odbywa się jednak nie w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, jak ma to miejsce w Stanach Zjednoczonych, ale w ostatnich latach. Powodem są drastyczne różnice sytuacji komunikacyjnych w obu państwach w czasie świetności Nowego Dziennikarstwa. Polska szkoła reportażu w czasach komunistycznych nie mogła pozwolić sobie na dezynwolturę referencji,

⁴² Należy nadmienić polskie teksty antycypujące *gonzo*. Izabella Adamczewska-Baranowska pisze o książce *Czerwony węgiel* Andrzeja Brychta (A. Brycht, *Czerwony węgiel*, Warszawa 1960); zob. I. Adamczewska-Baranowska, *Łże-reportaże...*, op. cit., s. 74. Natomiast Andrzej Kaliszewski w inspirujący sposób wpisuje poetykę pisarską i medialną Jerzego Urbana w nurt gonzoidalny (J. Urban, *Pamiętnik swata*, w: 100/XX. *Antologia polskiego reportażu XX wieku*, t. 1. 1901–1965, red. M. Szczygieł, Wołowiec 2014) oraz – nieco efekciarsko – postać medialną Wojciecha Cejrowskiego. Zob. A. Kaliszewski, *Polski reportaż „gonzo” na tle historii i teorii podgatunku*, op. cit.

⁴³ Z. Szczerk, *Przyjdzie Mordor i nas zje, czyli tajna historia Słowian*, Kraków 2013.

radykalne eksperymenty z obecnością autora w tekście⁴⁴. Dziennikarstwo, szczególnie zagraniczne, to był powiew wielkiego świata niedostępnego dla przeciętnego obywatela. Polskie *gonzo* powstało tak późno również dlatego, że młode pokolenia reportażystów wciąż były i są pod wpływem poetyki Kapuścińskiego, jednego z najczęściej tłumaczonych polskich autorów. Jego wielki autorytet i światowa sława są siłą powodującą raczej naśladownictwo niż kontestację. Pisarstwo Kapuścińskiego to próba poetyckiego poszukiwania uniwersalnego blasku w opisywanej rzeczywistości, można by rzec – obrona żarliwości, a przecież „zbyt długie przebywanie w świecie ironii i wątpliwości budzi w nas pragnienie innego pokarmu, bardziej pożywnego”⁴⁵.

Bibliografia

- Adamczewska-Baranowska Izabella, *Łże-reportaże i prawdziwe fikcje. Powieść dziennikarska i reportaż w czasie postprawdy i zwrotu performatywnego*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2020.
- Domosławski Artur, *Kapuściński non-fiction*, Świat Książki, Warszawa 2010.
- Frukacz Katarzyna, *Amerykańskie Nowe Dziennikarstwo po polsku? Transfer poetyk, problemy adaptacyjne*, „Biblioteka postscriptum polonistycznego” 2015, nr 5.
- Glensk Urszula, *Siedem grzechów Domosławskiego*, w: eadem, *Po Kapuścińskim*, Universitas, Kraków 2012.
- Kaliszewski Andrzej, *Polski reportaż „gonzo” na tle historii i teorii podgatunku*, w: *Literatura polska w świecie*, t. 7. *Reportaż w świecie. Światowość reportażu*, Uniwersytet Śląski, Katowice 2019.
- Kapuściński Ryszard, *Heban*, Czytelnik, Warszawa 2014.
- Karpowicz Ignacy, *Nowy kwiat cesarza (i pszczoły)*, PIW, Warszawa 2007.
- Kąkolewski Krzysztof, *Wańkowicz krzepi*, Czytelnik, Warszawa 1973.
- Kowalska Anna, *Kapuściński z PRL-u*, w: *Literatura bez fikcji. Między sztuką a codziennością. W stronę nowej syntezy (3)*, red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2018.
- Kowalska Anna, *Uczestnik kultury – nowy czytelnik*, w: *Między sztuką a codziennością. W stronę nowej syntezy (3)*, red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2018.
- Kusiba Marek, *Ryszard Kapuściński. Z daleka i bliska*, Znak, Kraków 2018.
- Lévi-Strauss Claude, *Smutek tropików*, przeł. A. Steinsberg, Opus, Łódź 1992.

⁴⁴ Zob. I. Adamczewska-Baranowska, op. cit., s. 70.

⁴⁵ A. Zagajewski, *Obrona żarliwości*, Kraków 2002, s. 14.

- Nowak Jerzy Maria, *Dyplomata. Na salonach i w politycznej kuchni*, Bellona, Warszawa 2014.
- Nowacka Beata, Ziątek Zygmunt, *Czytanie Kapuścińskiego po Domosławskim*, Znak, Katowice 2013.
- Sokołowski Marek, *Reporter, agent, demystyfikikator? Wokół etycznego wymiaru biografii „Kapuściński non-fiction” Artura Domosławskiego*, „Naukowy Przegląd Dziennikarski” 2014, nr 4.
- Stachowski Adrian, *Spór o Kapuścińskiego*, Wydział Dziennikarstwa i Nauk Politycznych UW, Warszawa 2015.
- Szczerek Ziemowit, *Przyjdzie Mordor i nas zje, czyli tajna historia Słowian*, Wydawnictwo Czarne, Agora S.A., Kraków 2013.
- Szymanowski Rafał, *Kapuściński non-fiction – próba analizy debaty publicznej*, „Refleksje. Pismo Naukowe Studentów i Doktorantów WniPD UAM” 2012, nr 6.
- Wańkiewicz Melchior, *O poszerzenie konwencji reportażu*, w: idem, *Od Stołpców po Kair*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.
- Wołowicz Grzegorz, *O Domosławskim i jego krytykach*, „Teksty Drugie” 2011, nr 1/2.
- Zagajewski Adam, *Obrona żarliwości*, Wydawnictw a5, Kraków 2002.
- Zajac Paweł, *Wokół „Kapuściński non-fiction”. Próba podsumowania i ewaluacji dyskusji*, „Teksty Drugie” 2011, nr 1/2.
- Ziątek Zygmunt, *Reportaż – fotografia – nowe kryteria wiarygodności*, w: *Między sztuką a codziennością. W stronę nowej syntezy (I)*, red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2016.
- Zieniewicz Andrzej, *Obecność autora. Style rzeczywistości w sylwie współczesnej*, Elipsa, Warszawa 2001.

Źródła internetowe

- Ostałowska Lidia, *O polskiej szkole reportażu rozmawiajmy bez złości*, Wyborcza.pl, 12.06.2017, <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,21927454,o-polskiej-szkole-reportazu-rozmawiajmy-bez-zlosci.html> (dostęp 1.09.2021).
- Kiedrzynek Anna, *Reportaż polski – literackość*, <http://poetyka.wordpress.com/about/literackosc-reportazu-polskiego-w-swietle-wybranych-propozycji-krytycznych-i-badawczych/> (dostęp 30.12.2020).

Kapuściński *Passé?* Ignacy Karpowicz’s Travesty of the Literary Writing Model of the Master of Reportage and the Context of the Communication Scene Transformation

Inspired by Zygmunt Ziątek’s reflection on the generational dimension of the defiance against the literary model of Ryszard Kapuściński’s repertorial writing, the author takes a close look at the book *Nowy kwiat cesarza (i pszczoły)* written by

Ignacy Karpowicz. *Nowy kwiat...* is an intertextual reference to *The Emperor*. The book not only travesties adventure literary conventions present at the Kapuściński's works, but also, thanks to *gonzo* reportage techniques, parodies the authenticity formula, widely present in Kapuściński's writing after 1976. The authenticity formula that is based on the strong presence of narrator-author, plays a role of the objective testimony. The article employs the cultural perspective on the current discussion concerning the literariness of reportage.

Keywords: Kapuściński non-fiction; Ignacy Karpowicz; Ryszard Kapuściński; travel literature; gonzo

Data przesłania tekstu: 7.05.2021

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 22.07.2021

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 6.09.2021

POLAŃSKI, HITCHCOCK I MacGUFFIN

BRYGIDA PAWŁOWSKA-JADRZYK

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW
Faculty of Humanities,
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
b.pawlowska@uksw.edu.pl
ORCID 0000-0001-9900-2070

W połowie lat dziewięćdziesiątych Grażyna Stachówna zakończyła książkę poświęconą reżyserowi *Chinatown* (1974) wyrazistą konkluzją: „Kategoria gatunku stała się podstawowym wyznacznikiem całej filmowej twórczości Romana Polańskiego. Wszystkie jego filmy fabularne od *Noża w wodzie* (1962) do *Frantica* (1988) można umieścić w odpowiednich szufladkach – horror, film gangsterski, dramat historyczny, film »czarny«, melodramat, film korsarski, thriller – gdyż w każdym z nich łatwo da się wyśledzić podstawową konstrukcję określonego gatunku”¹. Badaczka bynajmniej nie próbowała dowieść, iż dzieła Polańskiego dadzą się sprowadzić do obiegowych konwencji, jako że nie przynoszą innowacji formalnych, głębszych treści czy świeżego spojrzenia, wskazywała raczej na predylekcję reżysera do wikłania odbiorcy w różnorodne gry, do zwodzenia go (przez podsuvanie fałszywych tropów) i konfrontowania z niejednoznacznością świata przedstawionego².

Przywołana monografia Stachówny w rozdziale trzecim zawiera m.in. tekst „*Nóż w wodzie*” i „*Frantic*” – *opowieści o MacGuffinie*, w którym został szczególnie zaakcentowany związek wymienionych w tytule dzieł z metodami twórczymi Alfreda Hitchcocka i kinem amerykańskim³. Związku tego

¹ G. Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa–Łódź 1994, s. 230. Z nowszych prac szersze omówienie problematyki związanej z gatunkowością kina Polańskiego przynosi studium pt. *Matrix or Empty Vessel: Polanski's Uses of Genre*, w: E. Mazierska, *Roman Polanski. The Cinema of a Cultural Traveller*, London 2007, s. 163–186.

² Zob. G. Stachówna, op. cit., s. 220–221.

³ „Z dzisiejszej perspektywy wyraźniej widać, o ile więcej [niż „nowej fali” – przyp. B.P.-J.] zawdzięcza *Nóż w wodzie* Hitchcockowi, Hawksowi, a nawet Wellesowi niż

autorka upatruje w operowaniu precyzyjnie przemyślaną konstrukcją całości dla osiągnięcia efektu gęstniejącej atmosfery, w sugerowaniu – zazwyczaj mylnie – dalszego przebiegu zdarzeń, w eksponowaniu przez pracę kamery przedmiotów mogących wywoływać w widzu określone oczekiwania co do rozwoju fabuły czy niepokojące skojarzenia. Badaczka nade wszystko podkreśla w analizowanych obrazach kluczową rolę motywów pretekstowych (w tym przypadku byłyby nimi przedmioty⁴, odpowiednio: tytułowy nóż oraz detonator do bomby atomowej), które – jak dowodzi – „w rękach Polańskiego stają się osnową filmu, siłą napędową zdarzeń, katalizatorem napięć, pretekstem do snucia zajmującej opowieści”⁵. Stachówna przywołuje w tym kontekście metodę twórczą Hitchcocka i obficie cytuje poświęcone tzw. MacGuffinowi fragmenty słynnego wywiadu-rzeki, który w roku 1966 przeprowadził z mistrzem suspensu François Truffaut.

Przypomnijmy, że twórca *Oślawionej* (*Notorious*, 1946) identyfikował MacGuffina z fabułami typu „wykraść papiery, wykraść dokumenty, wykraść tajemnicę...”⁶ i podkreślał, iż tenże powinien być ogromnie ważny dla bohaterów filmu, a zupełnie obojętny dla opowiadacza (może więc być nim cokolwiek, o ile stanowi wielką wartość dla postaci działających). Hitchcock wyznawał: „[...] najważniejsze, czego się nauczyłem przez lata, to fakt, że MacGuffin jest zupełnie nieistotny. Toteż mój najlepszy MacGuffin – a najlepszy oznacza w takim razie: najbardziej pusty, najkompletniej bezsensowny – znalazł się w filmie *Północ, północny zachód* [*North by Northwest*, 1959 – przyp. B.P.-J.]. To film szpiegowski i jedyne pytanie, podsuwane przez scenariusz, brzmi: »czego szukają szpiedzy?«⁷. Odpowiedź na to pytanie okazuje się nadzwyczaj nieprecyzyjna – szukają sekretów rządu, to jednak w zupełności wystarcza do stworzenia wspaniałego audiowizualnego

Godardowi i Truffautowi”. Ibidem, s. 218. Badaczka podtrzymuje tę opinię także w późniejszej publikacji o charakterze popularyzatorskim. Zob. G. Stachówna, „*Frantic*”. *Thriller w stylu Hitchcocka*, w: eadem, *Polański od A do Z*, Kraków 2002, s. 53–55.

⁴ Trzeba zaznaczyć, że MacGuffin nie musi być przedmiotem materialnym, może być po prostu sekretem, którego odkrycie przesądza o zachowaniach postaci i napędza fabułę filmu.

⁵ G. Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, op. cit., s. 226.

⁶ *Hitchcock/Truffaut*, przeł. i oprac. T. Lubelski, Izabelin 2005, s. 123.

⁷ Ibidem, s. 125–126.

spektaklu i dostarczenia widzom dobrej rozrywki. Brytyjski monografista Hitchcocka, Peter Ackroyd, określa MacGuffina jako „nonsensowną sprawę, która spaja wszystkie inne, często niepasujące do siebie wątki”⁸; np. w filmie *Człowiek, który wiedział za dużo* (*The Man who Knew too Much*, 1956) jest to zaplanowany zamach na głowę państwa, wiążący ze sobą różnorodne sekwencje oraz łączący na określonym etapie różne postacie i zdarzenia.

O ile trudno odmówić pełnometrażowemu debiutowi Romana Polańskiego pewnych cech thrillera, o tyle raczej nie sposób zgodzić się z Grażyną Stachówną, że nóż odgrywa w nim zaledwie „rolę hitchcockowskiego MacGuffina” i „mógłby być łatwo zastąpiony czymś innym”⁹. Nie sposób wszak zredukować znaczenia przedmiotu, który awansował do rangi tytułowego motywu filmu, do funkcji zdarzeniotwórczej (funkcję tę pełni zresztą dopiero od pewnego etapu rozwoju fabuły i nie wydaje się ona dominująca). W danym kontekście to właśnie nóż, a nie inny motyw przedmiotowy¹⁰, niesie znamienne konotacje oraz treści symboliczne, które wiodą badaczy ku oryginalnym szlakom interpretacyjnym, a także pozwala na wpisanie dzieła Polańskiego w sieć, czasem zgoła nieoczywistych, relacji intertekstualnych [np. pozwala uznać polski obraz za ważny intertekst dla *Funny Games* (1997) Michaela Hanekego]¹¹. Ponadto – zgodnie z dzisiejszą tendencją do postrzegania dzieła filmowego jako sztuki należącej do sfery zmysłów (tj. z perspektywy haptyczności) – uznaje się, że w debiucie

⁸ P. Ackroyd, *Alfred Hitchcock*, przeł. J. Łoziński, Poznań 2017, s. 79.

⁹ G. Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, op. cit., s. 226. Tezę tę na różny sposób pozwala kwestionować wiele z rozpoznanych zawartych w studiach zamieszczonych w najnowszej publikacji o debiucie Polańskiego. Zob. „Nóż w wodzie” *non stop*. W 60. rocznicę debiutu Romana Polańskiego, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, I. Tomczyk-Jarzyna, Warszawa 2022.

¹⁰ Warto pamiętać, że pierwotna wersja scenariusza (a dokładniej „zarys pomysłu filmu w formie noweli scenariuszowej”, powstały we współpracy Polańskiego z Jakubem Goldbergiem) nosiła tytuł eksponujący trzy motywy przedmiotowe: *Agrafka, fajka i nóż*. Poprawienie i wzbogacenie scenariusza było w dużej mierze zasługą Jerzego Skolimowskiego. Zob. M. Hendrykowski, *Nóż w wodzie*, Poznań 2005, s. 13 i nn.

¹¹ P. Coates, *Nóż w wodzie / Knife in the Water*, w: *The Cinema of Central Europe*, ed. by P. Hames, introduction I. Szabo, London 2004, s. 78.

Polańskiego to właśnie epizody z nożem mają wyjątkowe znaczenie¹². Co więcej – jak niegdyś dowodził Jurij Łotman – ten właśnie motyw pozostaje w bezpośrednim związku z aspektem estetycznym filmu, stając się niejako wykładnikiem „swoistej ironii autorskiej”, która rozmywa przeżywane przez przedstawione postacie dramaty w aurze bufonady¹³.

Na podobnej zasadzie Mariola Dopartowa kwestionuje zasadność tezy Stachówny, jakoby *Frantic* (1988) miał być li tylko klasycznym dreszczowcem („thrillerem w stanie czystym”¹⁴, zwykłą opowieścią o MacGuffinie) oraz dowodzi, że „pozory filmowej gatunkowości zawsze u Polańskiego prowadzą ku odkryciu fałszywego widzenia rzeczywistości i ku jej prawdziwemu po-

¹² E. Mazierska, *Dotykając świata. Postać wędrowca w filmach polskiej Nowej Fali*, w: *W poszukiwaniu polskiej Nowej Fali*, red. A. Gwóźdź, M. Wach, Kraków 2017, s. 159. Autorka dowodzi, że: „Nóż Chłopaka to [...] wielce haptyczny przedmiot, zwłaszcza dla Andrzeja, który czuje się nim zagrożony nawet wtedy, gdy używany jest on dla zabawy. Zabawa z nożem, polegająca na rzucaniu go tak, że ląduje między palcami rzucającego, wywołuje jednak w obserwatorze (tak diegetycznym i ekstradiegetycznym) wrażenie, że nóż dotyka, a nawet przecina ciało. [...] Nóż to również symbol falliczny, gdyż może penetrować ciało i sprawiać ból, podobnie jak penis podczas gwałtu. Można zatem przyjąć, że sprawność, z jaką Chłopak posługuje się nożem, a której Andrzej nie może dorównać, podważa męską dumę właściciela jachtu. Tak się dzieje dlatego, że zabawa nożem, której oddaje się Chłopak, wpływa na Andrzeja na poziomie cielesnych odruchów, a nie intelektu” (ibidem, s. 160).

¹³ Łotman odczytuje film Polańskiego na uniwersalnej płaszczyźnie etycznej (problem odpowiedzialności, skłonności do przerzucania winy na innych), przez pryzmat – głęboko w nim ukrytego – ateńskiego mitu i obrzędu nazywanego „buffoniami” (zabijaniem byka), który kończono topieniem noża w wodzie (noża jako „ostatniego winnego” czynu świętokradztwa polegającego na zabiciu ofiarnego zwierzęcia Zeusa). Rosyjski badacz tak oto pisze w przedmowie do polskiego wydania *Semiotyki filmu*: „Zrodzony na gruncie tego mitu rytuał miał charakter wyraźnie karnawałowy, »buffonowy«. Może ten właśnie aspekt tłumaczy swoistą ironię autorską, nadbudowaną nad dramatycznymi czy lirycznymi epizodami filmu. Bohaterzy filmu przeżywają dramat przekreślający całe ich życie, ale dla autora w dramacie tym brak tragicznej głębi i doniosłości – spoglądając na ów dramat z dystansu, widzi on tylko odwieczną bufonadę powtarzającego się rytuału” (wyróżnienie – B.P.-J.). J. Łotman, *Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno, T. Miczka, Warszawa 1983, s. 7.

¹⁴ G. Stachówna, op. cit., s. 225.

znaniu, a nie służą konwencjonalizacji świata przedstawionego¹⁵. Badaczka wskazuje na zakorzenie wymienionego obrazu zarówno w popkulturze (m.in. elementy melodramatu, filmu gangsterskiego, thrillera, muzyka diegetyczna), jak i w opowieściach mitycznych (błąkanie się Richarda Walkera po stolicy Francji w poszukiwaniu porwanej małżonki jako wariant wędrówki Odyseusza, cokolwiek fantazmatyczny Paryż jako miasto-labirynt, towarzysząca mężczyźnie „przewodniczka” – młodzianka Michelle – jako Ariadna). Dopartowa uznaje *Frantic* za film o „odzyskaniu utraconych w ślepej wędrówce obszarów własnego ja”¹⁶, do czego dochodzi w następujący sposób:

Wychodząc z wszystkich ról, odrzucając ułudy i pokusy bohater odzyskuje żonę w scenie, w której życiowe i filmowe prawdopodobieństwo zostało ostentacyjnie odrzucone. Małżonkowie spokojnie odchodzą po wyrzuceniu do rzeki detonatora [i po śmierci Michelle – przyp. B.P.-J.]. [...] Wyrzucony detonator (wcześniej ukryty w statuetce) Grażyna Stachówna traktuje jako typowy Mac Guffin. Ma i nie ma racji jednocześnie. Na poziomie pretekstowo i fragmentarycznie wykorzystanej konwencji thrillera istotnie jest on przypadkowym przedmiotem budującym napięcie, ale film tylko pozornie ma formę dreszczowca. Na poziomie mityczno-onirycznej struktury detonator nabiera cech tajemniczego symbolicznego elementu, który nieświadomie wnika do życia Walkerów, ukryty w zamienionej walizce i w statuetce symbolizującej wolność. Ostatecznie to jego wyrzucenie pozwala małżonkom bezpiecznie odejść, tak jakby nie podlegali prawom otaczającego świata, i zostawiając [sic!] strzelających do siebie ludzi. Przedmiot ten miał więc znaczenie dla Walkerów (oraz stał się narzędziem ukarania dziecinnej naiwności Michelle) – jego odnalezienie, rozpoznanie i usunięcie było warunkiem ich prawdziwej integracji i wyzwolenia. Pewne pozostaje tylko to, że funkcja przedmiotu (uwalnianie głowic nuklearnych) wiąże się ze współczesną

¹⁵ M. Dopartowa, *Labirynt Polańskiego*, Kraków 2003, s. 110. O tym, że „klucz gatunkowy, tak kuszący przy analizie tego filmu, jest tu w istocie pokusą bardzo ryzykowną”, pisała wcześniej Łucja Demby, zwracając w danym kontekście uwagę na metaforyczne znaczenia motywu tańca (m.in. „taniec egzystencjalny”, taniec jako metafora mającej się narodzić miłości). Ł. Demby, *Frantic – paryski taniec*, w: *Roman Polański*, red. B. Zmudziński, Instytut Francuski Kraków 1995, s. 130–136.

¹⁶ Ibidem, s. 121.

symboliką śmierci. Przedmiot ten spaja więc fabułę ze sferą egzystencji w taki sposób, jak symbole w naszych snach [...]»¹⁷.

Warto przypomnieć, że *Frantic* w jednej z początkowych scen hotelowych (scena uprowadzenia żony Walkera, Sondry), zrealizowanej z wykorzystaniem montażu wewnątrzkadrowego i zawierającej znamienne „ujęcie pod prysznicem”, w sposób wręcz oczywisty nawiązuje do *Psychozy* (*Psycho*, 1960). Ponadto fabuła filmu przywołuje na myśl perypetie niejednego z protagonistów Hitchcocka – takich jak np. Roger Thornhill ze wzmiankowanego już klasyka *Północ, północny zachód* – którzy za sprawą przypadku czy splotu niešťęśliwych zbiegów okoliczności mimowolnie wklajają się w intrygi szpiegowskie i międzynarodowe afery¹⁸. Ale należałoby zaznaczyć, że najznamienitsze dzieła mistrza suspensu także noszą znamiona gatunkowej hybrydyczności i często odbiegają od utrwalonych schematów, inspirując interpretatorów do poszukiwania zgoła niebanalnych, a nawet wyrafinowanych wykładni.

Krzysztof Loska tak oto podsumowuje *North by Northwest* – film, który uznaje się za zwieńczenie ważnego etapu twórczości angielsko-amerykańskiego reżysera: „Możemy tu odnaleźć podstawowe składniki romansu łotrzykowskiego czy thrillera szpiegowskiego, opowieść o niewinnym człowieku, niesłusznie podejrzanym o zbrodnię, której nie popełnił, romantyczną historię miłosną, przykład »komedii o powtórnym małżeństwie«, a wreszcie metaforę świata jako sceny teatralnej i życia jako gry oraz nawiązanie do klasycznych mitów (o Orfeuszu i Eurydyce czy o Persefonie)»¹⁹. Co ciekawe, w zestawionych przez Loskę pomysłach zagranicznych interpretatorów na odczytanie znaczeń *Północy, północnego zachodu* odnajdujemy i takie, jakie (w podobnym czasie) sformułowała Mariola Dopartowa w odniesieniu do filmu *Frantic*: że jest to dzieło przynoszące opowieść o swego rodzaju dojrzewaniu głównego bohatera i o chaotycznej wędrówce człowieka w poszukiwaniu własnej tożsamości; że jego akcja rozgrywa się w miejscach noszących znamiona labiryntów (por. zwł. miasto jako jeden z bohaterów filmu), wreszcie – że w postaci protagonisty można dostrzec współ-

¹⁷ Ibidem, s. 120–121.

¹⁸ Obok *Północy, północnego zachodu* zazwyczaj wymienia się w tym kontekście także takie wcześniejsze filmy Hitchcocka jak: *39 kroków* (*The 39 Steps*, 1935), *Młody i niewinny* (*Young and Innocent*, 1937), *Sabotaż* (*Saboteur*, 1942).

¹⁹ K. Loska, *Hitchcock – autor wśród gatunków*, Kraków 2002, s. 224.

czesne wcielenie Odyseusza (!), „żyjącego w świecie na skraju przepaści, w którym wszystko jest złudzeniem [...]”²⁰. Zatem nawet jeśli – jak sądzę, w pełni zasadnie – będziemy podkreślać, iż zestawiane tu filmy Hitchcocka i Polańskiego wiążą z gruntu odmienne zakończenie (choć w obu przypadkach mamy finał typu happy end)²¹, w ostatecznym rozrachunku przyjdzie nam dostrzec ich niebłahe pokrewieństwo: ani *Północ, północny zachód*, ani *Frantic* nie jest tylko i wyłącznie „opowieścią o MacGuffinie”, mimo że każdy z tych obrazów zostaje na taką opowieść mniej czy bardziej skrupulatnie „upozorowany”.

* * *

Stosunek Polańskiego do mistrza suspenseu trzeba uznać za ambiwalentny i złożony (niniejszy szkic z założenia przybliży tylko wybrane jego aspekty). Z jednej strony zdarza się mu dystansować wobec twórczości Hitchcocka i podkreślać odmienną własnego podejścia, jak w niżej przywołanym fragmencie rozmowy z Andrzejem Wajdą, który dotyczy słynnego *Dziecka Rosemary* (*Rosemary's Baby*, 1968):

- [Wajda] To, co mnie w twoim filmie nie satysfakcjonuje w pełni, do czego mam zastrzeżenia, to zakończenie. Czy nie myślałeś nigdy o tym, że zakończenie mogłoby rozwiązać całą sprawę w taki sposób, jak powiedzmy Hitchcock rozwiązuje swoje filmy. Najpierw buduje szalenie duże napięcie, straszy nas. Potem nagle, w ostatniej scenie, całą sprawę rozładuje, przenosi [...] na płaszczyznę zdrowego rozsądku, krytycyzmu, rzeczywistości – tym sposobem jak gdyby ośmiesza nas i daje nam możliwość oddechu.
- [Polański] Wydaje mi się, że to jest jego słabością.

²⁰ Ibidem, s. 227.

²¹ Można rzec, iż *Północ, północny zachód* kończy się w sposób romantyczno-baśniowy (Roger wyswabdza siebie i Ewę z rąk niegodziwców i zdobywa serce kobiety). O finale *Frantica* M. Dopartowa pisze zaś następująco: „Śmierć Michelle stanie się ostatecznie ostatnią komnatą labiryntu, pozwalającą małżonkom go opuścić [...]”; „Walker – współczesny Odyseusz, daje się poprowadzić temu duchowi [duchowi wolności – przyp. B.P.-J.] i odnosi zwycięstwo, za którym wszyscy tęsknimy. Wolność okazuje się koniecznością opowiedzenia się za najprostszymi wartościami i równie prostymi uczuciami [takimi jak odzyskana miłość do własnej żony – przyp. B.P.-J.]”. M. Dopartowa, *Labirynt Polańskiego*, op. cit., s. 122 i 131.

- [Wajda] Czy nie myślisz, że tendencja Hitchcocka – ten sposób podchodzenia do rzeczywistości, którą przedstawia w filmie – jest głęboko europejska? To płynie z tradycji zdrowego rozsądku, aprobaty rzeczywistości. [...]
- [Polański] Dużo czasu zabrałoby mi pełne wyjaśnienie tego, co powiem w następnym zdaniu. Ale wyrosłem z tego, wiesz... Racjonalistyczne podejście do tematu wydaje mi się w pewnym sensie dość prymitywne i zacofane. W pewnym okresie znajomości świata wydaje ci się, że istnieją pewne siły niewytłumaczalne, które rządzą życiem. Później poznajesz więcej i zaczynasz być racjonalistą, myślisz, że to wszystko jest głupotą, zabobonem. Ale gdy później zaczynasz iść dalej w tym kierunku, gdy zaczynasz naprawdę poznawać świat i naukę, dochodzisz do następnego etapu. Wydaje mi się, że Hitchcock w tym sensie jest dziecinny i dość prymitywny. To jest tak, jak gdyby ktoś, kto reżyseruje *Sen nocy letniej*, usiłował przekonać widza, że to naprawdę się nie dzieje, że to jest tylko bajka, nieprawda, że się ktoś w osła zmienił... [...]²².

Z drugiej jednak strony bywa, że Polański przyznaje się do ulegania wpływom Hitchcocka, zaświadcza (bezpośrednio czy pośrednio – poprzez nawiązania intertekstualne), że nie pozostaje obojętny na sugestywność jego dokonań – tak jak choćby w przypadku – klasyfikowanego jako horror psychologiczny – *Wstrętu (Repulsion, 1965)*, który miał powstać z inspiracji *Psychozą*. [Notabene, czołówka filmu z pamiętną rolą Catherine Deneuve – eksponująca duże zbliżenie kobiecego oka – przywołuje raczej *Zawrót głowy (Vertigo, 1958)*]. Sprawa nie wydaje się jednak prosta: co prawda mamy we *Wstręcie* temat schizofrenicznej dezintegracji świadomości i operowanie suspensem (np. w scenie, gdy oszalała już Carol, która samotnie zaszywa się w wynajętym mieszkaniu, odwiedza namolny właściciel lokalu – wówczas, stojąc z nim twarzą w twarz, skrywa za plecami brzytwę) mamy nawet efekty dźwiękowe wybrzmiewające jak aluzja do *Psychozy* (np. w scenie, w której rozkojarzona manicurzystka rani klientkę w palec), jednak obydwa filmy niewątpliwie wiele dzieli²³. *Wstręt* kontynuuje i rozwija motyw

²² Reżyser filmowy i świat współczesny. Andrzej Wajda w rozmowie z Romanem Polańskim, w: A. Wajda, *Wajda mówi o sobie*, Kraków 2000, s. 189. Pierwodruk w: „Kino” 1972, nr 2.

²³ Zob. B. Pawłowska-Jądrzyk, *Jak Alfred Hitchcock zdystansował Roberta Blocha. Raz jeszcze o „Psychozie” (w sześćdziesiątą rocznicę powstania słynnej ekranizacji powieści)*, „Tekstualia” 2020, 1(60), s. 69–81.

patologicznego wyobcowania, znany z *Psychozy*, ale nie brak głosów, że Polański zdaje się swym pierwszym pełnometrażowym filmem nakręconym na Zachodzie przewyższać Hitchcocka z uwagi na „powagę spojrzenia”, „powagę potraktowania spraw ludzkich”²⁴. Na przykład Adam Garbicz przekonuje, że angielsko-amerykański reżyser wybrał ton opowieści sensacyjnej, Polak zaś – wykorzystał środki formalne dla stworzenia „[...] przejmującego, choć trochę odstręczającego studium paranoi, skonsultowanego ze specjalistami, a zamkniętego – na tle fotografii z dzieciństwa Carol – konkluzją w duchu *Obywatela Kane* [*Citizen Kane*, 1941, reż. Orson Welles – przyp. B.P.-J.]: nikt nie wniknie w duchowy świat drugiego człowieka”²⁵.

Przystając na powyższą konkluzję dotyczącą *Wstrętu*, muszę dodać w tym kontekście ważne zastrzeżenie: choć makabryczna *Psychoza* uchodzi za wzorcowy przykład thrillera o psychopatycznym zabójcy²⁶ i umotywowanie losów jej bohaterów zyskuje w finale z pozoru przejrzystą (psychoanalityczną) wykładnię²⁷, to rozważać można jednak, czy Hitchcock w istocie nie przedstawia nam parodii wyjaśnienia przyczyn zbrodni. Warto też przypomnieć, że niektórzy badacze proponują z gruntu antyracjonalistyczną (czy wręcz metafizyczną) wykładnię *Psychozy*²⁸. Słowem, tylko jedno nie

²⁴ A. Garbicz, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż trzecia 1960–1966*, Kraków 1996, s. 399.

²⁵ Ibidem, s. 399–400.

²⁶ *Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2010, s. 561.

²⁷ Zarzuty o to, że reżyser „przejął z dobrodziejstwem inwentarza wszystkie nawiązki psychoanalitycznych dywagacji” formułowane są jednak w szczególności pod adresem *Urzeczonej* (*Spellbound*, 1945). Zob. J. Skwara, *Hitchcock*, Warszawa 1974, s. 40.

²⁸ P. Kletowski, „*Wszyscy jesteśmy mordercami*”, czyli *kłopoty z Hitchcockiem*, w: *Hitchcock. Teksty i parateksty*, red. B. Pałowska-Jądrzyk, R. Birkholc, Warszawa 2021, s. 149–168. Autor twierdzi wręcz, że filmem tym „»przepisując« w duch psychoanalitycznego naturalizmu opowieść o likantropii, niespodziewanie otwiera Hitchcock drzwi do nadnaturalnego rozumienia zbrodni dokonywanej przez mężczyznę cierpiącego na rozdwojenie jaźni” (ibidem, s. 162). Jego zdaniem finalne przedstawienie przerażającego podwójnego oblicza Normana Batesa (dzięki technice zdjęć nakładanych osiągnięto tu taki efekt, że spod twarzy mężczyzny przeziiera widmo czaszki) każe interpretować dzieło „nie tyle jako thriller, ile jako metafizyczny horror, opowieść o demonicznym opętaniu. Historię przejmowania ciała człowieka przez ducha jego zmarłej matki. Ale w Ameryce, zdaje się mówić Hitchcock, opętany nie ma szans

ulegą wątpliwości: problem relacji na linii Hitchcock – Polański trudno dziś sprowadzić do MacGuffina, „zapęta się” on bowiem na wielu poziomach i w nader różnych konceptach interpretacyjnych, konsekwentnie wymykając się łatwym uogólnieniom.

Bibliografia

- Ackroyd Peter, *Alfred Hitchcock*, przeł. J. Łoziński, Zysk i S-KA, Poznań 2017.
- Coates Paul, *Nóż w wodzie / Knife in the Water*, w: *The Cinema of Central Europe*, ed. by P. Hames, introduction I. Szabo, London 2004.
- Demby Lucja, *Frantic – paryski taniec*, w: *Roman Polański*, red. B. Zmudziński, Instytut Francuski w Krakowie, Kraków 1995.
- Dopartowa Mariola, *Labirynt Polańskiego*, Rabid, Kraków 2003.
- Garbicz Adam, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż trzecia 1960–1966*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.
- Hendrykowski Marek, *Nóż w wodzie*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005.
- Hitchcock/Truffaut*, przeł. i oprac. T. Lubelski, Świat Literacki, Izabelin 2005.
- Kletowski Piotr, „Wszyscy jesteśmy mordercami”, czyli kłopoty z Hitchcockiem, w: *Hitchcock. Teksty i parateksty*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, R. Birkholc, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2021.
- Loska Krzysztof, *Hitchcock – autor wśród gatunków*, Rabid, Kraków 2002.
- Łotman Jurij, *Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno, T. Miczka, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983.
- Mazierska Ewa, *Dotykając świata. Postać wędrowca w filmach polskiej Nowej Fali*, w: *W poszukiwaniu polskiej Nowej Fali*, red. A. Gwóźdź, M. Wach, Universitas, Kraków 2017.
- Mazierska Ewa, *Roman Polanski. The Cinema of a Cultural Traveller*, I.B. Tauris, London 2007.
- Pawłowska-Jądrzyk Brygida, *Jak Alfred Hitchcock zdystansował Roberta Blocha. Raz jeszcze o „Psychozie” (w sześćdziesiątą rocznicę powstania słynnej ekranizacji powieści)*, „Tekstualia” 1 (60)/ 2020, s. 69–81; także w: *Hitchcock. Teksty i parateksty*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, R. Birkholc, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2021.
- Pawłowska-Jądrzyk Brygida, Tomczyk-Jarzyna Izabela (red.), „Nóż w wodzie” non stop. W 60. rocznicę debiutu Romana Polańskiego, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2022.

na wyzwolenie, egzorcystę zastępuje tu psychoanalityk (stąd druga, »bezpieczniejsza«, montażowa wersja filmu)”. Ibidem.

Reżyser filmowy i świat współczesny. Andrzej Wajda w rozmowie z Romanem Polańskim, „Kino” 1972, nr 2; przedruk w: A. Wajda, *Wajda mówi o sobie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.

Skwara Janusz, *Hitchcock*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974.

Stachówna Grażyna, „*Frantic*”. *Thriller w stylu Hitchcocka*, w: eadem, *Polański od A do Z*, Znak, Kraków 2002.

Stachówna Grażyna, *Roman Polański i jego filmy*, PWN, Warszawa–Łódź 1994.

Syska Rafał (red.), *Słownik filmu*, Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2010.

Polanski, Hitchcock and MacGuffin

The main subject of the article is the relationship between the creative method of Roman Polanski and Alfred Hitchcock and the attitude of the Polish director to genre cinema. The author of the text, critically analyzing the earlier diagnoses of Polish monographers of Polanski’s work (Grażyna Stachówna, Mariola Dopartowa), prove that these problems are difficult to reduce to the MacGuffin issue today, because they “loop” at many levels and in various interpretative concepts, consistently eluding easy generalizations.

Keywords: Roman Polanski; Alfred Hitchcock; MacGuffin, *Frantic*; *Knife in the Water*; *Psycho*; *North by Northwest*; movie genre; thriller

Data przesłania tekstu: 2.09.2022

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 23.09.2022

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 30.09.2022

PRZYCZYNEK DO BIOGRAFII TWÓRCZEJ LEONA WYCZÓŁKOWSKIEGO

ROMAN KONIK

Uniwersytet Wrocławski / University of Wrocław
roman.konik@uw.edu.pl
ORCID 0000-0002-3715-3540

WSTĘP

Dorobek artystyczny Leona Wyczółkowskiego dla sztuki polskiej jest niekwestionowany. Teoretycy sztuki szacują, że artysta pozostawił po sobie ogromny dorobek artystyczny w postaci kilku tysięcy dzieł. Ten tytan pracy tworzył obrazy niemal we wszystkich technikach plastycznych, począwszy od rysunków ołówkiem, tuszem, pastelami, węglem, kredą litograficzną poprzez malarstwo olejne i akwarelowe. Eksperymentował też w grafice, stosując techniki fluoroforty, algrafii, akwaforty, akwatinty czy litografii, w której osiągnął niebywałą wirtuozerię (niemiecki krytyk Alfred Kuhn nazywał Wyczółkowskiego Rembrantem litografii¹). W każdej dziedzinie sztuk plastycznych prace Leona Wyczółkowskiego były wyjątkowe, gdyż artysta posiadał niezwykłą łatwość wypowiedzania się, zarówno pod względem stosowanych technik, jak i tematów, począwszy od portretu, scen rodzajowych, malarstwa historycznego, pejzażu, martwych natur, a skończywszy na licznych tekach tematycznych ilustrujących widoki miast i zabytków. Ten dialog, który artysta prowadził ze światem poprzez sztukę, ujawnia nie tylko jego fascynację przyrodą, ludźmi, architekturą czy przedmiotami codziennego użytku, lecz także stanowi próbę zmierzenia się z miłością do ojczyzny czy ukazania zawilej relacji z Absolutem. W tej mnogości stylów, inspiracji, manier, form, eksperymentów i poszukiwań twórczych Leon Wyczółkowski nie ma sobie równych, nawet na tle genialnych malarzy

¹ A. Kuhn, *Die polnische Kunst von 1800 bis zur Gegenwart*, Berlin 1930, s. 43.

okresu Młodej Polski. Trudno zatem się dziwić, że jego biografia twórcza stała się przedmiotem licznych opracowań – zarówno tych naukowych, jak i publicystycznych². Wyczółkowski w całym swym dorosłym życiu zajmował się wyłącznie uprawianiem sztuki, a że los obdarzył go długim życiem (żył 84 lata), pozostawił po sobie ogrom prac, gdyż jego aktywność zawodową szacuje się na ponad 67 lat. Mierząc się z tak obszernym dorobkiem artystycznym, należy uwzględnić trudność wynikającą z tego, że są w nim zarówno prace genialne, bardzo dobre, jak i przeciętne, co wynika po części z faktu, że każdy materialny ślad jego pracy twórczej jest niejednokrotnie traktowany – według mnie niesłusznie – jako dzieło skończone (niektóre szkice i studia Wyczółkowskiego należy postrzegać wyłącznie jako formę notatek, zapisków, przymiarek czy prób graficznych, a nie jako finalne dzieła). Kolejnej trudności interpretacyjnej następuje fakt, że część obrazów artysty jest powszechnie obecna w przestrzeni wizualnej. Ich częste eksponowanie w różnych kontekstach, jak choćby portretu brata Alberta (*Brat Albert przytulający dziecko*, 1934, olej, płótno, 104 × 70 cm, Dom Zgromadzenia Braci Albertynów, Kraków), skutkuje pewnego rodzaju automatyzmem wizualnych skojarzeń. Analiza staje się wtedy trudna, gdyż ciężko wyjść poza utarte ścieżki interpretacji i spojrzeć świeżym okiem na badany przedmiot. Kolejną trudnością w analizie twórczości Wyczółkowskiego jest to, że z jednej strony artysta jest mocno zakorzeniony w twórczości młodopolskiej i w środowisku malarzy wywodzących się ze szkoły monachijskiej, z drugiej zaś wymyka się schematom epoki, jej głównym nurtom i tendencjom. To, co wyróżniało Wyczółkowskiego, polegało na tym, że artysta, zafascynowany nowymi nurtami i technikami plastycznymi, prawie zawsze wybierał własną drogę twórczą, nigdy nikogo nie kopiował i nie pozostawał niewolnikiem stylu czy mody. Przez to jest artystą nieprzeciętnym, osobnym, a tym samym jego prace bardzo trudno poddać analizie teoretycznej, która polega przecież na różnego rodzaju uogólnieniach. Pomimo tego rodzaju trudności dorobek

² Najważniejsze monografie: *L. Wyczółkowski, listy i wspomnienia*, oprac. M. Twarowska, red. A. Ryszkiewicz, Wrocław 1960; M. Twarowska, *Leon Wyczółkowski*, Warszawa 1962; J. Baziak, *Leon Wyczółkowski, kolejne życie*, Bydgoszcz 2012; *W kręgu Wyczółki*, red. M.F. Woźniak, Bydgoszcz 2013; *Od pomysłu do dzieła. Leon Wyczółkowski*, oprac. E. Sekuła-Tauer, R. Konik, t. 1. *Łowca światła*, t. 2. *Portret malarza*, Bydgoszcz 2018.

twórczy Wyczółkowskiego fascynuje, przyciąga i wciąż jest przedmiotem licznych opracowań. Z dzisiejszej perspektywy wydawać by się mogło, że zarówno twórczość młodopolskiego artysty, jak również jego biografia są wyczerpująco opisane i trudno dodać coś nowego do jego życiorysu. Jeżeli nie liczyć powrotów do ojczyzny obrazów Leona Wyczółkowskiego, klasyfikowanych jako straty wojenne³, to w kwestiach biograficznych, związanych z jego twórczością, temat wydaje się zamknięty. Z tego też powodu, każde odkrycie, aneks czy dodatek biograficzny dla zajmujących się życiorysem twórczym Leona Wyczółkowskiego są ważne.

HISTORIA JEDNEGO OBRAZU W TRZECH ODSŁONACH

W biografii twórczej wielu artystów możemy odnaleźć przypadki, kiedy obraz, będący autorskim pomysłem malarza, wykonywany jest w kilku odsłonach (np. Jerzy Kossak namalował *Wizję Napoleona* w 1927 i powtórzył ją w 1938 roku, a Szwajcar Arnold Böcklin w latach 1880–1886 namalował pięć różnych wersji *Wyspy umarłych*). W przypadku Leona Wyczółkowskiego to, co kryło się za wyborami tematyki, można potraktować jako wypadkową jego osobowości twórczej i wyobraźni, które powodowały, że jego percepcja w sposób szczególnie reagowała na określone bodźce estetyczne. Wrażliwość artystyczna u Wyczółkowskiego działała jak wyczulony sonar, swoisty detektor estetyczny, precyzyjnie nakierowany na świat zewnętrzny – w nim poszukiwał artysta motywów, tematów lub detali cennych z punktu widzenia malarstwa czy grafiki. Gdy jakaś scena, przedmiot czy zjawisko wydawały mu się wyjątkowo pociągające estetycznie, wracał do nich wielokrotnie. Analizując twórczość Wyczółkowskiego, warto zwrócić szczególną uwagę na tego rodzaju niuanse, by w analizach dotyczących biegłości warsztatowej czy kwestii kompozycyjnych nie bagatelizować samego aktu wyboru

³ Zob. R. Higersberger, *W pracowni malarza przy Długiej w Warszawie – odnaleziony, wczesny obraz Leona Wyczółkowskiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, w: *W kręgu Wyczółta*, red. M.F. Woźniak, Bydgoszcz 2013, s. 103–110. Autorka opisuje powrót do ojczyzny obrazu Leona Wyczółkowskiego *W pracowni malarza* (1883, olej, płótno, 60,5 × 31 cm, sygn. I.d. L Wyczółkowski 1883), który był zaklasyfikowany jako strata wojenna i odnaleziony w 2011 roku. Zob. tamże o odzyskaniu zaginionego pastelu *Wiejska dziewczyna w żółtej chuście*, który powrócił do zbiorów sztuki polskiej w 2021 roku.

tematu i stojących za tym wyborem racji. I tak w biografii twórczej Leona Wyczółkowskiego należy postrzegać cykl *Rybacy*, który jest czystą improwizacją, wariacją wizualną na temat światła. Wyczółkowski, niczym w muzyce, znajduje interesujący go motyw, na bazie którego rozbudowuje swoją wypowiedź artystyczną, wzmacnia ją o kolejne ujęcia, dodaje akordy, interwały, przerywa rytm synkopami, improwizuje. Samych prac poświęconych jednemu zagadnieniu połowu raków i ryb Wyczółkowski stworzył ponad trzydzieści, zarówno w oleju, ołówku czy w szkicach węglem. Podobnie było z motywem lasu, Bramy Floriańskiej w Krakowie czy powtarzającymi się wielokrotnie przedstawieniami kwiatów. Trudno jednak uznać, że kiedy malarz decyduje się ponownie namalować ten sam motyw, popełnia autoplgiat czy *autoreplice*, gdyż każda odsłona eksplorująca wybrane zagadnienie jest nieco inna, jest po prostu wariacją na określony temat.

I tego rodzaju mechanizm precyzyjnie nakierowanej estetycznej uwagi zadziałał w przypadku trzech obrazów i dwóch studiów, które są dziś znane pod wspólnym tytułem *Gra w krokieta*. Przygotowując się do napisania biografii twórczej Leona Wyczółkowskiego, odbyłem wyczerpującą kwerendę bibliograficzną, spotkałem się z licznymi „wyczółkologami” – zarówno tymi, którzy, będąc historykami sztuki, zawodowo zajmowali się twórczością młodopolskiego malarza, jak i marszandami, którzy w swych zbiorach posiadali liczną kolekcję jego prac – którzy często zaskakiwali szczegółową wiedzą na temat artysty. Byłem więc przekonany, że biografię twórczą malarza poznałem solidnie i dogłębnie.

W połowie września 2022 roku otrzymałem telefon z rodzimej uczelni (Uniwersytet Wrocławski) informujący mnie, że Tomasz Kurzewski prosi o pilny kontakt. Enigmatycznie poinformowano mnie, że chodzi o moją dwutomową publikację *Łowca światła*⁴ poświęconą biografii twórczej Leona Wyczółkowskiego, co do której pan Kurzewski ma pewne informacje korygujące. Kiedy kilka dni później spotkałem się z Tomaszem Kurzewskim, okazało się, że w opisywanej przeze mnie w monografii scenie, w której Wyczółkowski maluje w majątku w Korytnicy obrazy, znane pod roboczym tytułem *Gry w krokieta*, znajdują się członkowie jego rodziny, gdyż dwór w Korytnicy należał niegdyś do jego rodziny. Co więcej, zostałem

⁴ Zob. R. Konik, *Łowca światła*, Bydgoszcz 2018; oraz: idem, *Portret malarza*, Bydgoszcz 2018.

poproszony, bym skontaktowałem się z Gabrielą Rybacką, wnuczką Gabrieli Kurzewskiej, która została uwieczniona na obrazach Wyczółkowskiego. Otrzymałem też (potwierdzone notarialnie) oświadczenie Gabrieli Rybackiej niniejszej treści:

Ja niżej podpisana Gabriela Rybacka z domu Krukowska (córka Eugeniusza i Haliny z domu Rakowskiej) oświadczam, że obraz Leona Wyczółkowskiego *Gra w krokiet* znajdujący się w Muzeum Narodowym w Krakowie przedstawia moją babkę Gabrielę Kurzewską, później zamężną Rakowską (pierwsza od lewej) i jej dwie siostry: Walerię Kurzewską (druga od lewej), później zamężną Wenda i Marię Kurzewską (od prawej), pozostającą w stanie pannieńskim. Były one córkami Tadeusza Kurzewskiego herbu Topacz i Józefy z domu Turobojskiej herbu Bończa. Scena z obrazu ujęta została w majątku Korytnica (obecnie powiat garwoliński, województwo mazowieckie), którego właścicielem był mój wuj, Michał Turobojski (rodzony brat Józefy Kurzewskiej, mojej prababki). Zona Michała Turobojskiego, Józefa z domu Wyczółkowska, była kuzynką malarza Wyczółkowskiego. Moja babka i jej siostry jeździły do Korytnicy z wizytami rodzinnymi, gdzie wielokrotnie również w odwiedzinach u kuzynki przebywał Leon Wyczółkowski. W taki sposób stały się bohaterkami jego trzech obrazów. Historia powstania sceny gry w krokiet znana mi jest z przekazów rodzinnych. Do niniejszego oświadczenia załączam fotografie babki i jej siostr, które zachowały się w rodzinnym archiwum.

Po spotkaniu z Gabrielą Rybacką, dla upewnienia się, sprawdziłem wszystkie otrzymane dane. I tak, z całą pewnością można stwierdzić, że rodzina Turobojskich była w posiadaniu majątku w Korytnicy do lat dwudziestych XX wieku, potem do czasu reformy rolnej majątek w Korytnicy należał do rodziny Ordegów. Ponadto w rodzinnych archiwach rodziny Kurzewskich istnieją wzmianki na temat właściciela majątku w Korytnicy – Michała Turobojskiego, który był bratem Józefy Kurzewskiej (z domu Wyczółkowskiej, będącej kuzynką Leona Wyczółkowskiego). Majątek w Korytnicy był oddalony piętnaście kilometrów od rodzinnych stron Wyczółkowskiego w Rykach, które malarz często odwiedzał. W rejonie lubartowskim i ryckim Wyczółkowski spędził wczesne lata życia (po śmierci ojca mieszkał z matką w Rososzy w pobliżu Ryk, w Kamionce koło Kozłówki uczęszczał do szkoły elementarnej). Nawet po śmierci matki artysta przyjeżdżał do rodziny w okolicach Ryk, tam też malował portrety rodzinne

(najbardziej znany jest portret babki Kunegundy Falińskiej – *Portret pani Falińskiej, babki artysty*, 1880, olej, płótno, 112 × 60,5 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie). Przywiązanie artysty do stron rodzinnych widać też w tym, że do budowanego kościoła w rodzinnych Rykach Wyczółkowski namalował do ołtarza głównego obraz ukrzyżowanego Chrystusa, u którego stóp klęczy Kazimierz Jagiellończyk, Władysław Jagiełło, Kazimierz Wielki, Władysław Łokietek oraz Święci Wojciech i Stanisław. Jak sam malarz wspominał, będąc w stronach rodzinnych, chętnie odwiedzał majątek państwa Turobojskich⁵ w Korytnicy położonej piętnaście kilometrów od Ryk. Tam też, obok obrazów *Gra w krokiet*, powstał – niezachowany, ale wspomniany przez malarza – obraz *W Korytnicy u Turobojskich*, który Wyczółkowski zaliczył do tzw. obrazów salonowych⁶. Co do bytności Wyczółkowskiego w Korytnicy nie ma żadnych wątpliwości, jak również co do tego, że namalował tam (bądź wstępnie naszkicował) ujrane sceny ogrodowej gry w krokiet⁷. Wszelkie wątpliwości rozwiewają zachowane w archiwach rodzinnych fotografie panien Kurzewskich, Gabrieli, Walerii i Marii, które służyły Wyczółkowskiemu jako modelki. Pomimo pewnej skrótowości obrazu Wyczółkowskiego charakteryzują się sztafażem, który określany bywa ogólnie jako malarstwo realistyczne, tak więc twarze uwiecznione na obrazach malarza można bez większego trudu przypisać na podstawie istniejących fotografii do poszczególnych osób znanych z archiwalnych fotografii.

Scenę do cyklu obrazów stworzył Wyczółkowski na podstawie ulotnej chwili, kiedy to promienie zachodzącego słońca rozbłyśły jaskrawą feerią barw na ubraniach bawiących się w ogrodzie panien Kurzewskich. Popularna w tamtym okresie w kręgach ziemian zabawa, powszechnie zwana grą w krokiet (nie mylić z grą w krykieta, w której obowiązuja nieco inne

⁵ Leon Wyczółkowski. *Listy i wspomnienia*, oprac. M. Twarowska, red. A. Ryszkiewicz, Wrocław 1960, s. 68.

⁶ Ibidem.

⁷ Pobyt w majątku Turobojskich opisuje też „Tygodnik Ilustrowany” (1894, nr 228, s. 303) oraz artykuł *Ze sztuki*, zamieszczony w późniejszym numerze tegoż czasopisma („Tygodnik Ilustrowany”, 1984, nr 255, s. 319), a także Renata Bartnik w: *Leona Wyczółkowskiego wędrowki po Lubelszczyźnie. Katalog wystawy zorganizowanej z okazji 100-lecia Muzeum Lubelskiego i 70. rocznicy śmierci artysty*, red. J. Hunek, Lublin 2006, s. 28–29.

zasady), polegała na uderzaniu drewnianymi młoteczkami w drewniane kule w taki sposób, by trafić nimi do drucianych bramek wbitych w trawnik. Wyczółkowski, zachwycony widokiem grających panien Kurzewskich, chciał oddać w impresjonistycznej manierze nie tylko błyski światła, ale także ruch dziewcząt. Starał się poprzez ułożenie fałd sukni ukazać skręt dłoni, poszczególne fazy ruchu, całą dynamikę sceny. Widok grających w krokieta panien Kurzewskich na tyle zachwyił artystę, że poświęcił obserwowanej scenie aż trzy obrazy: *Gra w krokieta* z lat 1892–1895 (olej, płótno, 122 × 96,5 cm; obecnie znajdujący się w Muzeum Narodowym w Warszawie), *Gra w krokieta* z 1895 roku (olej, płótno, 90 × 77 cm, eksponowany w Muzeum Narodowym w Krakowie), *Gra w krokieta* z 1895 roku (olej, płótno, 163 × 135 cm, znajdujący się w Muzeum Pałacu Herbsta, Oddział Muzeum Sztuki w Łodzi) oraz dwa szkice (jeden z nich zatytułowany *Głowa kobiety* z 1892 roku, który jest obecnie w depozycie Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy, drugi zaś to *Głowa kobiety. Studium do „Gry w krokieta”* z 1892 roku, olej na tekturze, 30 × 62 cm – znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie). Studia do obrazów przedstawiają prawdopodobnie Gabriellę Kurzewską, która choć ukazana jest z profilu, to charakterystyczne uczesanie wydaje się ją jednak trafnie identyfikować. Pierwszy z obrazów został sprzedany osobie prywatnej, zaś drugi, znany dziś z Muzeum w Krakowie, został wystawiony w salonie Krywulta w Warszawie jesienią 1895 roku.

ODSŁONA PIERWSZA: GRA W KROKIETA (OBRAZ WARSZAWSKI)

Obraz *Gra w krokieta* znajdujący się w Muzeum Narodowym w Warszawie jest prawdopodobnie pierwszą próbą namalowania panien Kurzewskich grających w letni wieczór w krokieta w majątku w Korytnicy. Dwie siostry Kurzewskie, Gabriela i stojąca za nią Waleria, oddają się grze w krokieta, trzecia, Maria, odpoczywa w tle na ławce pod parasolem w towarzystwie mężczyzny. Nie do końca zgodzić się można z tym, że „krakowskie” płótno kwalifikuje się jako szkic do finalnej kompozycji eksponowanej w Muzeum w Łodzi⁸. Gdy przyjrzymy się obrazowi, to można odnieść wrażenie, że jest to ukończona scena rodzajowa, bez cienia szkicu czy zarysu. Tego rodzaju

⁸ M. Ertman, *Malarstwo polskie od XVII do początku XX wieku w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi*, Łódź 2009, s. 176.

ujęcia sceny rodzajowej Wyczółkowski nie powtórzył w pozostałych obrazach, z tego też powodu stanowi ono ukończone dzieło.

ODSŁONA DRUGA: GRA W KROKIETA (OBRAZ KRAKOWSKI)

Na obrazie eksponowanym w Muzeum Narodowym w Krakowie widzimy scenę, w której Maria Kurzewska dołącza do swych sióstr. Tyłem, opierając się o kij młoteczka do gry, stoi Gabriela, w czerwonej sukni Waleria, obok Maria. Obraz wystawiany w salonie Krywultra opisywany był przez krytyka i malarza Mariana Wawrzynieckiego w „Przeglądzie Tygodniowym” w 1895 roku:

Obraz p. Wyczółkowskiego głównie na „kolor” jest obliczony. [...] Światło posiada siłę, co przy jasnych tonach obrazu stanowi wielką trudność. Migotanie zarysów postaci od strony światła bardzo trafnie jest zaobserwowane. Że artysta to dwojenie się zarysów i rozpraszanie pyłkowe światła wprowadził, temu tylko przyklasnąć można – jest to objaw samoistnej obserwacji: powiem więcej – dążenie do zaspokojenia swych własnych wymagań, bez liczenia się z tym, do czego oczy przeciętnego widza przez całe szeregi szablonowych artystów przyzwyczajone zostały⁹.

W kwestii uzupełnienia Waława Milewska dodaje:

Obraz ukazuje trzy kobiety rozgrywające partię krokieta, ogrodowej gry towarzyskiej rodem z Anglii, polegającej na przetaczaniu drewnianych kul przez druciane bramki za pomocą uderzeń młotkiem. Scena rozgrywa się w letnie, upalne popołudnie. Jaskrawe światło pada od lewej, kładąc się szerokimi refleksami na ziemi i strojach dam, tworząc wokół sylwetek rozedrganą poświatę niwelującą kontur. Artysta starał się jednocześnie uchwycić ruch kobiet, znacząc go zwielokrotnieniem zarysów ramion i fałd sukni. Taki eksperyment, polegający na symultanicznym ukazaniu kolejnych faz ruchu, mieli wprowadzić znacznie później włoscy futuryści i polscy formiści. Dzieło malowane jest szerokimi, miejscami płaskimi plamami barwnymi. Artysta

⁹ M. Wawrzyniecki, „Krokiet”. *Obraz Leona Wyczółkowskiego wystawiony w Salonie A. Krywultra*, „Przegląd Tygodniowy” 1895, nr 47, s. 29.

śmiało zestawiał duże płaszczyzny czerni, czerwieni, błękitu i bieli, kontrasty łagodząc spajającymi refleksami żółcienia i oranżu¹⁰.

Jak widać, żaden z powyższych opisów nie identyfikuje głównych bohaterów obrazu.

ODSŁONA TRZECIA: GRA W KROKIETA (PAŁAC HERBSTA, OBRAZ ŁÓDZKI)

Największy z obrazów (163 × 135 cm), przez niektórych krytyków uważany za główną kompozycję, znajduje się w Pałacu Herbsta (Oddział Muzeum Sztuki w Łodzi). Jest to niemal identyczna kompozycja jak ta w krakowskim Muzeum Narodowym. Malarz i teoretyk sztuki Ignacy Witz zalicza ją, *Grę w krokietę* pędzla Wyczółkowskiego z Pałacu Herbsta, do najwybitniejszych dzieł malarza. Twierdzi, że:

[...] do dzieł tego okresu zalicza się również niezwykle piękna, gdy chodzi o siłę światła i intrygę barwną *Gra w krokietę*, będąca jednym z najpiękniejszych obrazów Muzeum Sztuki w Łodzi. Wspominam ten obraz, gdyż należy on do moich najulubieńszych polskich płócien. Obrazy Leona Wyczółkowskiego były zawsze niezmiernie efektowne, i to efektowne przede wszystkim w sensie malarskiej urody, a ten efekt, to usilne dążenie do wywołania mocnego wizualnego wrażenia, zewnętrzna malarskość, zonglowanie nieomal, popisywanie się grą światła i koloru¹¹.

LEON WYCZÓŁKOWSKI – WIELKI PAN W FARBIE

Wystarczyła chwila, by migotanie jaskrawych kolorów na białych bluzkach młodych panien Kurzewskich otwarły u Leona Wyczółkowskiego twórczą formę poznania i w jego wyobraźni zrodziły impresję wartą opracowania i utrwalenia. Możemy przypuszczać, że zewnętrzny świat, rozmowy, biesiada przy suto zastawionym stole u Turobojskich, lenistwo letniej kanikuły straciły dla Wyczółkowskiego znaczenie, gdyż zrodziła się w nim instynktowna konieczność tworzenia. Odpowiednio ukształtowana wyobraźnia odsłoniła u niego pewien naddatek estetyczny, czyli to, co powszechnym zmysłem

¹⁰ W. Milewska, *Gra w krokietę*, Wirtualne Muzeum Narodowe w Krakowie, <https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/56009> (dostęp 21.10.2022).

¹¹ I. Witz, *Polscy malarze, polskie obrazy*, Warszawa 1970, s. 238.

było niedostępne. Żaden z gości pewnie nie widział w pospolitej zabawie dziewcząt Kurzewskich niczego nadzwyczajnego – traktowano grę jako część letniego wypoczynku, podobnie jak samo biesiadowanie czy poobiedni spacer w sadzie lub pobliskim lesie. W tego rodzaju sytuacjach ewidentnie widać, że akt twórczy zasadniczo różni się od potocznego aktu poznania – wyobraźnia artysty nie mogła być wyłączona, oderwana od swego źródła, to ona determinowała każdy akt poznawczy i domagała się utrwalenia go w sztuce. Innymi słowy, wyobraźnia artystyczna Wyczółkowskiego domagała się zanegowania świata w tej formie, w jakiej się jawił (dlatego też często określa się dzieła malarskie Wyczółkowskiego mianem nierzeczywistych). Świadomość wyobrażająca artysty przekształciła czyste poznanie w akt sztuki, dlatego artysta najprawdopodobniej porzucił gości i szkicował *alla prima*, starając się uchwycić impresję, zamknąć scenę w przestrzeni rysunku, by potem, na podstawie szkicu namalować finalny obraz. Oddana przez Wyczółkowskiego scena, przedstawiająca grę w letnie popołudnie, została dostrzeżona i komentowana już przy okazji pierwszej wystawy obrazu w salonie Krywultra w 1896 roku. W recenzji pióra Mariana Wawrzynieckiego, zamieszczonej w „Przeglądzie Tygodniowym”, czytamy:

Oglądając najświeższy obraz Wyczółkowskiego *Krokiet* (wystawa Krywultra), mimo woli dwa uczucia walczą w duszy mojej – jedno radości, iż Szkoła krakowska zyska przewodnika tak „modern”, który nowe życie wleje w to obumarłe ciało – drugie smutku, iż Warszawa pozbawiona zostanie tak dzielnego artysty, który obrazami swemi przyczynił się do poprawienia, uszlachetnienia i reformowania gustu naszej publiczności... [...] Światło posiada siłę, co przy jasnych tonach obrazu stanowi wielką trudność. [...] Aby być ścisłym, zaznaczam, iż lewy rękaw, plecy, oraz lewa strona sukni (oświecona) postaci plecami do widza zwróconej, są arcysymmiennie wystudiowane. Strona cienia, połyski od nieba (w teje postaci) nic do życzenia nie pozostawiają. [...] W pracy Wyczółkowskiego widać świadomego wymagań sztuki artystę – czuć, że wymagania te dla niego są święte, że pracując nad obrazem, tylko te a nie żadne inne miał na myśli i śmiałością w wypowiedzeniu ich osiągnął jak najdodatniejsze rezultaty¹².

¹² M. Wawrzyniecki, „Krokiet”. *Obraz Leona Wyczółkowskiego wystawiony w Salonie A. Krywultra*, „Przegląd Tygodniowy” 1895, nr 47, s. 532–533.

Do tego rodzaju głosów dołączali inni, kiedy prowadzili dywagacje nad nieco egzotyczną tematyką obrazu, gdyż artysta utrwalił w nim grę towarzyską prawie zupełnie nieznaną w nadwiślańskim kraju. Być może był to początek ilustrowania scen towarzyskich wyższych sfer, emancypacji kobiet czy próba ukazania jakiegoś głębszego sensu, lecz wydaje się, że Wyczółkowskiego zachwyił wyłącznie sam widok, czysto estetyczny spektakl, bez ukrytych sensów społecznych i kulturowego wymiaru samej gry. Jego wyobraźnia została po prostu poruszona i domagała się zamknięcia wrażenia w przestrzeni obrazu.

Być może w przypadku trzech obrazów o tym samym tytule *Gra w krokieta* Wyczółkowski dążył do ideału estetycznego, poszukiwał na bazie wybranego motywu optymalnej kompozycji? Może być i tak, że – zadowolony z obrazu, który od razu sprzedał – chciał wykonać replikę dla siebie bądź na wystawę. Tego nie wiemy. Wiemy natomiast, że motyw pańien Kurzewskich grających w krokieta zachwyił wizualnie artystę do tego stopnia, że wielokrotnie mierzył się z nim w malarstwie.

Na koniec warto jeszcze wspomnieć pewną tajemniczą kwestię, która towarzyszy tym obrazom. Zagadką pozostaje fakt, że w 1932 roku w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie pokazane zostały prace Władysława Podkowińskiego, prekursora polskiego impresjonizmu. Wśród ekspozowanych dzieł znalazł się szkic do obrazu zatytułowany *Gra w krokieta* i – jak zauważa Waław Husarski – krytycy bardzo ubolewali, że zaprezentowano wyłącznie szkic do obrazu, a nie sam obraz (późniejszy obraz Podkowińskiego *Gra w krokieta* z 1893 roku ma zupełnie inną kompozycję niż wcześniejszy szkic – scena odbywa się na polanie w parku, w oddali pięć pań i jeden mężczyzna grają w popularną w tym okresie grę towarzyską)¹³. Gdy spojrzymy na reprodukcję szkicu zamieszczoną w „Tygodniku Ilustrowanym”, można odnieść wrażenie, że jedna z osób jest ładząco podobna do postaci, którą namalował Wyczółkowski, zarówno pod względem kompozycji. Postać ta zarówno pod względem stroju, jak i ułożenia włosów przypomina Gabrielę Kurzewską z obrazu Wyczółkowskiego. Na obu dziełach podobne są również tła. Zarówno szkic Podkowińskiego, jak i pierwsze studium do *Gry w krokieta* Wyczółkowskiego pochodzą z 1892 roku

¹³ W. Husarski, *Władysław Podkowiński. Wystawa w Instytucie Propagandy Sztuki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1985, nr 45, s. 724.

(krakowskie i łódzkie płótno noszą datę późniejszą – 1895 rok) – co pozwala zakładać, że pierwsze prace obu artystów nad tym tematem powstały w tym samym czasie. Gdy przyjrzymy się biografii Władysława Podkowińskiego, wyczytamy z niej, że latem 1892 roku malarz gościł w majątku Kotarbińskich w Chrzęsnem, który znajdował się w niewielkiej odległości od majątku Turobojskich w Korytnicy. Czyżby malarze malowali wspólnie ten motyw, przynajmniej w fazie szkiców? Tego nie wiemy. Wiemy natomiast, że malarze znali się, komentowali swe prace, dyskutowali, mogło się zatem zdarzyć, że w majątku Turobojskich był z Wyczółkowskim i Podkowiński, w tym samym roku, w którym powstał szkic do *Gry w krokietą*. W tym samym roku Podkowiński maluje doskonały obraz *Spotkanie* (Muzeum Narodowe we Wrocławiu), a Wyczółkowski, we wspomnieniach spisanych przez Adama Kleczkowskiego, przyznaje z podziwem: „Na wystawie miał Podkowiński bardzo piękne rzeczy z rozmachem, z temperamentem: *Spotkanie* (towarzystwo barokowe)”¹⁴. Na tę kwestię zwraca również uwagę Joanna Sosnowska, która poświęciła osobny rozdział w świetnej monografii *Ukryte w obrazach* właśnie *Grze w krokietą* pędzla Wyczółkowskiego. Autorka przyznaje w niej, że jest to jeden z ciekawszych i bardziej tajemniczych motywów malowanych przez Wyczółkowskiego¹⁵.

I tym sposobem do – wydawałoby się – szczegółowo opisanej biografii Leona Wyczółkowskiego dodać można kolejny element identyfikujący osoby z obrazów mistrza. Tego rodzaju informacja nie tylko wzbogaca naszą wiedzę na temat jego biografii twórczej, ale i dodatkowo odsłania pewne tajemnice związane z podobieństwem szkicu Podkowińskiego i prac Wyczółkowskiego. Ale to już temat na osobny artykuł.

Bibliografia

- Bartnik Renata, *Leona Wyczółkowskiego wędrówki po Lubelszczyźnie. Katalog wystawy zorganizowanej z okazji 100-lecia Muzeum Lubelskiego i 70. rocznicy śmierci artysty*, red. J. Hunek, Muzeum Lubelskie, Lublin 2006.
- Baziak Jolanta, *Leon Wyczółkowski, kolejne życie*, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2012.

¹⁴ M. Twarowska, *Leon Wyczółkowski*, Warszawa 1962, s. 63.

¹⁵ J.M. Sosnowska, *Ukryte w obrazach*, Warszawa 2012, s. 57–69.

- Ertman Marta, *Malarstwo polskie od XVII do początku XX wieku w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2009.
- Husarski Waclaw, *Władysław Podkowiński. Wystawa w Instytucie Propagandy Sztuki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1985, nr 45.
- Konik Roman, *Łowca światła*, Wydawnictwo Take & Care, Bydgoszcz 2018.
- Konik Roman, *Portret malarza*, Wydawnictwo Take & Care, Bydgoszcz 2018.
- Kuhn Alfred, *Die polnische Kunst von 1800 bis zur Gegenwart*, Klinkhardt & Biermann, Berlin 1930.
- Sekuła-Tauer Ewa (oprac.), *Od pomysłu do dzieła. Leon Wyczółkowski*, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2015.
- Twarowska Maria, *Leon Wyczółkowski*, Oficyna Wydawnicza Auriga, Warszawa 1962.
- Twarowska Maria (oprac.), *Leon Wyczółkowski, listy i wspomnienia*, red. A. Ryszkiewicz, Ossolineum, Wrocław 1960.
- Wawrzeniecki Marian „Krokiet”. *Obraz Leona Wyczółkowskiego wystawiony w Salonie A. Krywulta*, „Przegląd Tygodniowy” 1895, nr 47.
- Witz Ignacy, *Polscy malarze, polskie obrazy*, Wydawnictwo Nasza Księgarnia Sp. z o.o., Warszawa 1970.
- Woźniak Michał (red.), *W kręgu Wyczoła*, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2013.

Źródła internetowe

- Milewska Waclawa, *Gra w krokieta*, Wirtualne Muzeum Narodowe w Krakowie, <https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/56009> (dostęp 21.10.2022).

Appendix to the Creative Biography of Leon Wyczółkowski

The article presents an appendix to the creative biography of the painter Leon Wyczółkowski, identifies the characters from the paintings under the conventional title *Gra w krokieta*. These paintings, considered important in the biography of Leon Wyczółkowski, have been repeated as many as five times on the issue of the same title. Until now it was known that the painting was created at the Turobojscy estate in Korytnica, where Wyczółkowski visited many times, the latest research identifies the figures from the paintings and unambiguously indicates that the figures depicted in the paintings are Gabriela, Maria and Waleria Kurzewskie.

Keywords: Leon Wyczółkowski; Young Poland painting; Polish impressionism; croquet game; Polish art; portrait; Władysław Pankiewicz

Data przesłania tekstu: 10.10.2022

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 19.10.2022

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 20.10.2022

O MUZYCE W CZASACH PANDEMII COVID-19: SOCJOLOGICZNA INTERPRETACJA ZMIANY PRAKTYK MUZYCZNYCH NA POZIOMIE WYKONAWCZYM I ODBIORCZYM

BARBARA JABŁOŃSKA

Pracownia Badań Kultury Współczesnej
Instytut Socjologii, Uniwersytet Jagielloński
Laboratory of Contemporary Culture Research
Institute of Sociology, Jagiellonian University
b.jablonska@uj.edu.pl
ORCID 0000-0003-1964-6170

WPROWADZENIE

Pandemia koronawirusa zmieniła bądź zmodyfikowała w skali globalnej większość wymiarów życia społecznego. Zmieniła także świat muzyki i życie artystyczne, zmuszając zarówno artystów-muzyków, jak i odbiorców treści muzycznych do przededefiniowania dotychczasowych praktyk i działań związanych z tworzeniem, wykonywaniem oraz odbiorem muzyki. Wirus odcisnął swe piętno nie tylko na społecznym, ekonomicznym i zdrowotnym wymiarze ludzkiej egzystencji, ale też dotkliwie zaburzył praktyki związane z szeroko pojętą kulturą i sztuką. Innymi słowy: pandemia (i warunkowana nią przymusowa izolacja) z dnia na dzień wstrzymała życie artystyczne i muzyczne ludzi na całym świecie. To zatrzymanie dokonało się gwałtownie, bez określenia ram czasowych, dając poczucie niepewności co do przyszłości. Środowisko muzyczne i cały muzyczny biznes zostały szczególnie boleśnie naznaczone wszystkimi skutkami społecznej izolacji wywołanej pandemią. Artyści-muzycy to grupa społeczna i zawodowa, która w znaczny sposób doświadczyła skutków narodowej kwarantanny, a także czasowego zamknięcia instytucji muzycznych. Najtrudniejsze skutki społecznej izolacji dla artysty to przede wszystkim niemożność wspólnego muzykowania oraz ograniczenie (bądź uniemożliwienie) bezpośredniego kontaktu z publicznością. Okazało się, że pandemia COVID-19 uderzyła w fundamentalny aspekt

życia muzycznego, czyli wzajemną – i bezpośrednią – relację pomiędzy artystą i publicznością oraz relację na linii artysta – artysta. W pierwszych miesiącach pandemii odwołane bowiem zostały (bądź odroczone) setki tysięcy koncertów, festiwali, konkursów i innych wydarzeń artystycznych¹.

Pandemiczna rzeczywistość przypomniała ludziom o szczególnej sile muzyki, dzięki której możliwe było przetrwanie trudnych czasów. Na rolę i znaczenie muzyki w społeczeństwie wskazywał Karol Szymanowski, który już ponad pół wieku temu przekonywał, iż muzyka jest najdoskonalszą ze wszystkich sztuk. Jak pisał, stanowi ona „[...] olbrzymią, stale działającą siłę; jest czymś zgoła niezbędnym i to w znacznie większym stopniu niż plastyka i literatura, rozlewa się bowiem szeroką falą wśród wszystkich warstw społeczeństwa [...]”². Co więcej, jak słusznie zauważył, muzyka ma moc jednoczenia ludzi we wspólnym przeżyciu – i na tym właśnie polega jej siła, w odróżnieniu od innych sztuk³. W tym kontekście na myśl przychodzą też słowa wielkiego filozofa, Arthura Schopenhauera również podkreślającego potężną moc muzyki. Jak pisał:

muzyka jest, mianowicie, tak bezpośrednim uprzedmiotowieniem, i odbiciem woli w całości, jak sam świat, ba, jak idee, których wielorakie przejawy składają się na świat pojedynczych rzeczy. Muzyka nie jest więc w żadnym wypadku, tak jak inne sztuki, odbiciem idei, lecz jest odbiciem samej woli, której przedmiotowością są również idee; dlatego właśnie oddziaływanie muzyki jest o tyle silniejsze i dociera głębiej niż oddziaływanie innych sztuk [...]⁴.

Co więcej, Schopenhauer podkreślał słusznie, iż „[...] kompozytor objawia najgłębszą istotę świata i wypowiada najgłębszą prawdę w języku,

¹ Przykładem może być przesunięcie o rok Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina. To zupełnie niebywałe, gdyż konkurs ten odbywa się cyklicznie co pięć lat i dotychczas tylko II wojna światowa była w stanie zaburzyć ten cykl.

² K. Szymanowski, *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie*, Kraków 1949, s. 17.

³ Ibidem, s. 36.

⁴ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1994, s. 398.

którego rozum nie pojmuje”⁵. W Schopenhauerowskim rozumieniu muzyka staje się więc językiem uniwersalnym, absolutnym i wyrażającym najgłębsze ludzkie uczucia i pragnienia. Jest też językiem opisującym istotę świata. Wydaje się, że w tym pandemicznym i tragicznym dla ludzkości kontekście myśl zarówno Schopenhauera, jak i wcześniej przywoływanego Szymanowskiego, jest niezwykle uniwersalna.

Jak słusznie zauważył Leon Botstein, znany dyrygent i komentator życia muzycznego, pandemia COVID-19 uderzyła w tradycję i zwyczaje kultury muzycznej⁶ w skali globalnej. Impakt ten określa się wręcz mianem „kataklizmu w świecie muzyki”⁷. Niemniej jednak – jak podkreśla wspomniany autor – muzyka już od czasów starożytnych posiada siłę przywracania nadziei i wiary w to, że będzie dobrze⁸. Praktyka ta nie jest oczywiście niczym nowym, i jak wskazuje Remi Chiu, wspólne śpiewanie i granie było swoistym fenomenem również w przypadku plagi z 1576 roku, stając się istotnym elementem regulacyjnym nastrojów i emocji, a także formą wyrażania społecznej spójności i międzyludzkiej potrzeby bycia razem (choć osobno)⁹. Czasy pandemii COVID-19 ponownie uświadomiły ludziom, że muzyka może pomóc w walce z izolacją, niepewnością i lękiem przed wirusem. O potrzebie wspólnego muzykowania świadczyły choćby inicjatywy balkonowe we Włoszech z początku pandemii, gdy mieszkańcy zaczęli wspólnie grać i śpiewać z okien i balkonów swoich mieszkań. Przywracało

⁵ Ibidem, s. 402.

⁶ L. Botstein, *The Future of Music in America: The Challenge of the COVID-19*, „The Music Quarterly” 2019, No. 102(4), s. 353.

⁷ D. McLeese, *Mayday Music: Response and Renewal Amid the Pandemic Lockdown*, „Rock Music Studies” 2021, Vol. 8, Issue 1, [tekst dostępny online: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/19401159.2020.1852774> (dostęp: 25.09.2021)].

⁸ L. Botstein, *The Future of Music in America*, op. cit., s. 353.

⁹ Zob. R. Chiu, *Functions of Music Making Under Lockdown: A Trans-Historical Perspective Across Two Pandemics*, „Frontiers in Psychology”, December 2020, Vol. 11, Article 616499, <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2020.616499/full> (dostęp 14.01.2022).

to poczucie wspólnotowości i bycia razem w tych trudnych chwilach związanych z całkowitym lockdownem włoskiego społeczeństwa¹⁰.

Rozważając podjęty tu temat, warto na wstępie odnieść się do wybranych badań naukowych, które pokazują przemiany praktyk muzycznych w czasach covidowych, zarówno na poziomie odbiorczym, jak i wykonawczo-artystycznym. Wątki te będą rozwijane w dalszych częściach tekstu, tu zaś są jedynie zasygnalizowane. Przykładem może być raport z badań przeprowadzonych przez międzynarodową grupę badawczą pod auspicjami Max Planck Institute. Pokazują one wyraźnie, iż muzyka okazała się być szczególną strategią radzenia sobie w kryzysowym, koronawirusowym świecie¹¹. Jak wskazują badacze, już na początku pandemii szybko zaczęły pojawiać się muzyczne narracje służące budowaniu więzi pomimo konieczności zachowania dystansu fizycznego, szczególnie w kontekście dominujących w przestrzeni publicznej negatywnych emocji¹². Badania przeprowadzone na reprezentatywnych grupach w populacjach obejmujących wybrane kraje z trzech kontynentów pokazują, że słuchanie muzyki w czasach pandemicznych służyło nie tylko regulowaniu emocji (szczególnie tych związanych ze stresem, lękiem, niepewnością i samotnością), ale też prowadziło do ukojenia (*solace*)¹³. Owo ukojenie, czy też odnajdywanie w muzyce pocieszenia, jest – jak wskazują autorzy – „[...] indywidualną strategią regulacyjną, która wykorzystuje muzykę, by poczuć się akceptowanym i rozumianym [...] w czasach przepełnionych smutkiem i zmartwieniami”¹⁴. Również badania Naomi Ziv i Revital Hollander-Shabtai pokazują, iż w czasach pandemii muzyka okazała się swoistym wybawieniem z poczucia samotności, lęku i odosobnienia. Dała ona możliwość przeżywania różnych osobistych stanów emocjonalnych i szansę na podtrzymywanie relacji z innymi (a zatem

¹⁰ Zob. Z. Socha, *Dwa obrazy z muzycznych okolic pandemii (z ziemi włoskiej do Polski)*, „Dyskurs & Dialog” 2020, nr 2, s. 27–41.

¹¹ L.K. Fink, L.A. Warrenburg, C. Howlin, W.M. Randall, N.Ch. Hansen, M. Wald-Fuhrmann, *Viral Tunes: Changes in Musical Behaviours and Interest in Coronamusic Predict Socio-emotional Coping During COVID-19 Lockdown*, „Humanities and Social Sciences Communications” 2021, No. 8/180, s. 1.

¹² Ibidem, s. 2.

¹³ Ibidem, s. 8.

¹⁴ Ibidem, s. 9. Tłum. cytatu – B.J.

jej oddziaływanie miało charakter zarówno indywidualny, jak i zbiorowy). Z badań wynika, że ludzie w czasie pandemii, a szczególnie w pierwszych jej etapach, zdecydowanie częściej słuchali muzyki. Wyniki pokazują także, że około jedna trzecia uczestników uważała, że ich emocjonalna reakcja na muzykę podczas ograniczeń związanych z pozostaniem w domu była silniejsza niż zwykle¹⁵.

Podobnie jak odbiorcy treści muzycznych, również artyści musieli przededefiniować swój sposób patrzenia na możliwości wykonywania własnej profesji i wspólne muzykowanie, szczególnie w kontekście restrykcji sanitarnych, dystansowania i przesunięcia tego rodzaju działalności niemal w całości do sieci. Doświadczenia te, poparte licznymi badaniami naukowymi¹⁶, wskazują na konieczność zmodyfikowania praktyk, tak by zachowane zostały ciągłość kontaktu z odbiorcami oraz możliwość dalszego wykonywania działalności artystycznej. Warto tu jedynie zaznaczyć, iż, co prawda, możliwość przeniesienia praktyk muzycznych w przestrzeń wirtualną pozwoliła zachować artystom choćby namiastkę wspólnego tworzenia muzyki i kontaktu z publicznością, to równocześnie odczuwalne były techniczne i społeczne niedogodności związane z wirtualnym graniem i śpiewaniem, które można ująć w słowach: „To nie to samo”¹⁷. Niemniej jednak przestrzeń wirtualna okazała się buforem bezpieczeństwa i sposobem na wspólnotowe doświadczanie muzyki w czasach pełnej izolacji. Świetną egzemplifikację

¹⁵ Zob. N. Ziv, R. Hollander-Shabtai, *Music and COVID-19: Changes in Uses and Emotional Reaction to Music Under Stay-at-Home Restrictions*, „Psychology of Music” 2021, Vol. 50, Issue 2, s. 1–17 [dostępny online: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/03057356211003326> (dostęp 17.02.2022)].

¹⁶ Doskonałym przykładem są tu międzynarodowe badania grupy badawczej Musicovid, poświęcone różnym aspektom doświadczania pandemii w środowiskach muzycznych, opublikowane w postaci kilkudziesięciu artykułów naukowych w periodyku „Frontiers” w 2021 roku. Zob. <https://www.frontiersin.org/research-topics/14089/social-convergence-in-times-of-spatial-distancing-the-role-of-music-during-the-covid-19-pandemic> (dostęp 17.02.2022).

¹⁷ G. Draper, G.A. Dingle, *It's Not the Same. A Comparison of the Psychological Needs Satisfied by Musical Groups Activities in Face to Face and Virtual Mode*, „Frontiers in Psychology”, June 2021, Vol. 12, Article 646292, <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2021.646292/full>, s. 8 i nn. (dostęp 25.09.2021).

mogą tu stanowić badania praktyk improwizacyjnych online na przykładzie muzyków Glasgow Improvisers Orchestra. Z badań tych wynika, iż wspólne muzykowanie stanowiło dla artystów swoisty „muzyczny azyl”¹⁸. Wątki te zostaną szerzej omówione w dalszych częściach artykułu.

Celem podjętych tu rozważań jest ukazanie specyfiki praktyk muzycznych w trakcie pandemii COVID-19 na wybranych przykładach, a także omówienie najważniejszych zjawisk i procesów, jakie się wówczas pojawiły. Całości rozważań przyświecać będzie założenie o społecznym, interakcyjnym i komunikacyjnym charakterze muzyki, a także o jej szczególnej predyspozycji do integrowania ludzi, dodawania siły i otuchy w trudnych czasach. Teoretyczną ramą dla niniejszych dociekań będą m.in. założenia Alfreda Schütza, Christophera Smalla i Stanisława Ossowskiego, odnoszące się do omawianego zagadnienia.

SPOŁECZNY WYMIAR MUZYKI – KILKA OGÓLNYCH REFLEKSJI

Warto skrótowo przypomnieć, że muzyka jest uniwersalną praktyką ludzką i stanowi tym samym jeden z istotnych fenomenów społeczno-kulturowych. Jak słusznie zauważyła Rose Rosengard Subotnik: „[...] pogląd dotyczący ścisłej relacji pomiędzy muzyką a społeczeństwem funkcjonuje nie jako daleki cel, ale jako punkt wyjścia, i nie jako hipoteza, ale jako założenie”¹⁹. Muzyka jest więc od zamierzchłych czasów postrzegana jako trwały i istotny aspekt życia społecznego. Alphons Silbermann, autor książki *Sociology of Music*, przekonuje, że: „zasadniczo muzyka jest zjawiskiem społecznym z uwagi na to, że jest wytworem ludzkiej działalności oraz formą komunikacji pomiędzy kompozytorem, interpretatorem oraz słuchaczem”²⁰. Co więcej, jak podkreśla wspomniany powyżej autor, muzyka jest po prostu jednym z aspektów ludzkiego działania (zarówno indywidualnego, jak

¹⁸ R. McDonald, R. Burke, T. de Nora, M. Sappho Donohue, R. Birrell, *Our Virtual Tribe: Sustaining and Enhancing Community via Online Music Improvisation*, „Frontiers in Psychology”, February 2021, Vol. 11, Article 623640, <https://www.readcube.com/articles/10.3389/fpsyg.2020.623640> (dostęp 25.09.2021).

¹⁹ R.R. Subotnik, *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, Minneapolis 1991, s. 141–142. Tłum. cytatu – B.J.

²⁰ A. Silbermann, *The Sociology of Music*, London 1963, s. 38. Tłum. cytatu – B.J.

i społecznego), zaś zadaniem socjologii muzyki jest poznanie tych indywidualnych i zbiorowych wymiarów działania ludzi²¹. W muzyce zawarte jest też wiele społecznych znaczeń, które są komunikowane. A zatem, muzyka komunikuje wiele społecznych znaczeń, które związane są z wyobraźnią socjologiczną²². I właśnie ten komunikacyjny aspekt praktyk muzycznych zostanie w szczególności wzięty pod uwagę w rozważaniach nad pandemiczną rzeczywistością, w jakiej znalazł się świat muzyki. Badanie społeczno-kulturowych aspektów muzyki wydaje się bowiem jednym z istotnych wyzwań współczesnej refleksji naukowej. Wyzwanie to okazuje się jeszcze donioślejsze, jeśli spojrzymy na czas pandemii, który stanowi swoiste, naturalne laboratorium społecznych praktyk ludzkich.

Warto w omawianym tu kontekście przywołać nazwisko wielkiego polskiego myśliciela – Stanisława Ossowskiego, który w swojej *Estetyce* pisał m.in. o społecznym charakterze muzyki. Szczególnie interesująca – z punktu widzenia podjętych tu rozważań – jest proponowana przez Ossowskiego definicja dzieła sztuki. Rozumiane jest ono:

[...] 1) jako pewien wytwór życia społecznego, 2) jako przedmiot pewnych reakcji emocjonalnych, ukształtowanych pod wpływem środowiska społecznego, 3) jako ośrodek pewnych nowych stosunków społecznych, 4) oraz jako czynnik przeobrażeń społeczno-kulturalnych²³.

Istotne jest tu zaakcentowanie kontekstu społecznego i kulturowego, w którym dzieło nie tylko powstaje, ale też podlega ocenom, wzbudza określone reakcje emocjonalne i – co najistotniejsze – zwrotnie oddziałuje na rzeczywistość społeczną. Jak podkreślał Ossowski, sztuka zwiłokrotnia tę rzeczywistość poprzez budowanie wokół niej ludzkich więzi. Tym samym wzbogaca ona ludzki świat i wprowadza do niego nową treść²⁴. Innymi słowy: w świetle założeń Ossowskiego dzieło sztuki uosabia „niewidzialną” wspól-

²¹ Zob. A. Silbermann, *Miejsce socjologii muzyki w obrębie socjologii i muzykologii*, „Muzyka” 1962, nr 1(24), s. 8.

²² Zob. J. Shepherd, K. Devine, *Introduction. Music and the Sociological Imagination – Pasts and Prospects*, w: *The Routledge Reader on The Sociology of Music*, red. J. Shepherd, K. Devine, New York–London 2015, s. 1–21.

²³ S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, Warszawa 1966, s. 366.

²⁴ Ibidem, s. 346.

notę ludzką. Zdaniem myśliciela, który posługuje się tu swoistą metaforą, dzieło sztuki może „rzucić pomost poprzez stulecia, poprzez lądy i morza”²⁵. Sztuka (w tym również muzyka) umożliwia więc nawiązanie relacji między najbardziej odległymi od siebie jednostkami (zarówno pod względem geograficznym, jak i psychologicznym, społecznym i kulturowym). Ossowski nie mógł z pewnością przewidzieć ani roli globalnych mediów cyfrowych w dostępności muzyki i jej rozpowszechnieniu, ani możliwości komunikacyjnych, jakie daje nam dziś sprzężenie nowych technologii z mediami społecznościowymi. Jego myśl pozostaje – jak nigdy wcześniej – aktualna, gdy spojrzymy na charakter muzycznych praktyk doby pandemii.

Co zatem świadczy o wspólnotowym charakterze muzyki? Po pierwsze, muzyka jest elementem kultury (w szczególności zaś kultury symbolicznej w rozumieniu Antoniny Kłoskowskiej²⁶). Tym samym jest ona nośnikiem określonych znaczeń, który przekazuje treści i zapośrednicza międzyludzką komunikację. Po drugie, z pewnością muzyka jest formą relacji społecznej, z uwagi na to, że tworzą się wokół niej więzi, budują interakcje i powstaje siatka wzajemnie zorientowanych na siebie działań aktorów. Po trzecie, muzyka jest osadzona w kontekście społecznym, z którym ściśle wiąże się określone reguły normatywne i negocjowane są wzory działania. Po czwarte, muzyka jest elementem składowym struktury społecznej, gdyż jest zarówno tym, co strukturyzuje społeczeństwo, jak i tym, co jest strukturyzowane w procesie działań ludzkich nakierowanych na muzykę. Po piąte, muzyka jest nieuchronnie powiązana ze zmianą społeczną, bowiem jest wpisana w mechanizm przemian społeczno-kulturowych i ekonomicznych (co m.in. ujawniła pandemia)²⁷.

Z tego, co zostało wyżej powiedziane na temat społecznego charakteru muzyki, wypływa założenie, że muzyka ma charakter interakcyjny. Na myśl przychodzi tu niezwykle inspirująca koncepcja Christophera Smalla, który – opisując interakcyjny charakter sztuki pięknych dźwięków – wskazuje, że słowo „muzyka” powinno być czasownikiem (*musicizing*), a nie

²⁵ Ibidem, s. 345.

²⁶ A. Kłoskowska, *Socjologia kultury*, Warszawa 1981.

²⁷ Zob. więcej na ten temat: B. Jabłońska, *Socjologia muzyki*, Warszawa 2014; a także: B. Jabłońska, *Socjologia muzyki i podejście socjologiczno-audialne (uwagi teoretyczno-metodologiczne)*, „Studia Socjologiczne” 2016, nr 2/221, s. 99–121.

rzeczownikiem, gdyż immanentnie w tym procesie tworzenia i odbioru muzyki zawarte jest wzajemnie zorientowane na siebie działanie partnerów interakcji. Muzykowanie, jak pisze Small, jest powiązane ze znaczącymi gestami, doświadczeniem muzycznych rytuałów i wytwarzanych obustronnie relacji²⁸. Jak argumentuje wspomniany autor, „jeśli możemy powiedzieć coś oczywistego na temat wykonawstwa i odbioru muzycznego, to z pewnością są to zjawiska, które określamy mianem działania, czyli czegoś, co ludzie czynią”²⁹. Innymi słowy, muzyka ściśle powiązana jest z działaniem, a zatem również z potrzebą bycia razem i budowania więzi.

Zarówno proces tworzenia oraz odtwarzania, jak i odbioru sztuki są procesami społecznymi, interakcyjnymi i wspólnotowymi. O istocie tej wzajemnie zorientowanej relacji pisał wiele lat temu Alfred Schütz, przedstawiciel tzw. socjologii fenomenologicznej, który wskazał na fundamentalną rolę interakcji w procesie współtworzenia, doświadczenia i odbioru muzyki. Swoje założenia wyłożył w eseju *Wspólne tworzenie muzyki*³⁰. Działania aktorów podejmowane w procesie muzycznym są bowiem na siebie wzajemnie zorientowane, jak również poparte odpowiednim zasobem wiedzy muzycznej oraz osadzone w szerszym społeczno-kulturowym kontekście. Schütz w szczególności zwracał uwagę na rytuały interakcyjne, które umożliwiają wzajemne dopasowanie działań podczas wykonywania czy też słuchania muzyki. Autor słusznie zauważył, że aby możliwe było wykonanie danego utworu, jego odtwórcy muszą się wzajemnie rozumieć i porozumieć. Jest to możliwe dzięki znaczącym gestom. Jak pisał Schütz:

[...] wspólne tworzenie muzyki ma miejsce w obrębie prawdziwej relacji „twarzą w twarz” – o ile wykonawcy dzielają nie tylko pewien wycinek czasu, lecz również obszar przestrzeni. Wyraz twarzy „drugiego”, jego gesty w trakcie gry na instrumencie, czyli krótko mówiąc wszystkie działania

²⁸ Zob. Ch. Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening. A Lecture*, „Music Education Research” 1999, Vol. 1, No. 1, s. 9–21.

²⁹ Ibidem, s. 12.

³⁰ A. Schütz, *Wspólne tworzenie muzyki. Studium relacji społecznych*, w: idem, *O wielości światów. Szkice z socjologii fenomenologicznej*, przeł. B. Jabłońska, Kraków 2008, s. 225–239.

związane z wykonaniem utworu zachodzą w czasie zewnętrznym i mogą zostać natychmiast uchwycone przez partnera³¹.

Wydaje się, że to kluczowy punkt Schützowskiej interpretacji procesu komunikacji muzycznej. Można też dodać – podążając za jego myślą – iż podobne rytuały interakcyjne związane są także z relacją, jaka zachodzi pomiędzy wykonawcą i słuchaczem, dzielącymi ten sam czas i tę samą przestrzeń.

PRAKTYKA MUZYCZNA JAKO KATEGORIA ANALITYCZNA

W pierwszej kolejności warto wyjaśnić, czym jest praktyka muzyczna, by następnie zadać pytanie, jak zmieniły się muzyczne praktyki w czasach covidowych. Co więcej, warto wskazać na wady i zalety sytuacji pandemicznej i wspomnieć o tym, jaka jest przyszłość świata muzyki po pandemii.

Praktyka muzyczna jest działaniem o charakterze komunikacyjnym, w którym kluczowe są cztery ogniwa: twórca/nadawca, utwór muzyczny (dzieło), interpretator oraz odbiorca. Oczywiście ten uproszczony schemat myślenia należy traktować jako jedno z rozwiązań modelowych. Trzeba bowiem pamiętać, że:

[...] procesy komunikacji muzycznej zachodzą na przykład jedynie pomiędzy twórcami dzieła (np. wśród kompozytorów, autorów utworów muzycznych), interpretatorami (np. wśród muzyków podczas prób) czy między odbiorcami [...]. W każdym przypadku elementem zapośredniczającym komunikację jest dzieło (i jego twórca)³².

Dla przyjętego tu wyводу zakładam, że praktyka muzyczna jest intencjonalnym działaniem o charakterze komunikacyjnym. Tak więc:

[...] jest to, po pierwsze, działanie 1) zakotwiczone w określonym kontekście społeczno-kulturowym, instytucjonalnym i sytuacyjnym; 2) zdeterminowane przez dany system norm i reguł związanych z tworzeniem i odbiorem muzyki; 3) warunkowane określonym „klimatem kulturowym”; 4) zorientowane na cel; 5) podlegające procesom racjonalizacji i standaryzacji; 6) charakteryzujące się dynamiką i zmiennością na przestrzeni wieków³³.

³¹ Ibidem, s. 238.

³² B. Jabłońska, *Socjologia muzyki*, op. cit., s. 130–131.

³³ Ibidem, s. 129.

Co więcej, jest to także działanie, które:

[...] 1) wiąże się z nieustannymi procesami interpretacyjnymi i definicyjnymi; 2) stanowi element świata przeżywanego działających aktorów; 3) zawiera w sobie system znaczeń pozadyskursywnych i dyskursywnych [...]; 4) związane jest z kodowaniem i dekodowaniem określonych treści (na poziomie nadawczym, interpretacyjnym i odbiorczym); 5) jest nośnikiem pamięci zbiorowej w sensie Halbwachsa; 6) jest czynnikiem tożsamościotwórczym (w wymiarze jednostkowym i grupowym); 7) pozwala poruszać się jednostkom i grupom społecznym w obrębie wspólnotowo konstruowanych światów przeżywanym w rozumieniu Schütza (muzyka jako wspólnie zestrojona relacja „my”)³⁴.

A zatem praktyki muzyczne należy rozważać jako złożone zjawisko społeczno-kulturowe, w którym istotny jest zarówno kontekst ich dziania się, jak i relacje pomiędzy głównymi aktorami procesu komunikacyjnego, a także negocjowane w procesie interakcyjnym znaczenia przypisywane owym praktykom. Pandemia COVID-19 jest swoistym laboratorium społecznym czy też naturalnym eksperymentem, który naocznie możemy obserwować, przyglądając się zmodyfikowanym ludzkim działaniom związanym z muzyką. Nie ulega bowiem wątpliwości, że czasy pandemii i przymusowego dystansowania społecznego zmieniły charakter i specyfikę praktyk muzycznych (zarówno na poziomie nadawczym, jak i odbiorczym) na niespotykaną dotąd skalę. Nie była to też zmiana ewolucyjna, spowodowana procesami digitalizacji działań związanych z tworzeniem, rozpowszechnianiem i odbiorem muzyki, ale – i nie boję się użyć tego słowa – zmiana o charakterze gwałtownym i zgoła rewolucyjnym. Warto prześledzić wspomniane elementy praktyk muzycznych w ich pandemicznym kontekście.

PRAKTYKI MUZYCZNE W CZASACH PANDEMII

Po pierwsze, warto wskazać na szczególny kontekst społeczno-kulturowy, technologiczny i sytuacyjny, w którym przyszło funkcjonować ludziom w czasach pandemii. Pandemia COVID-19 w wielu wymiarach zaburzyła porządek interakcyjny, wpływając praktycznie na wszystkie obszary życia

³⁴ Ibidem.

ludzi. Swoistym wybawieniem dla ogarniętego pandemią świata muzyki okazały się najnowsze udogodnienia technologiczne i media cyfrowe. Kultura przeniosła się do Internetu, choć – co zupełnie naturalne i oczywiste – od dawna tam była. Jednak w sytuacji zamknięcia całego świata muzyki i działalności artystycznej w różnych obszarach przestrzeni wirtualna stała się w zasadzie jedyną opcją funkcjonowania przedstawicieli środowisk artystycznych i odbiorców treści muzycznych. Jak wiadomo, w czasach przedpandemicznych muzyka była dostępna zarówno „na żywo”, jak i wirtualnie. Pandemia COVID-19 zdecydowanie zmieniła te proporcje, dając prymat praktykom zapośredniczonym medialnie. Jak pokazują najnowsze wyniki badań trzech belgijskich autorów, w czasach pandemii i pierwszego lockdownu tworzenie muzyki na żywo spadło o 79%, natomiast o 264% wzrosło tworzenia muzyki online. Jednak, jak pokazały rezultaty badań, większość respondentów była w dużej mierze nieprzyzwyczajona do specjalistycznych platform używanych do wspólnego tworzenia muzyki online. Większość z nich wskazywała także na problemy z synchronizacją muzyki w czasie rzeczywistym, co powodowało opóźnienia w przekazywaniu dźwięku³⁵.

Niemniej jednak pandemia COVID-19 dała światu muzyki istotny impuls, by wykorzystać i rozwinąć narzędzia nowych mediów. Czas pandemii pokazał, że życie muzyczne wciąż może istnieć, zmieni się tylko jego forma. To miało wpływ na sposoby doświadczania muzyki, zarówno na poziomie nadawczym, jak i odbiorczym. Innymi słowy, transformacja praktyk w kierunku wyłącznego funkcjonowania online stała się widoczna nie tylko na poziomie odbioru muzyki (słuchaczy), ale i na płaszczyźnie twórczości muzycznej oraz interakcji (komunikacji zapośredniczonej medialnie) pomiędzy twórcami, wykonawcami oraz odbiorcami treści muzycznych. Niezwykle interesujące są badania na temat praktyk improwizacyjnych online na przykładzie muzyków Glasgow Improvisers Orchestra. Z badań tych wynika, że wspólne tworzenie muzyki (synchroniczna improwizacja online) zapobiega poczuciu izolacji i osłabia skutki przymusowego dystansowania społecznego.

³⁵ K.E. Onderdijk, F. Acar, E. Van Dyck, *Impact of Lockdown Measures on Joint Music Making: Playing Online and Physically Together*, „Frontiers in Psychology”, May 2021, Vol. 12, Article 642713, <https://biblio.ugent.be/publication/8701684/file/8709754.pdf>, s. 1 (dostęp 25.09.2021).

Badaczy interesowało, w jaki sposób, „[...] sesje zapewniły możliwości rozwoju artystycznego, poprawę nastroju, zmniejszenie poczucia izolacji oraz trwałą i rozwiniętą społeczność. Szczególną uwagę zwrócono na to, w jaki sposób improwizacja – pojmowana jako uniwersalny, społeczny i oparty na współpracy proces – ułatwia międzyludzkie interakcje [...]”³⁶. Badania dowodzą także, że przestrzeń wspólnego improwizowania online funkcjonowała jako rodzaj „schronienia” czy też „muzycznego azylu”³⁷, a zatem muzyka była jedną z istotnych strategii używanych do podtrzymywania więzi wspólnotowych³⁸.

Po drugie, warto zauważyć, że dotychczas wypracowane reguły i normy związane z tworzeniem i odbiorem muzyki musiały – w obliczu „uwięzienia” muzyki w sieci – ulec modyfikacjom i przeobrażeniom. Gdy mówimy o normach i regułach, na myśl przychodzi koncepcja zaproponowana przez Ola Stockfelta, który słusznie zauważył, że: „codzienne słuchanie jest zwykle silniej zdeterminowane sytuacją, w której trafiamy na daną muzykę niż samą muzyką bądź tożsamością kulturową słuchacza”³⁹. Stockfelt twierdził, że każdy sposób słuchania wymaga odpowiedniej kompetencji ze strony odbiorcy. Oznacza to, że odbiór muzyki związany jest z określonymi konwencjami, które autor nazywa gatunkowo-normatywnymi sytuacjami słuchania. Inaczej bowiem publiczność będzie zachowywać się w filharmonii, inaczej zaś na koncercie rockowym, a jeszcze inaczej w domu na kwarantannie. Pandemiczna rzeczywistość zupełnie zaburzyła te konwencje i wprowadziła swoisty normatywny chaos oraz konieczność zdefiniowania na nowo sytuacji, w której wszyscy się znaleźliśmy. Słuchanie muzyki, siłą rzeczy, ograniczyło się do sytuacji domowych i co za tym idzie braku współdoświadczenia z innymi odbiorcami, podzielenia muzycznego „tu i teraz”, o czym pisał Schütz, czy też braku konieczności zachowania znanych z koncertów na

³⁶ R. McDonald, R. Burke, T. de Nora, M. Sappho Donohue, R. Birrell, *Our Virtual Tribe: Sustaining and Enhancing Community via Online Music Improvisation*, „Frontiers in Psychology”, February 2021, Vol. 11, Article 623640, <https://www.readcube.com/articles/10.3389/fpsyg.2020.623640>, s. 1 (dostęp 25.09.2021).

³⁷ Ibidem, s. 10.

³⁸ Ibidem, s. 2.

³⁹ O. Stockfelt, *Odpowiednie sposoby słuchania*, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Ch. Cox, D. Warner, przeł. J. Kutyla et al., Gdańsk 2010, s. 120–126.

żywo rytuałów towarzyszących relacjom na linii artysta – publiczność. Do tego warto dodać coś, co nazywane jest habitusem muzycznym. Jak wskazuje Piotr Kędziora: „habitus muzyczny to odpowiednia dla kultury muzycznej zinternalizowana struktura społeczna stanowiąca ramę doświadczenia muzycznego jednostki”⁴⁰. Ramy te, narzucone przez kontekst pandemiczny, zredefiniowały wiele sposobów działania zarówno odbiorców, jak i twórców muzyki. W tym ostatnim przypadku na myśl przychodzą udomowione konteksty grania, rejestrowania i udostępniania treści muzycznych⁴¹. Artyści wpuścili słuchaczy do miejsc, w których na co dzień pracują, schodząc w ten sposób z symbolicznie i kulturowo określonej kategorii sceny i ukazując kulisy (domowy kontekst) swojej aktywności muzycznej. Świadczy o tym wiele nagrań, które pojawiły się w sieci, stanowiących efekt pracy muzyków nagrywających razem zdalnie utwory. Wypracowanie nowych reguł wspólnego (choć osobnego) muzykowania związane było także z redefinicją tego, co uznajemy za tradycyjnie pojętą scenę i kulisy.

Po trzecie, warto nawiązać w tym kontekście do muzycznych rytuałów w czasach pandemicznych, o czym w niezwykle ciekawy sposób pisze Maria Małanicz-Przybylska⁴². Badaczka z perspektywy antropologii muzyki analizuje stosunek muzyków do narodowej kwarantanny i izolacji, w których zostali oni odcięci od publiczności i koncertów na żywo. Małanicz-Przybylska przeprowadziła 90 wywiadów z muzykami profesjonalnymi (badania etnograficzne) i zwróciła uwagę na rolę rytuałów w procesie komunikacji muzycznej. Obraz, jaki wyłania się z jej badań, to przede wszystkim tęsknota za uczestnictwem w muzyce na żywo, a także silna potrzeba kontaktu i komunikacji⁴³. Udział w koncertach online określany był mianem „namiastki”

⁴⁰ P. Kędziora, *Habitus muzyczny a wzorzec słuchania. Zarys społecznej ramy doświadczenia muzycznego*, w: *Kultury muzyczne – kultury słuchania*, red. M. Kamińska, P. Kędziora, E. Stachowska, Poznań 2020, s. 44.

⁴¹ Przykładem może być udomowiony kontekstowo występ znanego kontratenora, Jakuba Józefa Orlińskiego, który zachęca w śpiewanym przez siebie utworze, by w czasie pandemii pozostać w domu. Zob. Jakub Józef Orliński & Aleksander Dębicz, *Stay Home*, <https://www.youtube.com/watch?v=Ur34iWfakhI> (dostęp 16.02.2022).

⁴² M. Małanicz-Przybylska, *Muzyczne rytuały w czasach zarazy*, „Lud” 2020, nr 104, s. 299–319.

⁴³ Ibidem, s. 307.

koncertów na żywo. Autorka wskazuje też czynniki determinujące potrzebę doświadczania muzyki na żywo, jak: potrzeba wspólnoty oraz potrzeba sprawczości, co zdecydowanie świadczy o rytualnej mocy muzyki⁴⁴. Do podobnych wniosków dochodzą australijscy autorzy badań opublikowanych w artykule naukowym o sugestywnie brzmiącym tytule: *It's Not the Same. A Comparison of the Psychological Needs Satisfied by Musical Groups Activities in Face to Face and Virtual Mode*. Konkluzja badaczy jest taka, jak w tytule: bezpośrednie praktyki muzyczne face-to-face i te wirtualne to absolutnie nie to samo. Na podstawie szeroko zakrojonych międzynarodowych badań ankietowych badacze ustalili, że – pomimo roli i znaczenia praktykowania muzyki online – kontakt twarzą w twarz jest zdecydowanie bardziej preferowany przez badanych⁴⁵.

Po czwarte, istotne w czasach pandemii okazały się nowe formy relacji artysta – artysta, zapośredniczone przez najnowsze udogodnienia technologiczne. Co oczywiste, w czasach pandemii nie była to – w większości przypadków – relacja twarzą w twarz, lecz relacja zapośredniczona przez media. To również spowodowało konieczność redefinicji pewnych reguł interakcyjnych pomiędzy artystami, o których prawie wiek temu pisał przekonująco Alfred Schütz. Relacje te, z jednej strony, stały się bardziej płynne, dynamiczne, natychmiastowe i cyfrowe, z drugiej zaś – mniej przewidywalne, uzależnione od sprawności urządzeń technicznych i mniej czytelne interakcyjnie (gdyż zaburzona została zasada znaczących gestów, towarzyszących komunikacji międzyludzkiej). Muzycy „na własnej skórze” doświadczyli specyfiki grania razem, ale osobno (co nazywam zindywidualizowaną zespołowością), wykonując zdalnie dzieła muzyczne. Z jednej strony możliwe stało się to, o czym pisał wiele lat temu Szymanowski – a mianowicie, że muzyka przekracza „lądy i morza”, wchodząc na globalną ścieżkę przemian cyfrowych. W tym sensie stała się ona jeszcze bardziej inkluzywna, demokratyczna, powszechna i sprzyjająca różnorodnym, globalnym inicjatywom artystów rozrzuconych po całym świecie. Jednak z drugiej strony, różnice

⁴⁴ Ibidem, s. 315.

⁴⁵ G. Draper, G.A. Dingle, *It's Not the Same. A Comparison of the Psychological Needs Satisfied by Musical Groups Activities in Face to Face and Virtual Mode*, „Frontiers in Psychology”, June 2021, Vol. 12, Article 646292, <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2021.646292/full>, s. 8 i nn. (dostęp 25.09.2021).

w kompetencjach cyfrowych artystów z pewnością mogły przełożyć się na silniejszą dystynkcję, jeśli chodzi o możliwości radzenia sobie na rynku muzycznym w tych trudnych czasach.

Po piątę, w czasach pandemicznych doszło do umocnienia relacji artysta – publiczność w wirtualnej rzeczywistości. Dynamiczny rozwój nowych mediów, a także przyspieszona cyfryzacja kultury, spowodowana pandemicznym kontekstem, przełożyły się na gwałtowny rozwój relacji zapośredniczonych wirtualnie. Kontakt artysta – publiczność przybrał kształt lajków, subskrypcji, wyświetleń stron i internetowych for dyskusyjnych. Ciekawym przykładem jest artykuł *The ‘Lonely Raver’: Music Livestreams during COVID-19 as a Hotline to Collective Consciousness?*, w którym holenderscy badacze analizują sposoby doświadczania przez internautów koncertów transmitowanych na żywo⁴⁶.

Konieczność przestawienia się na kontakt wirtualny z pewnością przyspieszyła cyfryzację kultury i rozwój społeczeństwa informacyjnego. To wpłynęło na kolejną omawianą tu cechę świata muzyki w czasach zarazy. Odbiorcy i wykonawcy zaczęli na nowo poszukiwać wzajemnych relacji poprzez nowoczesne technologie (komentowanie, współtworzenie z grupami fanów muzyki, podtrzymywanie wspólnoty). Wszyscy musieli odnaleźć się w narzuconej rzeczywistości, budując odpowiadającą zaistniałym potrzebom jakość muzykowania, tworzenia muzyki oraz jej odbioru. Pandemia pokazała raz jeszcze, że więziotwórcza i integracyjna funkcja muzyki sprawdza się znakomicie w czasach niepewności i zagrożenia.

Po szóste, pojawiły się nowe regulacje dotyczące wykonawstwa i pandemicznych obostrzeń. Słowami-kluczami, także w świecie muzyki, stały się słowa „dystans” i „dezynfekcja”, zaś towarzyszące im obostrzenia wyznały na niespotykaną dotąd skalę procedury dotyczące gry na instrumentach (np. tam, gdzie jest ona związana z wydychaniem powietrza, a także tam, gdzie z jednym instrumentem ma kontakt więcej niż jedna osoba – np. fortepian, organy itp.). Pojawiło się też wiele badań i modeli matematycznych dotyczących tego, w jaki sposób dochodzi do emisji wirusa wraz z wydychanym powietrzem, np. w przypadku śpiewu chóralnego czy też gry na

⁴⁶ Zob. F. Vandenberg, M. Berghman, J. Schaap, *The ‘Lonely Raver’: Music Livestreams During COVID-19 as a Hotline to Collective Consciousness?*, „European Societies”, 14.09.2020, s. 1–12.

instrumentach dętych, o czym wcześniej nie myślano i nie mówiono publicznie. Przykładem mogą być badania przeprowadzone przez Uniwersytet w Kolorado, a także Uniwersytet w Maryland, w których opisuje się sposób rozprzestrzeniania się aerozolu z wirusem podczas gry na instrumentach dętych i w których rekomenduje się zachowanie dystansu społecznego oraz stosowanie środków bezpieczeństwa i higieny podczas wspólnego muzykowania⁴⁷. Są to kwestie niespotykane dotąd na taką skalę w świecie muzyki – zarówno na poziomie wykonawstwa, jak i odbioru muzyki. Reżim sanitarny dotyczył bowiem zarówno artystów, jak i publiczności, konieczna więc była modyfikacja działań związanych z doświadczaniem muzyki po obu stronach.

Po siódme, jak już zostało wspomniane, wszystkie wyżej przytoczone elementy przyczyniły się do cyfryzacji kultury i sztuki na niespotykaną dotąd skalę. Dotyczy to także świata muzyki. Strategie radzenia sobie w czasach covidowych wypracowane zostały nie tylko przez indywidualnych artystów, ale i przez większość instytucji muzycznych, które udostępniły publicznie bogate archiwa. Przyspieszyło to proces digitalizacji kultury muzycznej w skali globalnej oraz przyczyniło się do demokratyzacji muzyki, umożliwiając dostęp do różnorodnych treści muzycznych (często w darmowym streamingu) odbiorcom na całym świecie. Z pewnością to dało impuls do dynamicznego rozwoju, rozpoczętego już procesu, omniworyzmu muzycznego⁴⁸ i możliwości konsumowania treści muzycznych wedle własnych gustów i potrzeb na niespotykaną dotąd skalę. Przykładem instytucji, które udostępniły swoje archiwa muzyczne – często za pośrednictwem bezpłatnego streamingu – szczególnie na początku pandemii, były np. Metropolitan Opera, Filharmonia Berlińska czy Filharmonia Krakowska (ta ostatnia

⁴⁷ J. Plautz, *Is it Safe to Strike up the Band in a Time of Coronavirus?*, Science, 17.07.2020, <https://www.sciencemag.org/news/2020/07/it-safe-strike-band-time-coronavirus> (dostęp 17.02.2022).

⁴⁸ Zob. M. Szpunar, *Muzyczna wszystkożerność*, „Kultura Współczesna” 2017, nr 3/96, s. 26–35; a także: H. Domański, D. Przybysz, K. Wyrzykowska, K. Zawadzka, *The Homology of Musical Tastes in Poland*, „Studia Socjologiczne” 2020, nr 4(239), s. 183–211.

zapropowała słuchaczom cykl koncertów online *Filharmonia Krakowska w Twoim domu*⁴⁹).

I po ósme, nawiązując do poprzednich punktów, można na koniec stwierdzić, że z pandemicznego krajobrazu wyłania się nowa kultura muzyczna społeczeństwa. Związana jest ona z głębokim i gwałtownym procesem zmiany społecznej – zarówno na poziomie twórczości, wykonawstwa, jak i na poziomie odbiorczym dzieł muzycznych. Jest to kultura na wskroś hybrydowa, mocno zdigitalizowana, otwarta, demokratyczna, zglobalizowana i płynna. Przemiany praktyk muzycznych dokonały się bowiem bardzo raptownie i dynamicznie, gdyż spowodowane zostały obiektywną, pandemiczną i przymuszającą ludzi do określonych działań sytuacją. Nasuwa się zatem na koniec fundamentalne pytanie: czy po pandemii świat muzyki będzie wyglądał tak samo? Czy wirus wpłynął bądź wpłynie trwale na praktyki muzyczne ludzi na całym świecie?

NOWY KRAJOBRAZ MUZYCZNY PO PANDEMII?

Gdy spojrzymy z perspektywy ponad roku pandemicznych zmagania, warto wskazać na kilka istotnych kwestii odnoszących się do przyszłości postpandemicznego świata muzyki. Z pewnością – paradoksalnie – w czasach społecznej izolacji i odosobnienia utrwalona i zwielokrotniona została społeczna moc muzyki. Słuszne i aktualne okazały się wypowiedziane wiele lat temu, cytowane na początku niniejszego artykułu słowa Stanisława Ossowskiego że: „[...] sztuka zwielokrotnia rzeczywistość społeczną poprzez budowanie wokół niej więzi społecznych. Tym samym wzbogaca ludzki świat i wprowadza do niego nową treść”⁵⁰ (w tym wypadku jest to paradoksalna formuła: „razem, choć osobno”).

Co więcej, okazało się, że ludzie potrzebują sztuki i artystów jak nigdy dotąd. Zamknięcie instytucji kultury spowodowało jeszcze większy głód doznań estetycznych. Mimo ograniczenia międzyludzkich kontaktów artyści pokazali, że życie muzyczne może trwać dalej, choć w odmienionej formie. Innymi słowy, w czasach pandemii muzyka objawiła jeszcze mocniej swoją społeczną i więziotwórczą siłę.

⁴⁹ Zob. strona Filharmonii Krakowskiej, https://www.filharmonia.krakow.pl/Home/9065-Filharmonia_Krakowska_w_Twoim_domu.html (dostęp 17.02. 2022).

⁵⁰ S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, Warszawa 1966, s. 366.

To, czego doświadczone w latach 2020 i 2021, to z pewnością kryzys w kulturze, zawieszenie, stan niepewności oraz przymusowa izolacja. Jednak trauma pandemicznych doświadczeń to także początek czegoś nowego, co z pewnością będzie determinować praktyki muzyczne w przyszłości. Być może okaże się, że wirus zadziała jak swoisty katalizator dla kultury?⁵¹. Przyniesie (o ile już tego nie uczynił) nowe praktyki, łącząc jeszcze mocniej – w trybie hybrydowym – życie muzyczne „na żywo” z tym wirtualnym. Paradoksalnie więc, pandemia przyczyni się do społecznego postępu i wypracowania nowych praktyk społeczno-muzycznych, które pozwolą w jeszcze pełniej i na jeszcze szerszą skalę doświadczać muzyki, a także umożliwią dzielenie się nią i współtworzenie jej na poziomie wykonawczym. Prawdopodobnie jednym z niezamierzonych efektów pandemii będzie też pojawienie się motywów pandemicznych w twórczości artystycznej, nie tylko na poziomie kultury popularnej, ale też muzyki klasycznej. Z pewnością pandemia SARS-CoV-2 odcisnie trwałę piętno na życiu artystycznym ludzi na całym świecie, pozostawiając ślad w historii ludzkiego doświadczenia muzyki i praktyk muzycznych.

Bibliografia

- Botstein Leon, *The Future of Music in America: The Challenge of the COVID-19*, „The Music Quarterly” 2019, No. 102(4).
- Domański Henryk, Przybysz Dariusz, Wyrzykowska Katarzyna, Zawadzka Kinga, *The Homology of Musical Tastes in Poland*, „Studia Socjologiczne” 2020, nr 4(239).
- Fink Lauren K., Warrenburg Lindsay A., Howlin Claire, Randall William M., Hansen Niels Chr., Wald-Fuhrmann Melanie, *Viral Tunes: Changes in Musical Behaviours and Interests in Coronamusic Predict Socio-emotional Coping During COVID-19 Lockdown*, „Humanities and Social Sciences Communications” 2021, No. 8, Article No. 180.
- Jabłońska Barbara, *Socjologia muzyki*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014.
- Jabłońska Barbara, *Socjologia muzyki i podejście socjologiczno-audialne (uwagi teoretyczno-metodologiczne)*, „Studia Socjologiczne” 2016, nr 2/221.
- Kędziora Piotr, *Habitus muzyczny a wzorzec słuchania. Zarys społecznej ramy doświadczenia muzycznego*, w: *Kultury muzyczne – kultury słuchania*, red.

⁵¹ D. Lee, W. Baker, N. Haywood, *Coronavirus, the Cultural Catalyst*, Hypotheses. Working in Music, International Research Network, 25.05.2020, <https://wim.hypotheses.org/1302> (dostęp 17.02.2022).

- M. Kamińska, P. Kędziora, E. Stachowska, Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych, Poznań 2020.
- Kłoskowska Antonina, *Socjologia kultury*, PWN, Warszawa 1981.
- Małanicz-Przybylska Maria, *Muzyczne rytuały w czasach zarazy*, „Lud” 2020, nr 104.
- McLeese Don, *Mayday Music: Response and Renewal Amid the Pandemic Lockdown*, „Rock Music Studies” 2021, Vol. 8, Issue 1, [tekst dostępny również online: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/19401159.2020.1852774> (dostęp: 25.09.2021)].
- Ossowski Stanisław, *U podstaw estetyki*, PWN, Warszawa 1966.
- Schopenhauer Arthur, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, przeł. J. Garewicz, PWN, Warszawa 1994.
- Schütz Alfred, *Wspólne tworzenie muzyki. Studium relacji społecznych*, w: idem, *O wielości światów. Szkice z socjologii fenomenologicznej*, przeł. B. Jabłońska, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2008.
- Shepherd John, Devine Kyle, *Introduction. Music and the Sociological Imagination – Pasts and Prospects*, w: *The Routledge Reader on The Sociology of Music*, ed. J. Shepherd, K. Devine, Routledge, New York–London 2015.
- Silbermann Alphons, *Miejsce socjologii muzyki w obrębie socjologii i muzykologii*, „Muzyka. Kwartalnik” 1962, nr 1(24).
- Silbermann Alphons, *The Sociology of Music*, Routledge & Kegan Paul, London 1963.
- Small Christopher, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening. A Lecture*, „Music Education Research” 1999, Vol. 1, No. 1.
- Socha Ziemowit, *Dwa obrazy z muzycznych okolic pandemii (z ziemi włoskiej do Polski)*, „Dyskurs & Dialog” 2020, nr 2.
- Stockfelt Ola, *Odpowiednie sposoby słuchania*, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, przeł. J. Kutyla et al., red. Ch. Cox, D. Warner, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Subotnik Rose R., *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991.
- Szpunar Magdalena, *Muzyczna wszystkożerność*, „Kultura Współczesna” 2017, nr 3/ 96.
- Szymanowski Karol, *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie*, PWM, Kraków 1949.
- Vandenberg Femke, Berghman Michaël, Schaap Julian, *The ‘Lonely Raver’: Music Livestreams During COVID-19 as a Hotline to Collective Consciousness?*, „European Societies” 2021, Vol. 23, No. S1, [tekst dostępny również online: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/14616696.2020.1818271?needAccess=true> (dostęp: 25.09.2021)].
- Ziv Naomi, Revital Hollander-Shabtai, *Music, and COVID-19: Changes in Uses and Emotional Reaction to Music Under Stay-at-Home Restrictions*, „Psychology of

Music” 2021, Vol. 50, Issue 2, [tekst dostępny również online: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/03057356211003326> (dostęp 17.02.2022)].

Źródła internetowe

- Chiu Remi, *Functions of Music Making Under Lockdown: A Trans-Historical Perspective Across Two Pandemics*, „Frontiers in Psychology”, December 2020, Vol. 11, Article 616499, <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2020.616499/full> (dostęp 14.01.2022).
- Draper Grace, Dingle Genevieve A., *It’s Not the Same. A Comparison of the Psychological Needs Satisfied by Musical Groups Activities in Face to Face and Virtual Mode*, „Frontiers in Psychology”, June 2021, Vol. 12, Article 646292, <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2021.646292/full> (dostęp 25.09.2021).
- Filharmonia Krakowska, https://www.filharmonia.krakow.pl/Home/9065-Filharmonia_Krakowska_w_Twoim_domu.html (dostęp 17.02. 2022).
- Jakub Józef Orliński & Aleksander Dębicz, *Stay Home*, <https://www.youtube.com/watch?v=Ur34iWfakhI> (dostęp 16.02.2022).
- Lee Daniel, Baker William, Haywood Nick, *Coronavirus, the Cultural Catalyst, Hypotheses*. Working in Music, International Research Network, 25.05.2020, <https://wim.hypotheses.org/1302> (dostęp 25.09.2021).
- Onderdijk Kelsey E., Acar Freya, Van Dyck Edith, *Impact of Lockdown Measures on Joint Music Making: Playing Online and Physically Together*, „Frontiers in Psychology”, May 2021, Vol. 12, Article 642713, <https://biblio.ugent.be/publication/8701684/file/8709754.pdf> (dostęp 25.09.2021).
- McDonald Raymond, Burke Robert, de Nora Tia, Sappho Donohue Maria, Birrell Ross, *Our Virtual Tribe: Sustaining and Enhancing Community via Online Music Improvisation*, „Frontiers in Psychology”, February 2021, Vol. 11, Article 623640, <https://www.readcube.com/articles/10.3389/fpsyg.2020.623640> (dostęp 25.09.2021).
- Plautz Jason, *Is it Safe to Strike up the Band in a Time of Coronavirus?*, Science, 17.07.2020, <https://www.sciencemag.org/news/2020/07/it-safe-strike-band-time-coronavirus>, (dostęp 17.02.2022).

On Music in the Times of the COVID-19 Pandemic: A Sociological Interpretation of Changes in Musical Practices at the Performance and Reception Level

The article aims to present the issues of musical practices in the times of the COVID-19 pandemic. The SARS-CoV-2 virus has completely disrupted the lives of people around the world, also hitting the world of music with force. The main axis of consideration is the belief in the social and communicative nature of music and the essence of musical practices in the collective dimension of human

existence. The pandemic reality turned out to be a specific testing ground for these practices – which contributed significantly to the modification of human activities. The theoretical underpinning of the considerations is Stanisław Ossowski's reflections on the communicative value of a musical work and elements of Alfred Schütz's theory regarding the interactive dimension of musical practices. The article discusses such important aspects of people's musical practices in pandemic times as their digitization and networking, social norms and rituals, artist-artist and artist-audience relations in the virtual world, domestication of musical practices, or epidemic rules. The whole discussion is guided by the assumption of the extraordinary social power of music, referring to the reflection on music and society as perceived by Karol Szymanowski and Arthur Schopenhauer. The conclusion of the article leads to the belief that the world of music will not be the same as before the pandemic, and hybrid solutions for combining virtual music practices with traditional ones (face-to-face) will certainly contribute to dynamic changes in the musical culture of societies around the world.

Keywords: music; COVID-19 pandemic; sociology of music; music practices

Data przesłania tekstu: 12.10.2021

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 22.01.2022

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 18.02.2022

KSIĘGI KOSTIUMÓW JAKO INTERPRETACJA I SYMBOLICZNA WYKŁADNIA ŚWIATA W XVI-WIECZNEJ EUROPIE

KAROLINA SZYMANKIEWICZ

Instytut Historii Sztuki,
Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej UW
Institute of Art History
Institute of Ethnology and Cultural Anthropology
University of Warsaw
k.szymankiewicz@student.uw.edu.pl
ORCID 0000-0002-7565-4020

1. WPROWADZENIE

Na frontyście popularnej w XVI wieku księgi kostiumów Hansa Weigla *Habitus praecipuorum populorum...*¹ (il. 1a–1b) znajduje się symboliczne przedstawienie personifikacji czterech kontynentów w strojach odpowiadających wyobrażeniom o miejscach, do których się odnoszą – Azję reprezentuje mężczyzna w turbanie, odziany w bogato zdobiony strój janczara; Afryka została zobrazowana w postaci człowieka trzymającego włócznię i tarczę – również on ukazany jest w turbanie, a jego ramiona przykrywa długi płaszcz.

Obie Ameryki widnieją jako postaci ciemnoskórego, niemal nagiego mężczyzny z łukiem w dłoni – tylko na biodrach ma on opaskę z piór, a jego ramiona okrywa pierzasta peleryna. Europejczyków z kolei reprezentuje błydy, nagi mężczyzna, który zmierza w stronę pozostałych, trzymając belę materiału i nożyce. W górnej części karty, nad tytułem, widnieje epizod z Księgi Rodzaju dotyczący wygnania Adama i Ewy z Raju w chwili,

¹ H. Weigel, *Habitus praecipuorum populorum tam virorum quam foeminarum singulari arte depicti; Trachtenbuch: Darinn fast allerley vnd der fürnembsten Nationen, die heutigs tags bekandt sein, Kleidungen, beyde wie es bey Manns vnd Weibspersonen ge-breuchlich, mit allem vleiß abgerissen sein, sehr lustig vnd kurtzweilig zusehen*, Nürnberg 1577.



Il. 1a-1b. Hans Weigel, *Habitus praecipuorum populorum...*, strona tytułowa wydania z 1577 roku

w której ci zorientowali się, że są nadzy. Te dwa przedstawienia wymownie wskazują na zainteresowanie ubiorem i wagę, jaką w XVI-wiecznej Europie mu przypisywano.

Strój, już długo przed nastaniem epoki nowożytnej, pełnił istotną rolę społeczno-kulturową, wskazując m.in. na status osoby noszącej dany element garderoby. W epoce renesansu uwaga poświęcona modzie i sposobom ubierania się przybrała wymiar fenomenu społecznego, który wpływał na sposób, w jaki ludzie definiowali innych oraz siebie samych². Jednak dopiero w XVI stuleciu w Europie nastąpiło na tyle wyraźne zainteresowanie ubiorem, że zaczęto poświęcać mu odrębne publikacje i opracowania. Wśród umieszczanych w nich ilustracji zauważyć można także wyraźną dywersyfikację związaną – wedle dzisiejszych kryteriów – z geopolityką oraz przypisywaniem przedstawianych osób do klas i stanów społecznych. Przyczyn tych zjawisk szukać należy prawdopodobnie w następującej powoli, ale konsekwentnie zmianie w pojmowaniu różnorodności świata oraz ewolucji samoświadomości.

² U. Rublack, M. Hayward, *The First Book for Fashion. The Book of Clothes of Matthäus & Veit Konrad Schwarz of Augsburg*, London 2015, s. 2.

mości Europejczyków, związanej w głównej mierze z nastaniem nowych prądów umysłowych, a także z ekspedycjami docierającymi do wybrzeży obu Ameryk – kontynentów, których istnienia Europejczycy nie byli do tamtego momentu świadomi. Te czynniki pociągnęły za sobą również nowe podejście do nauki oraz edukacji – w wielu ośrodkach naukowych nowożytnej Europy istotna stała się empiria, a na dalszy plan zepchnięto dominującą w średniowieczu scholastykę i tendencję do czerpania wiedzy wyłącznie z ksiąg. W związku z tym do dynamicznie przekształcającego się w okresie nowożytnym ruchu podróżniczego dołączyły nowe grupy: naukowcy, artyści oraz młode osoby wywodzące się z wyższych warstw społecznych, dla których wyjazd do odległych zakątków świata stanowił niezbędny element edukacji³. Bezpośredni kontakt oraz potrzeba autentycznych przeżyć i wrażeń zyskały walor edukacyjny, co sprawiło, że relacje podróżników stały się istotnym źródłem wiedzy dla tych, którzy wyjechać nie mogli lub nie chcieli. Obok licznych opisów zamorskich przygód, do których dostęp miał XVI-wieczny dobrze sytuowany Europejczyk, pojawiła się również grupa publikacji nazywanych księgami kostiumów⁴, zapewniająca także komponent wizualny, dzięki któremu opisywany w relacjach odległy świat stawał się bliższy i bardziej dostępny. Miały one postać serii przedstawień ludzi ukazanych w strojach odpowiednich dla danego regionu, kręgu kulturowego lub warstwy społecznej. Te zbiory wizerunków były powielane i udostępniane w dość szerokim zakresie, co tłumaczy się chęcią oraz możliwością lepszego poznawania świata, a jednocześnie potrzebą dzielenia się wiedzą na jego temat z innymi. Księgi kostiumów można uznać więc za soczewkę skupiającą w sobie i obrazującą nieoczywiste praktyki kulturowe. Przy głębszej analizie księgi te pozwalają lepiej zrozumieć postawy oraz zjawiska towarzyszące zmianom zachodzącym wśród XVI-wiecznych wyższych warstw społecznych w Europie.

³ M. Mielnik, *Pasja poznawania. Orientalny album Bartholomäusa Schachmana w kontekście rozwoju geografii w XVI wieku*, w: *Bartholomäus Schachman (1559–1614): Sztuka podróży*, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Gdańsku, 17.07–15.10.2012, red. M. Mielnik, t. 1, Gdańsk 2012, s. 30–31.

⁴ Funkcjonujące w polskiej literaturze naukowej określenia „księgi kostiumów” lub „albumy kostiumów” wywodzą się z terminologii niemieckojęzycznej i stanowią tłumaczenie słów *Trachtenbücher* oraz *Kostümbücher*.

Księgi kostiumów są interesującym źródłem wiedzy nie tylko dla kostiumologów, ale także dla historyków sztuki i kultury oraz historyków przyjmujących w swoich badaniach perspektywę socjologiczną. Analizująca je Giulia Calvi uznała ten rodzaj sztuki za „most łączący antropologię, literaturę podróżniczą (relacje z podróży) oraz sztuki wizualne”⁵, w związku z czym, według niej, powinny być one rozważane w szerokim kontekście. Przede wszystkim *trachenbuchen* analizowane były w ujęciu kostiumologicznym i traktowane jako bezpośrednie źródło informacji na temat strojów noszonych w określonym miejscu i czasie. W odniesieniu do XVI stulecia należy wymienić przede wszystkim opracowanie Ulinki Rublack dotyczące wpływu ubioru na przemiany społeczeństwa europejskiego w dobie renesansu. Autorka, analizując liczne materiały źródłowe, trafnie zauważyła, że strój może świadczyć o szerszych zjawiskach oraz praktykach obecnych w konkretnych realiach społeczno-kulturowych⁶. Poza tym księgi kostiumów rozpatrywane były w kontekście badań nad kontaktami międzynarodowymi z uwzględnieniem m.in. kwestii dyplomatycznych czy militarnych⁷, a także wykorzystywane jako źródło w analizie obyczajów, ceremoniału dworskiego lub szerzej – sztuk wizualnych w krajach europejskich i pozaeuropejskich⁸. Sięgano po nie także w syntetycznych badaniach nad kulturą renesansu w ogóle oraz historią konkretnych miast czy regionów, a ostatnio również na polu *postcolonial* i *gender studies*⁹. Na wyszczególnienie zasługują

⁵ G. Calvi, *Cultures of Space: Costume Books, Maps, and Clothing between Europe and Japan (Sixteenth through Nineteenth Centuries)*, „I Tatti Studies in Italian Renaissance” 2017, nr 20/2, s. 332; G. Riello, *The World in a Book: The Creation of the Global in the Sixteenth-Century European Costume Books*, „Past & Present” 2019, nr 242 supplement 14, s. 283.

⁶ U. Rublack, *Dressing up: cultural identity in Renaissance Europe*, New York 2010; U. Rublack, M. Hayward, *The First Book for Fashion...*, op. cit.

⁷ Dobrym przykładem są tutaj opracowania na temat relacji europejsko-tureckich. Zob. np.: *Christian-Muslim Relations. A Bibliographical History, Volume 6: Western Europe (1500–1600)*, ed. by Mallett, A., Thomas D., Leiden 2014; D. Brafman, *Facing East: The Western View of Islam in Nicolas de Nicolay's „Travels in Turkey”*, „Getty Research Journal” 2009, No. 1, s. 153–160.

⁸ Zob. np. Z. Żygulski jun., *Sztuka turecka*, Warszawa 1988.

⁹ Na ten temat zob. A. Epple, *Storia globale e storia di genere: un rapporto promettente*, „Geschichte und Region/Storia e regione” 2012, No. 21/1–2, s. 43–57.

dość liczne monografie poświęcone konkretnym księgom kostiumów, typom ikonograficznym czy autorom tychże zbiorów rycin i artystom zaangażowanym w ich powstanie¹⁰. Jak można zauważyć, księgi kostiumów analizowane były przy uwzględnieniu wielu perspektyw i jako kontekst dla różnorodnych rozważań. W ostatnich latach stały się także obiektem odrębnych badań związanych z samym faktem pojawienia się i funkcjonowania zbiorów przedstawień ludzkich „typów orientalnych” i charakterystycznych dla nich strojów; analizowano je na tle innych zjawisk zachodzących w nowożytnej Europie (m.in. kolekcjonerstwa czy praktyk podróźniczych)¹¹.

2. KSIĘGI KOSTIUMÓW – GENEZA, STRUKTURA, FUNKCJA

Podstawowym celem XVI-wiecznych ksiąg kostiumów było zestawienie i porównanie strojów charakterystycznych dla danych społeczeństw, a także zaznaczenie różnic i podobieństw występujących pomiędzy danymi elementami ubioru¹². Przyjęły one formę zbiorów ilustracji lub rycin, wśród których wyróżnić można te odnoszące się do jednego terenu (np. Imperium Osmańskiego¹³) lub miasta (np. Gdańska¹⁴), a także takie, które charakteryzowały jednocześnie różne nacje znane w tym czasie

¹⁰ Np. w odniesieniu do P.P. Rubensa zob.: H. Kurz, O. Kurz, *The Turkish Dresses in the Costume-Book of Rubens*, „Netherlands Yearbook for History of Art / Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek” 1972, No. 23, s. 275–290; K.L. Belkin, *The Costume Book*, w: *Corpus Rubenianum*, ed. L. Burhardt, t. 24, Brussels 1978.

¹¹ Zob. np. G. Calvi, *Cultures of Space: Costume Books, Maps, and Clothing between Europe and Japan (Sixteenth through Nineteenth Centuries)*, „I Tatti Studies in Italian Renaissance” 2017, No. 2, 20, s. 332; G. Riello, *The World in a Book: The Creation of the Global in the Sixteenth-Century European Costume Books*, „Past & Present” 2019, No. 14, s. 283.

¹² C.C. Smith, „Depicted with Extraordinary Skill”: *Ottoman Dress in Sixteenth-Century German Printed Costume Books*, „Textile History” 2013, No. 44/1, s. 26.

¹³ N. de Nicolay, *Les quatre premiers livres des navigations et pérégrinations en la Turquie*, Lyon 1568.

¹⁴ A. Möller, *Księga gdańskich ubiorów kobiecych*, Gdańsk 1601 [Biblioteka Gdańska PAN]. Na ten temat zob. M. Mielnik, *Stateczne matrony i cnotliwe panny, czyli „Księga ubiorów gdańskich” Antona Möllera w kontekście europejskiej tradycji Trachtenbüchern*, „Quart” 2008, nr 3, s. 20–42.

Europejczykom – poszczególne przedstawienia prezentowały więc konkretne wyobrażenie świata, co miało pomóc w jego zrozumieniu¹⁵.

Genezę ksiąg kostiumów łączyć należy z pojawieniem się pisemnych relacji oraz ilustrowanych albumów z podróży, rozwojem kartografii oraz wydaniem zbiorów widoków miast, map i planów, a szerzej – ze zmianami w ruchu podróżniczym i w podejściu do nauki oraz wizualności. Te same wizerunki, które zawarte są w księgach kostiumów, pojawiają się często także w albumach z podróży, sztambuchach (wklejone fragmenty rycin lub skopiowane akwarele) czy na bordiurach map – zjawisko to jest częściowo konsekwencją charakterystycznej dla epoki renesansu zasady *translatio-imitatio-aemulatio*. Zazwyczaj występują między nimi nieznaczne różnice wynikające najprawdopodobniej z umiejętności twórcy i ceny produktu, jednak ogólny schemat tych przedstawień jest zachowany. Z tego powodu trudno określić, jaka dokładnie zależność istniała między poszczególnymi gatunkami – czy autorzy ksiąg kostiumów inspirowali się przedstawieniami z akwrel włączanych do indywidualnych albumów z podróży, czy może to właśnie ich zbiory były źródłem wzorów dla ilustracji w barwnych pamiętkach z wyjazdów? Powiązania między nimi przypominają sieć¹⁶, która przy obecnym stanie wiedzy jest niemożliwa do „rozplątania”¹⁷. Wszystkie te zbiory funkcjonowały równolegle, stanowiąc dla odbiorców źródło wiedzy (nie zawsze wiarygodnej). Umieszczano je zazwyczaj w *kunstkammerach*,

¹⁵ G. Riello, op. cit., s. 285.

¹⁶ W odniesieniu do grafiki określenie to zostało zaproponowane przez Zbigniewa Michalczyka. Zob. idem, *W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo w Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych ze szczególnym uwzględnieniem późnego baroku*, Warszawa 2016, s. 25–115.

¹⁷ Do tej pory nie opublikowano kompleksowego opracowania tego zjawiska, które obejmowałoby zarówno odpowiednie grupy grafik, jak i akwrel, ujmując je jako analogiczne „systemy” produkcji i dystrybucji rycin oraz ilustracji. Zagadnienie to omawiam szczegółowo w pracy licencjackiej *Przedstawienia Turków Osmańskich z albumu z podróży Bartholomäusa Schachmanna w sieci produkcji rycin i pamiętkowych akwrel*, obronionej w roku akademickim 2019/2020 w Instytucie Historii Sztuki UW; praca powstała pod kierunkiem dr Renaty Sulewskiej.

wunderkammerach czy w zbiorach bibliotecznych bogatych Europejczyków, gdzie pełniły także rolę ciekawostki lub cennego eksponatu¹⁸.

Księgi kostiumów zbliżały się pod względem struktury poszczególnych wydań do prac encyklopedycznych – w wielu z nich zaobserwować można podział na części poświęcone historii, geografii oraz ludziom (z rozróżnieniem na płeć i stan społeczny)¹⁹. Należy jednak wyraźnie zaznaczyć, że publikacje tego rodzaju najczęściej nie wyodrębniały portretów konkretnych osób, ukazując raczej stereotypowe wyobrażenia o mieszkańcach różnych zakątków świata – „typy” (z nielicznymi wyjątkami, np. przedstawieniami papieża lub sułtana). Najczęściej na jednej karcie umieszczano pojedynczą postać bez zaznaczenia przestrzeni i kontekstu sytuacyjnego, w którym się znajduje. Istnieją także zbiory, w których para lub kilka sylwetek odnoszących się do danego kręgu kulturowego widnieje na jednej stronie (np. w *Omniium pene Europae, Asiae, Aphricae atque Americae gentium habitus* Abrahama de Bruyna, wydanym w 1581 roku – il. 2), co pozwalało czytelnikowi na łatwiejsze porównanie poszczególnych postaci.

Trzeba jednak zaznaczyć, że w przypadku publikacji zawierających przedstawienia z różnych stron świata nie zachowywano równowagi w liczbie wizerunków charakteryzujących dane grupy – można zauważyć, że najwięcej z nich odnosi się do krajów europejskich (tutaj największa dywersyfikacja dotyczy stanów i grup społecznych), a najmniej do społeczności amerykańskich²⁰. Poszczególne przedstawienia cechuje różny poziom wykonania – część z nich bardzo szczegółowo odwzorowuje elementy stroju lub uzbrojenia (np. wspomniane *Omniium pene Europae, Asiae, Aphricae atque Americae gentium habitus* de Bruyna), inne są bardziej schematyczne (np. *De gli habiti antichi, e moderni di diverse parti del mondo* Cesarego Vecellia). Na większość publikacji składają się białe-czarne odbitki, jednak zachowały się również egzemplarze zawierające kolorowane kompozycje – w przypadku rycin nakładanie koloru było czynnością wtórną, wykonywaną

¹⁸ G. Riello, op. cit., s. 290.

¹⁹ C.C. Smith, op. cit., s. 25.

²⁰ G. Riello, op. cit., s. 308. Tych ostatnich w księgach kostiumów pojawia się jednak mało – Nicolle Pellegrin wskazuje, że na ok. dwa tysiące przedstawień w sześciu najbardziej popularnych księgach kostiumów w XVI wieku nie więcej niż trzydzieści przedstawia mieszkańców obu Ameryk.



Il. 2. Abraham de Bruyn, *Omnium pene Europae, Asiae, Aphricae atque Americae gentium habitus, kobiety weneckie*, 1581, *Metropolitan Museum of Art*

przez innego artystę-rzemieślnika i zależało od zasobności finansowej osoby zamawiającej (np. wydanie *Habitus paericipuorum populorum...* Hansa Weigla z 1577 roku – zob. il. 3 i 4).

Przedstawieniom zawartym w księgach kostiumów często towarzyszyła też krótka informacja tekstowa, czasem zawierająca nawet kilkuwersowy wiersz²¹. Początkowo inskrypcje te formułowano w języku kraju, w którym wydawano publikację, jednak z czasem ilustracje zaczęto opatrywać komentarzem w kilku wersjach językowych. Ta tendencja wiązała się z szybkim rozprzestrzenianiem tego typu wydań w całej Europie, na co wpływ miało wysokonakładowe powielanie egzemplarzy dzięki zastosowaniu odbitek graficznych²². W niektórych przypadkach informacja tekstowa jest bardziej rozbudowana i umieszczona na stronie obok przedstawienia – zawiera ona dość szczegółową charakterystykę ukazanej postaci oraz określenie jej funkcji czy stanu społecznego (opis taki nie zawsze miał podstawy naukowe, czego przykładem może być *De gli habiti antichi, e moderni...* Cesarego Vecellia).

3. POWODY I SKUTKI POPULARNOŚCI KSIĄG KOSTIUMÓW

Największa popularność ksiąg kostiumów przypada na okres od początku lat sześćdziesiątych do końca XVI stulecia i, jak wspomniano, łączyć należy ją z udoskonaleniem metod powielania wzorów za pomocą grafiki, które

²¹ C.C. Smith, op. cit., s. 26.

²² Ibidem.



Il. 3. Hans Weigel, Habitus praecipuorum popularum..., Brasiliensium vel hominum in Peru habitus, 1577



Il. 4. Hans Weigel, Habitus praecipuorum popularum..., Imperator turcicus equo vectus, 1577

umożliwiały wielokrotne kopiowanie określonej kompozycji oraz zwiększenie nakładu wydań całych publikacji²³. Wiadomo, że w samym regionie Veneto w latach 1540–1610 ukazało się przynajmniej dziesięć publikacji tego typu²⁴. Ponadto liczne wydania i szeroka recepcja miały miejsce w krajach Rzeszy i w Prusach, a także na terenie Cesarstwa Habsburskiego (czemu sprzyjały tłumaczenia konkretnych zbiorów na języki wernakularne)²⁵. Jedną z najbardziej znanych w tym czasie ksiąg kostiumów – *Les quatre premiers livres des navigations et pérégrinations en la Turquie* Nicolasa de Nicolaya (opublikowana po raz pierwszy w 1568 roku – il. 5) – doczekała się reedycji i tłumaczeń, które pojawiły się jeszcze przed śmiercią autora w 1583 roku (drugie wydanie opublikowane w Antwerpii przez Willema Silviusa

²³ G. Riello, op. cit., s. 283; C.C. Smith, op. cit., s. 26.

²⁴ Bartholomäus Schachman (1559–1614): *Sztuka podróży*, op. cit., s. 167.

²⁵ C.C. Smith, op. cit., s. 26.



Il. 5. Nicolas de Nicolay, *Les quatre premiers livres des navigations et pérégrinations en la Turquie*, Peich, ou Peicler de nation persienne, Laquais du grand Seigneur, 1568



Il. 6. Nicolas de Nicolay, *Les quatre premiers livres des navigations et pérégrinations en la Turquie*, Donna turca andando al bagno, 1580

w 1576 roku z tłumaczeniem na języki włoski, niemiecki i niderlandzki, trzecie w 1580 roku przez Francesca Zilletiego w Wenecji w języku włoskim – il. 6)²⁶.

Także obszerna księga kostiumów Cesarego Vecellia po pierwszej publikacji w 1590 roku (il. 7 i 8) została wydana jeszcze dwukrotnie w roku 1598 oraz ponad pół wieku później – w 1664 roku. Również serię rycin Hansa Weigla publikowano kilkakrotnie.

Księgi kostiumów można uznać za gatunek modny i popularny w drugiej połowie XVI stulecia. Często stanowiły one przykład ciekawostki, pożądanej w środowisku intelektualistów i kolekcjonerów. Interesującym faktem jest ich obecność w bibliotekach Europejczyków, określanych przez

²⁶ D. Brffman, Nicolas de Nicolay, w: *Christian-Muslim Relations. A Bibliographical History*, Vol. 6., *Western Europe (1500–1600)*, ed. by A. Mallett, D. Thomas, Leiden 2014, s. 759–760.



Il. 7. Cesare Vecellio, De gli habiti antichi, e moderni di diverse parti del mondo, Spose nobili moderne, Spose in sena, 1590, Metropolitan Museum of Art



Il. 8. Cesare Vecellio, De gli habiti antichi, e moderni di diverse parti del mondo, Nobile Armeno, 1590, Metropolitan Museum of Art

Liz Horodowich mianem „fotelowych podróżników” (*armchair travellers*), którzy nie odbywali dalekich wyjazdów fizycznie, lecz w odległe tereny „przenosili się” za pośrednictwem literatury lub obrazu²⁷. Takie postawy uznać można za przejaw zmian w podejściu do praktyk podróżniczych,

²⁷ L. Horodowich, *Armchair Travelers and the Venetian Discovery of the World*, „Sixteenth Century Journal” 2005, No. 36, s. 1041.

repcji świata oraz sposobach nabywania wiedzy, które zachodziły stopniowo w XVI-wiecznej Europie²⁸.

4. NOWOŻYTNA WIEDZA O ŚWIECIE I JEJ WIZUALIZACJA

Przełom XV i XVI stulecia to moment w dziejach, w którym rozpoczął się proces wyraźnych zmian kulturowych i światopoglądowych w Europie. Złożona sytuacja społeczna i geopolityczna wymusiła w niektórych grupach na kontynencie europejskim konieczność przededefiniowania dotychczas silnie ugruntowanych przez chrześcijaństwo przekonań, składających się na sprawnie działający system teokratycznej wizji świata. Wyłaniające się u progu nowożytności nowe prądy myślowe i systemy nauczania, niepokoję wywołane na tle religijnym, a przede wszystkim „odkrycie” „Nowego Świata”²⁹ pociągnęły za sobą pytania dotyczące porządku świata i miejsca, jakie zajmują w nim ludzie należący do bliskich (znanych) i odległych (obcych) kręgów kulturowych.

Z punktu widzenia antropologii kultury za „środek” świata jednostka przyjmuje miejsce, które w sposób fizyczny tę centralność mogłoby wyrazić (np. dla starożytnych Greków był nim kamień Omfalos znajdujący się w świątyni Apollina w Delfach, a dla chrześcijan jest to Jerozolima). Takie rozróżnienie pociąga za sobą podział świata na dwie zasadnicze grupy: „my” oraz „oni” (ci, którzy podzielają przekonanie o centralnym punkcie odniesienia dla definicji zjawisk, czyli podobni do „nas”, oraz ci, którzy pozostają „obcymi”)³⁰. W stuleciach poprzedzających wiek XVI wydawało się, że budowa świata był oparta była na zasadzie podziału na „zamknięte

²⁸ M. Mielnik, *Pasja poznawania...*, s. 40–43.

²⁹ Stosuję w tym kontekście cudzośłów w celu podkreślenia braku adekwatności utartych określeń do rzeczywistości, do której się odnoszą. W istocie stosowanie (nie tylko w języku polskim) pojęć „odkrycie Ameryki” i „Nowy Świat” bez użycia cudzośłowu prezentuje europocentryczny punkt widzenia i sugeruje „wynalezienie” tych terenów przez Europejczyków, choć – jak wiadomo – na kontynentach amerykańskich rozwinięte systemy społeczno-kulturowe istniały na długo przed przybyciem żeglarzy z Europy. Jak wskazuje Jan Kieniewicz: „Nowy Świat powstał najpierw w Europie”. Zob. J. Kieniewicz, *Od ekspansji do dominacji. Próba teorii kolonializmu*, Warszawa 1986.

³⁰ W. Burszta, *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*, Poznań 1998, s. 13–16.

w sobie kontynenty, oddzielone przez morza i pustynie³¹. Jak wskazuje Wojciech Burszta, dopiero pod wpływem odległych wypraw na kontynent amerykański rozszerzyły się horyzonty poznawcze Europejczyków, a lokalny wymiar pojęć „my” i „oni” zmienił się w globalny³².

Uświadomienie sobie istnienia rozwiniętych mechanizmów społeczno-kulturowych „na rubieżach świata” wywołało konieczność przedefiniowania i rozszerzenia funkcjonujących do tej pory na Starym Kontynencie biblijnych wzorów poznawczych. Sami Europejczycy nie mieli wątpliwości co do własnej tożsamości, do tego kim są i jakie miejsce w hierarchii świata chcą zajmować³³. Istotną kwestią okazało się jednak usprawiedliwienie na podstawie wzorów biblijnych, skąd pochodzą mieszkańcy Ameryk. To pytanie wiązało się z zasadniczym problemem: czy jako „inni” i obcy są oni ludźmi, a w związku z tym, czy można udzielać im chrztu? Ostatecznie pochodzenie ludów amerykańskich wywiedziono od potomków syna Noego – Chama, wygnanych na odległy ląd przez Hebrajczyków³⁴. Ta systematyzacja nie powstrzymała jednak Europejczyków przed ekspansją kolonialną zmierzającą w stronę opartego na przemocy imperializmu³⁵.

Kolejną konsekwencją „odkrycia” Ameryk, idącą w parze z nowożytną potrzebą uporządkowania wiedzy, którą do tej pory dysponowali Europejczycy, była systematyzacja i klasyfikacja danych. W XVI stuleciu to założenie przełożyło się głównie na kulturę materialną, ponieważ od samego początku praktykom kolonialnym towarzyszyło zbieranie artefaktów, wśród których można wyróżnić przedmioty kultowe i te codziennego użytku, elementy stroju napotkanych ludzi oraz okazy roślin, minerałów i zwierząt. Takie tendencje wiązały się z obecnymi na kontynencie europejskim praktykami zbieractwa, które dały początek pierwszym usystematyzowanym kolekcjom, a w przyszłości – muzeom etnograficznym czy „muzeom człowieka” (*Musée de l'Homme*). Z tymi samymi pobudkami związane było gromadzenie, spisywanie i wizualizacja danych. Towarzyszył im rozwój chorografii, kartografii,

³¹ Ibidem, s. 16.

³² Ibidem.

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem, s. 17.

³⁵ J. Kieniewicz, *Od ekspansji do dominacji. Próba teorii kolonializmu*, Warszawa 1986.

podróżopisarstwa i wyłonienie się nowych gatunków sztuk wizualnych, wśród których należy wyróżnić m.in. księgi kostiumów.

5. KUNST- UND WUNDERKAMMERY JAKO „KOLEKCJONOWANIE ŚWIATA”

Jedną z praktyk charakterystycznych dla uprzywilejowanych grup XVI-wiecznego społeczeństwa europejskiego było gromadzenie rzadkich, pięknych lub dziwnych przedmiotów. W tym okresie w różnych krajach na Starym Kontynencie zaczęły pojawiać zbiory dziwów zwane gabinetami osobliwości lub kunst- und wunderkammerami³⁶ (il. 9).

W kolekcjach tego rodzaju znajdowało się miejsce zarówno na dzieła „bożego geniuszu” – *naturalia* i *mirabilia*, jak i wyroby rąk ludzkich, czyli *artificialia* (w tym dzieła sztuki współczesnej zbieraczowi oraz różnego rodzaju relikty starożytności, np. antyczne numizmaty). Warto wspomnieć również, że popularną praktyką było poddawanie pewnym przekształceniom obiektów łączonych z naturą – ceniono m.in. luksusowe figurki rzeźbione w orzechach kokosowych lub w egzotycznym drewnie, kości słoniowej czy koralowcu, strusie jaja oprawione w ornamentalną ramę nawiązującą do stylistyki europejskiej³⁷ (co ciekawe, w taki sam sposób „obudowywano” również dalekowschodnią porcelanę³⁸) czy przywożone spoza Europy minerały i kamienie szlachetne, wykorzystywane w wyrobach jubilerskich. Dostęp do interesujących kolekcjonera przedmiotów zapewniali handlarze i pośrednicy, a także sprawnie działające kompanie handlowe sprowadzające na dużą skalę obiekty z odległych miejsc; nierzadko przedmioty te podlegały też wymianie między samymi kolekcjonerami, którzy otrzymywali je

³⁶ Zapis za: K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż–Wenecja. XVI–XVIII wiek*, Gdańsk 2012.

³⁷ J. Menzhausen, *Wprowadzenie w zakres Zielonego Sklepienia. Państwowe Zbiory Sztuki w Dreźnie*, Dreźnie 1977.

³⁸ A. Grasskamp, *Frames of Appropriation. Foreign Artifacts on Display in Early Modern Europe and China*, w: *Qing Encounters: Artistic Exchanges between China and the West*, ed. by P. Ten-Doesschate Chu, N. Ding, Los Angeles 2015, s. 29–39; K. Smentek, *Global Circulations, Local Transformations. Objects and Cultural Encounter in Eighteenth Century*, w: *Qing Encounters: Artistic Exchanges between China and the West*, op. cit., s. 43–55.

w prezencie lub przywozili osoby z odbytej podróży.

Za pierwsze dzieło teoretyczne na temat *kunst- und wunderkammery* uważa się traktat z 1565 roku autorstwa flamandzkiego uczonego i bibliotekarza rodziny Fuggerów Samuela Quiccheberga – *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi*³⁹. W tekście tym autor zaproponował ściśle określony model idealnej kolekcji (gabinetu osobliwości) i wskazał na konieczność uporządkowania, pogrupowania oraz odpowiedniego zestawienia

i porównywania przedmiotów wchodzących w jej skład, co miałyby umożliwić uczynienie świata zrozumiałym. Quiccheberg opisuje nie tylko obiekty, które warto włączyć do zbioru, ale także sposób, w jaki je należy prezentować. Ponadto uważa, że samo tworzenie tego rodzaju kolekcji mogło pomóc wykształconemu właścicielowi w zdobyciu praktycznych umiejętności, a w przypadku zbiorów należących do władców – w sprawnym zarządzaniu państwem. W istocie klasyfikacja zaproponowana przez Quiccheberga (którą sam określał jako *theatrum sapientiae*) jest jednocześnie próbą organizacji całej ludzkiej wiedzy⁴⁰.

Praktyki zbieractwa przeróżnych osobliwości to pierwszy krok w stronę dużo większych i systematycznych kolekcji nowoczesnych muzeów. W tym okresie jednak samo zgromadzenie w jednym miejscu obiektów pochodzących z różnych części globu, prezentujących mikrokosmos ówczesnej wiedzy naukowej, pozostawało specyficzną formą próby poznania i zrozumienia świata. Świadczyło także o przekonaniu, że istnieje więź między



Il. 9. Frans Francken Młodszy, Kunst- und Raritätenkammer, 1636

³⁹ M. Meadow, *The First Treatise on Museums: Samuel Quiccheberg's Inscriptiones 1565*, Los Angeles 2013, s. 1–41.

⁴⁰ Ibidem.

przedmiotem a miejscem, z którego on pochodzi lub do którego odnosi się w inny sposób. Wierzano więc, że sam artefakt ułatwiał wizualizację tejże przestrzeni. W wunderkammerze świat zostawał pomniejszony i przedstawiony za pomocą zbioru synekdoch, stanowiących odpowiedniki mniejszych całości, jednocześnie składających się na całościową wizję rzeczywistości⁴¹. W ten sposób powstawał swoisty „inwentarz świata”, co miało także bezpośrednie przełożenie na organizację kolekcji – wszystkie obiekty były bowiem starannie spisywane i przyporządkowane do odpowiedniej kategorii⁴².

Opisane tendencje wiązały się również z nowożytną potrzebą doświadczenia świata jako całości – jako zróżnicowanego, ale spójnego organizmu. Doświadczenie to ograniczało się jednak do poznania za pomocą zmysłu wzroku. Świat miał stać się przedstawienny dzięki „postawieniu [go] przed siebie, przed oczy”⁴³. Wyraz takim postawom dają popularne obrazy składające się na cykle malarskie poświęcone zmysłom – na wielu z nich zmysł wzroku ukazany jest za pomocą pięknych przedmiotów zgromadzonych w jednym miejscu⁴⁴ (il. 10).

Co interesujące, częścią kolekcji wunderkammer były również księgi kostiumów – można uznać, że w prezentowanej w zbiorze „miniaturowej wersji świata” zakładano symboliczną obecność ludzi, których zróżnicowane sylwetki ukazywano właśnie za pomocą *Trachtenbüchern*. Same księgi kostiumów pełnią jednak rolę podobną do gabinetów osobliwości – kategoryzują, systematyzują i odsyłają do określonego miejsca poprzez ukazanie charakterystycznego dla niego ubioru.

⁴¹ M. Bał, *Dyskurs muzeum*, w: *Muzeum Sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 354–355.

⁴² Wśród nich można wyróżnić takie podzbiory, jak: „Osobliwości ludzkie”, „Stworzenia czworonożne”, „Ptaki”, „Ryby i zoofity morskie”, „Muszle” i „Inne rzeczy morskie”, „Owady i węże”, „Rośliny, a najpierw drewna i korzenie”, „Liście i kwiaty”, „Gumy i żywice”, „Nasiona lub ziarna”, „Rzadkie owoce”, „Inne owoce i nasiona”, „Minerały i po pierwsze kamienie”, „Rzeczy przemienione w kamień”, „Inne minerały”, „Starożytności”, „Rzeczy sztuczne”. Wskazane kategorie zostały wyliczone w katalogu wunderkammer Pierre’a Borela. Zob. K. Pomian, op. cit. s. 64.

⁴³ M. Heidegger, *Bycie i czas*, Warszawa 1994.

⁴⁴ K. Pomian, op. cit. 69–73.



Il. 10. Jan Brueghel Starszy, Peter Paul Rubens, Alegoria zmysłu wzroku, 1617, Museo del Prado

6. KSIĘGI KOSTIUMÓW JAKO XVI-WIECZNA WYKŁADNIA ŚWIATA

Księgi kostiumów stanowiły atrakcyjne źródło wiedzy dla wielu Europejczyków, którzy mogli dzięki nim wierzyć, że poprzez kontakt z typowym dla danego regionu strojem poznają także charakter, obyczajowość, a nawet temperament społeczeństwa, do którego te się odnoszą. Przekonanie o nierozdzielności stroju oraz obyczaju wyraził już Baldassare Castiglione w słynnym traktacie *Il Cortegiano* (opublikowanym po raz pierwszy w 1528 roku)⁴⁵. Taka wizja przeniknęła także do sfery niektórych języków europejskich (ang. *costume, custom*; wł. *abito, abitudine*; fr. *habit, habitude*)⁴⁶. Dzięki niej utrwaliło się również przekonanie o dostępności świata i zamieszkiwających go ludów, ich względnej bliskości oraz możliwości zrozumienia ich poprzez porównanie z tym, co znajome i lokalne, a precyzyjniej – z samym sobą⁴⁷. Z tego względu księgi kostiumów pozwalają na dostrzeżenie zjawisk w makro- i mikroperspektywie – dają wgląd w rozumienie nowożytnych relacji pomiędzy tym, co globalne („światowe”, odległe), a tym, co lokalne (bliskie i znajome)⁴⁸. XVI-wieczny odbiorca książek kostiumów mógł dzięki

⁴⁵ G. Riello, op. cit., s. 295; B. Castiglione, *Książka o dworzaninie*, przeł. A. Borowski, Kraków 2020.

⁴⁶ G. Riello, op. cit., s. 294–295.

⁴⁷ J. Kieniewicz, op. cit.

⁴⁸ G. Riello, op. cit., s. 284.

nim zbudować swój stosunek do odległych krain zamieszkałych przez nieznane i obce ludy (przez „Innego”), a także utrwalić wizję samego siebie, która powstała w porównaniu z tym, co nieznane.

W przypadku ksiąg kostiumów działał mechanizm podobny do tego, który da się zauważyć w kunst- i wunderkammerach – pozwalały one na symboliczne pomniejszenie świata i czyniły go dostępnym. Różni się tutaj jednak obiekt owego „pomniejszenia” – ulega mu nie świat przedmiotów, lecz ludzi. Ponadto nie konkretnych osób, ale „typów”, które poprzez ubiór miały przekazywać wiedzę o danym społeczeństwie. Biorąc pod uwagę status gabinetów osobliwości, które można uznać za pierwsze usystematyzowane kolekcje, można zaryzykować stwierdzenie, że mamy tu do czynienia z analogicznym procesem symbolicznego „kolekcjonowania” ludzi (poprzez zawłaszczenie wizerunków oraz swoistą nowożytną „tyranię wzroku i patrzenia”⁴⁹) przez właścicieli ksiąg kostiumów. Być może należy uznać je nawet za jeden z elementów budowania i utrwalania przekonania o supremacji „białego człowieka”, które w przyszłości stworzyły podwaliny systemu kolonialnego oraz imperializmu.

Księgi kostiumów w symboliczny sposób umożliwiały pomniejszenie świata, który ujmowany był za pomocą przedstawienia i porównania strojów, uznawanych za najprostszą wykładnię obyczaju. W tym kontekście istotny wydaje się rozwój kartografii, który przyczynił się do wydawania albumów z ujętymi z lotu ptaka widokami bądź wedytami najważniejszych miast na Starym Kontynencie i na obszarach pozaeuropejskich. Ich podstawowym celem było jak najdokładniejsze zobrazowanie świata i pomoc czytelnikowi w wyobrażeniu sobie jego wymiaru przestrzennego⁵⁰, a także zaspokojenie nowożytnej potrzeby systematyzacji wiedzy. Jednak w oczywisty sposób po raz kolejny świat zostawał pomniejszony i zamknięty w serii rycin. W tym przypadku wizualizacja przestrzeni jest bardziej czytelna ze względu na jej dosłowne ukazanie. Co jednak ciekawe, w wielu wydaniach widoki konkretnych miast czy regionów były uzupełniane o wizerunki ich mieszkańców, tak jak uczyniono to w popularnej serii *Civitates orbis terrarum*, wydanej przez Georga Brauna (Bruina) i rytowanej m.in. przez Fransa Hogenberga⁵¹.

⁴⁹ M. Heidegger, op. cit.

⁵⁰ M. Mielnik, *Pasja poznawania...*, s. 40.

⁵¹ *Bartholomäus Schachman (1559–1614): Sztuka podróży*, op. cit., s. 201.

Ten obejmujący sześć tomów atlas z widokami miast wydawany był aż czterdzieści sześć razy w różnych wersjach językowych w latach 1572–1617⁵². Został on oparty na najstarszym znanym zbiorze widoków miast – *Theatrum orbis terrarum* (1570) autorstwa geografów Abrahama Orteliusa, z którym wcześniej współpracował sam Hogenberg. Jednocześnie *Civitates...* miało stanowić uzupełnienie pracy Orteliusa, w której znalazły się pięćdziesiąt trzy widoki. Ostatecznie dzieło Brauna i Hogenberga zawierało aż pięćset czterdzieści sześć widoków miast europejskich (przede wszystkim niemieckich), azjatyckich, afrykańskich oraz znajdujących się na terenie Ameryki Łacińskiej (kolejne wydania wzbogacane były o nowe ryciny). Na zlecenie twórców *Civitates...* pracowali liczni artyści oraz kartografowie, zaangażowani w gromadzenie danych [m.in. flamandzki malarz i grafik Joris (Georg) Hoefnagel, jego syn Jakob Hoefnagel, twórca widoków miast Europy Północnej Heinrich Rantzau, zwany Rantzovius, czy grawer Simon Novellanus]. Część informacji zaczerpnięto także z istniejących już prac⁵³. Natomiast krótkie opisy, którymi opatrywano każdy widok, pochodzą częściowo z atlasu Orteliusa⁵⁴, a za autora niektórych pozostałych należy uznać także samego Brauna⁵⁵. Poza nimi rycinom towarzyszyły dodatkowe elementy, takie jak herb czy niewielkie scenki rodzajowe z postaciami w regionalnych strojach lub pojedyncze sylwetki. Według niektórych interpretacji wzbogacenie widoków miast o wizerunki ludzi miało zapobiegać wykorzystaniu atlasu przez Imperium Osmańskie w celach wojskowych (ze względu na panujący w islamie zakaz ukazywania podobizn człowieka)⁵⁶. Z pewnością jednak zestawienie widoku miasta z przedstawieniem postaci w odpowiednim stroju regionalnym dowodzi utożsamiania konkretnej przestrzeni geograficznej z ubiorem, który mógłby posłużyć także jako jej wizualizacja i charakteryzować lepiej zarówno miejsce, jak i ludzi, którzy je

⁵² J. Keuning, *The “Civitates” of Braun and Hogenberg*, „Imago Mundi” 1963, Vol. 17, s. 41–44.

⁵³ J. Keuning, op. cit., s. 43; *Historic Cities, Braun and Hogenberg*. „*Civitates orbis terrarum*”, http://historic-cities.huji.ac.il/mapmakers/braun_hogenberg.html (dostęp 1.04.2022).

⁵⁴ J. Keuning, op. cit., s. 42.

⁵⁵ *Historic Cities, Braun and Hogenberg*. „*Civitates orbis terrarum*”, op. cit.

⁵⁶ *Historic Cities, Braun and Hogenberg*. „*Civitates orbis terrarum*”, op. cit.

zamieszkują. Warto również zauważyć, że autorzy ksiąg kostiumów często zaangażowani byli w powstawanie atlasów z widokami miast – przykładem może być tutaj udział Abrahama de Bruyna w tworzeniu *Civitates...*⁵⁷. Co więcej, artysta ten, podobnie jak Hogenberg, pochodził z Antwerpii – warto zauważyć, że obaj rytownicy przenieśli się do Kolonii w latach siedemdziesiątych XVI wieku. Być może świadczy to o utrzymywaniu kontaktów między twórcami oraz wskazuje potencjalne drogi przepływu wzorów.

Same księgi kostiumów nie były rzeczywistym obrazem świata, lecz europejską wizją przestrzeni i czasu⁵⁸. Co jednak interesujące, poszczególne postaci przedstawiane w omawianych zbiorach grafik nie są osadzone w tym samym porządku czasowym. Na włączanych do ksiąg kostiumów przedstawieniach z reguły nie zaznaczano kontekstu sytuacyjnego mogącego sugerować czas, w którym funkcjonuje dana postać. Mimo to odbiorca nie miał problemu z umiejscowieniem w czasie sylwetki, która jest mu znajoma i bliższa pod względem kulturowym. Postaci charakteryzujące zamożnych Europejczyków nie „trwały” jednak w sposób synchroniczny z ukazanymi w tych samych zbiorach mieszkańcami terenów pozaeuropejskich⁵⁹, których przedstawiano w swoistym bezczasie. Powodem nie było jednak przekonanie o tym, że mieliby żyć oni w przeszłości, lecz wiara w to, że czas, w którym żyją, nie zmienia się⁶⁰.

Warto wspomnieć w tym przypadku o księdze kostiumów Cesarego Vecellia. W pierwszej jej części ukazano stroje antycznych Greków i Rzymian, które poprzedzają bezpośrednio ubiory XVI-wiecznych mieszkańców różnych terenów Włoch. Zaraz po nich znajdują się inne kraje europejskie, a dopiero w kolejnych rozdziałach pojawiają się przedstawiciele ludności Imperium Osmańskiego i Afryki, a także pojedyncze wizerunki społeczności dalekowschodnich⁶¹. Dzięki temu układowi zachowana zostaje

⁵⁷ P. Martin, *Conclusioni: dipingere la città*, w: *Emozioni e luoghi urbani : dall'antichità a oggi*, ed. P. Martin, E. Novi Chavarria, Roma 2021, s. 505.

⁵⁸ G. Calvi, op. cit., s. 332; G. Riello, op. cit., s. 295, 308–316.

⁵⁹ G. Riello, op. cit., s. 286.

⁶⁰ Ibidem, s. 308. We współczesnej teorii etnografii taką postawę zwykło się określać mianem „etnograficznego czasu teraźniejszego”.

⁶¹ C. Vecellio, *De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo*, Venezia 1590.

pewna ciągłość pomiędzy antykiem a XVI-wieczną Europą, czego nie można powiedzieć o „wyjętych z porządku czasowego” nie-Europejczykach⁶².

Pomiędzy ukazwanymi w księgach kostiumów wizerunkami ludzi przynależnych do różnych kręgów kulturowych można zauważyć pewne korelacje, które jednak nie są wyraźnie zasugerowane w komunikacie treściowym często tym wizerunkom towarzyszącym. Przykładem mogą być tutaj szczegóły ubioru Europejek, takie jak perły czy jedwabne elementy garderoby, które mimo że sprowadzane z Afryki i Dalekiego Wschodu, stają się składnikiem typowym dla ubioru europejskiego (właśnie poprzez ukazanie ich w tym kontekście). Vecellio wskazuje jednak na pewne zbieżności – np. w jednym z tekstów podkreśla, że podobnie jak mieszkanki Florencji, kobiety pochodzące z Afryki noszą złotą biżuterię⁶³, co dla czytelnika mogło być wskazówką o pewnych stałych elementach w sposobie ubierania się ludzi w różnych częściach globu – również te szczegóły mogły pomagać mu w kreacji określonej wizji świata. Warto zauważyć, że czynnikiem, który na nią wpływał były także różnice pomiędzy określonymi częściami ubioru danych nacji, nierzadko podkreślane lub wyolbrzymiane w celu wyraźniejszego podkreślenia rozbieżności. Przykładem mogą być tutaj duże buty-płozy na nogach mężczyzny i kobiety z Laponii w księdze Vecellia czy ogromne turbany na głowach Turków u de Bruyena – element bezpośrednio kojarzący się z Imperium Osmańskim.

7. PODSUMOWANIE

Zjawiska społeczno-kulturowe, będące wynikiem złożonych procesów historycznych, zawsze znajdują odzwierciedlenie w kulturze materialnej danego okresu. Konkretnie przedmioty, mimo że w czasie swojego istnienia ulegają zmianom w sensie fizycznym i zyskują nowy status, posiadają własną tożsamość – trwają i świadczą o minionych, związanych z nimi wydarzeniach (nie tylko jako kartezyjańska „nierozciąglą myśl” i „rozciąglą materia”, ale także jako przedmioty posiadające własne biografie nierozdzielające obu tych kategorii)⁶⁴. Przyglądając się dzisiaj zbiorom grafik przedstawiają-

⁶² G. Reolon, *I costumi degli antichi romani negli Habiti di Cesare Vecellio*, „La rivista di Engramma” 2013, nr 112.

⁶³ G. Riello, op.cit., s. 300.

⁶⁴ E. Klekot, *Tożsamość rzeczy*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3, s. 91–99.

cych ludzi oraz ich stroje, mamy świadomość, że funkcjonowały one nie tylko w czasie, gdy je tworzono – powstały w odpowiedzi na konkretne potrzeby, w wyniku splotu określonych wydarzeń oraz zmian i przez lata funkcjonowały w różnych kontekstach, zyskując nowe wymiary użytkowe oraz interpretacyjne.

Księgi kostiumów są interesującym przypadkiem, ponieważ łączą kwestie materialności i wizualności. Możliwe jest także rozpatrywanie ich jako całych zbiorów i pojedynczych (odrębnych) wizerunków – stanowią konkretną kolekcję, która została zamknięta w księdze⁶⁵. Miniaturowy, pomniejszony świat, ukazany przez pryzmat strojów i typów ludzkich, staje się reprezentacją świata rzeczywistego (a dokładnie: jego bardzo konkretną wizją) – jest europejską wizualizacją przestrzeni i czasu. Z jednej strony księgi kostiumów odpowiadały więc nowożytnym potrzebom klasyfikacji i systematyzacji danych, z drugiej mamy do czynienia z kreacją porządku świata (uzyskaną właśnie poprzez klasyfikację), pozwalającą europejskim odbiorcom na potwierdzenie swojej własnej pozycji w nim.

Księgi kostiumów funkcjonowały przez stulecia, będąc w pierwszej kolejności częścią prywatnych kolekcji – kunst- i wunderkammer oraz bibliotek – by potem przechodzić z rąk do rąk kolejnych właścicieli aż do momentu instytucjonalizacji – archiwizacji i muzealizacji. Trudno określić, jakie odczucia mogły wywoływać w odbiorcach w następujących po nowożytności okresach, które pociągały za sobą zupełnie inne sytuacje społeczno-kulturowe. Z pewnością księgi nie „pozbyły się” łatwo swojego statusu ciekawostki, cennej pamiątki czy intrygującej *curiositas*. Nie służyły już jednak właścicielowi jako potwierdzenie jego miejsca i pozycji w świecie, ponieważ w Zachodniej Europie nie istniała już taka potrzeba. Mimo to zamknięte w książce kolekcje typów i strojów – te małe światy – pozostały. Czy księgi kostiumów mogły wpłynąć na długo utrzymujące się przekonanie o słuszności kolonializmu? Z pewnością były tylko niewielkim trybikiem w wielkiej maszynie imperialnej, jednak, jak wiadomo, jeden mały element może rzutować na działanie całego mechanizmu. Z dzisiejszej perspektywy nie można oczywiście określać ksiąg kostiumów jako rodzaju manipulacji wizualnej, jednak niezaprzeczalny zdaje się wpływ zawartych

⁶⁵ Zresztą wskazuje na to sam tytuł artykułu Giorgia Riello – *The World in a Book – „Świat w książce”*. G. Riello, op. cit.

w nich przedstawień na sposób postrzegania świata przez ich odbiorców – szczególnie jeśli pozwalają one na hierarchizację (poprzez kolejność), niewypowiedzianą wprost stereotypizację, a przede wszystkim – ukryte pod płaszczem „naukowości” pomniejszenie ukazanych postaci i zamknięcie ich w księdze.

Bibliografia

- Bal Mieke, *Dyskurs muzeum*, w: *Muzeum Sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Universitas, Kraków 2005.
- Belkin Kristin Lohse, *The Costume Book*, w: *Corpus Rubenianum*, ed. L. Burhardt, t. 24, Arcade Publishing, Brussels 1978.
- Brafman David, *Facing East: The Western View of Islam in Nicolas de Nicolay's „Travels in Turkey”*, „Getty Research Journal” 2009, No. 1.
- Burszta Wojciech, *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1998.
- Calvi Giulia, *Cultures of Space: Costume Books, Maps, and Clothing between Europe and Japan (Sixteenth through Nineteenth Centuries)*, „I Tatti Studies in Italian Renaissance” 2017, No. 20.
- Colding Smith Charlotte, „*Depicted with Extraordinary Skill?: Ottoman Dress in Sixteenth-Century German Printed Costume Books*,” „Textile History” 2013, No. 44/1.
- Epple Angelika, *Storia globale e storia di genere: un rapporto promettente*, „Geschichte und Region/Storia e regione” 2012, No. 21/1–2.
- Heidegger Martin, *Bycie i czas*, PWN, Warszawa 1994.
- Horodowich Liz, *Armchair Travelers and the Venetian Discovery of the World*, „Sixteenth Century Journal” 2005, No. 36.
- Keuning Johannes, *The “Civitates” of Braun and Hogenberg*, „Imago Mundi” 1963, Vol. 17.
- Kieniewicz Jan, *Od ekspansji do dominacji. Próba teorii kolonializmu*, Czytelnik, Warszawa 1986.
- Klekot Ewa, *Tożsamość rzeczy*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3.
- Kurz Hilda, Kurz Otto, *The Turkish Dresses in the Costume-Book of Rubens*, „Netherlands Yearbook for History of Art / Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek” 1972, No. 23.
- Mallett Alex, Thomas David (ed.), *Christian-Muslim Relations. A Bibliographical History*, Vol. 6. *Western Europe (1500–1600)*, BRILL, Leiden 2014.
- Martin Philippe, *Conclusioni. Dipingere la città*, w: *Emozioni e luoghi urbani. Dall'antichità a oggi*, ed. P. Martin, E. Novi Chavarria, Viella, Roma 2021.
- Meadow Mark, *The First Treatise on Museums: Samuel Quiccheberg's Inscriptiones 1565*, Getty Research Institute, Los Angeles 2013.

- Menzhausen Joachim, *Wprowadzenie w zakres Zielonego Sklepienia. Państwowe Zbiory Sztuki w Dreźnie*, Państwowe Zbiory Sztuki, Drezno 1977.
- Michalczyk Zbigniew, *W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo w Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych ze szczególnym uwzględnieniem późnego baroku*, Warszawa 2016.
- Mielnik Magdalena (red.), *Bartholomäus Schachman (1559–1614): Sztuka podróży*, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Gdańsku, 17.07–15.10.2012, t. 1, Wydawnictwo Muzeum Narodowego w Gdańsku, Gdańsk 2012.
- Mielnik Magdalena, *Pasja poznawania. Orientalny album Bartholomäusa Schachmana w kontekście rozwoju geografii w XVI wieku*, w: *Bartholomäus Schachman (1559–1614): Sztuka podróży*, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Gdańsku, 17.07–15.10.2012, red. M. Mielnik, t. 1, Gdańsk 2012.
- Mielnik Magdalena, *Stateczne matrony i cnotliwe panny, czyli Księga ubiorów gdańskich Antona Möllera w kontekście europejskiej tradycji Trachtenbüchern*, „Quart” 2008, nr 3.
- Nicolay Nicolais de, *Les quatre premiers livres des navigations et pérégrinations en la Turquie*, Lyon 1568.
- Pomian Krzysztof, *Zbiernicze i osobliwości. Paryż–Wenecja. XVI–XVIII wiek*, przeł. A. Pieńkos, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012.
- Reolon Giorgio, *I costumi degli antichi romani negli Habiti di Cesare Vecellio*, „La rivista di Engramma” 2013, No. 112.
- Riello Giorgio, *The World in a Book: The Creation of the Global in the Sixteenth-Century European Costume Books*, „Past & Present” 2019, No. 242/supplement 14.
- Rublack Ulinka, *Dressing up: Cultural Identity in Renaissance Europe*, Oxford University Press, New York 2010.
- Rublack Ulinka, Hayward Maria, *The First Book for Fashion. The Book of Clothes of Matthäus & Veit Konrad Schwarz of Augsburg*, Bloomsbury, London 2015.
- Smentek Kristel, *Global Circulations, Local Transformations. Objects and Cultural Encounter in Eighteenth Century*, w: *Qing Encounters: Artistic Exchanges between China and the West*, ed. by P. Ten-Doesschate Chu, N. Ding, Getty Research Institute, Los Angeles 2015.
- Weigel Hans, *Habitus praecipuorum populorum tam virorum quam foeminarum singulari arte depicti; Trachtenbuch: Darinn fast allerley vnd der fürnembsten Nationen, die heutigs tags bekandt sein, Kleidungen, beyde wie es bey Manns vnd Weibspersonen gebreuchlich, mit allem vleiß abgerissen sein, sehr lustig vnd kurtzweilig zusehen*, Nürnberg 1577.
- Vecellio Cesare, *De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo*, ed. D. Zenaro, Venezia 1590.
- Żygulski jun. Zdzisław, *Sztuka turecka*, PWN, Warszawa 1988.

Modern Costume Books as an Interpretation and Symbolic Perception of the World in Sixteenth-Century Europe

This article aims to present sixteenth-century costume books as a phenomenon that was one of the ways of getting to know the world in the modern era (both in micro and macro perspective), accompanied by emphasizing and even exaggerating features and elements of appearance considered to be characteristic of given societies. In order to characterize this phenomenon in detail, the genesis, function and reasons for the popularity of costume books are also given. The text also includes their interpretation in the broader context of socio-cultural changes taking place in 16th-century Europe – these collections of representations were the European visualization of time and space, however they did not reflect reality, but created the way the world was perceived by the use of non-obvious means. They made it possible to show in a compact collection a large number of images of representatives of various nations in clothes typical for a particular region of the world, in a way making it symbolically smaller and more accessible. For this reason, it is possible to point out analogies between the operation of costume books and *Kunst- und Wunderkammer*, which is emphasized in the article. Thus, these collections of representations can also be considered from the perspective of a specific kind of collecting – the collecting of human images (human types) through their appropriation. Therefore, one of the hypotheses presented in the article is to delineate the relationship between costume books and the centuries-long process of perpetuating the claim of colonialism in certain countries which took place not only in the political-economic sphere, but also in the field of visual arts.

Keywords: costume books; 16th century; modern art; engravings; collections; *Kunst- und Wunderkammer*; colonialism; miniaturising

Data przesłania tekstu: 29.09.2021

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 15.03.2022

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 17.03.2022

WZNIOSŁOŚĆ JAKO KOŁO ZAMACHOWE GROZY. O WPŁYWIE ESTETYKI EDMUNDA BURKE’A I IMMANUELA KANTA NA LITERATURĘ ROMANTYZMU

KAMIL BARSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Adam Mickiewicz University in Poznań
kamil.barski@amu.edu.pl
ORCID 0000-0002-1971-5300

Niepodobna mówić o estetyce XIX wieku, a w szczególności o grozie – tym jej aspekcie, który romantyzm *sensu largo*¹ rozwinął w stopniu wyższym niż jakakolwiek z wcześniejszych epok – bez wspomnienia o Edmundzie Burke’u i Immanuelu Kancie. Choć można wymienić jeszcze innych myślicieli rozważających paradoksalność typowego dla literatury grozy połączenia przykrości z przyjemnością (np. John i Anna Laetitia Aikinowie²), to właśnie ci filozofowie położyli podwaliny pod gotycystyczną i romantyczną fascynację grozą. Wszystko to za sprawą estetyki wzniosłości, rozumianej najogólniej jako właściwość bodźców, które przytłaczają jednostkę „percepcyjnie, wyobrazeniowo bądź emocjonalnie” i sprawiają, że „podmiot doznaje w ostateczności zwielokrotnienia poczucia własnego istnienia”³. Podstawą

¹ Termin ten przyjmuję za Jerzym Ziomkiem (zob. J. Ziomek, *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 43). Podobnie, jako romantyczną całość, pojmuje XIX wiek Mario Praz w swojej słynnej książce *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*.

² Rodzeństwo Aikinów stoi za takimi esejami jak *On the Pleasure Derived From Objects of Terror* czy *An Enquiry into those Kind of Distress which excite agreeable Sensations*. Więcej o ich pracach zob. D.H. Thomson, *Terror High and Low: The Aikins’ „On the Pleasure Derived From Objects of Terror; With Sir Bertrand, A Fragment”*, „The Wordsworth Circle” 1998, Vol. 29, No. 1.

³ J. Płuciennik, *Figury niewyobrażalnego. Notatki z poetyki wzniosłości w literaturze polskiej*, Kraków 2002, s. 15.

tych estetyk jest silne odseparowanie piękna, dającego czystą przyjemność, i wzniosłości, za którą stoi groza i trwoga (które jednakowoż także mogą dawać specyficzną przyjemność)⁴. U początków romantyzmu, jak mówi Jean-François Lyotard, zakreślały one „świat możliwych artystycznych doświadczeń”, a także dokonały „nieodwracalnych przesunięć w przeznaczeniu dzieł”, dzięki którym późniejsze awangardy odnajdywały swoje własne ścieżki⁵. Tego rodzaju awangardą był, moim zdaniem, także romantyzm, groza zaś – najróżniej rozumiana – stała się również udziałem twórców, którzy do romantyzmu, chcąc tego czy nie, nawiązywali – Lautréamonta, Bataille’a, Artauda... Burke i Kant nie byli oczywiście pionierami w zakresie wzniosłości⁶, jednak to właśnie ich warianty tej estetyki wpłynęły na kształt romantycznej grozy. Choć w wielu miejscach zbieżne, poglądy filozofów nie były jednak identyczne.

Najważniejszym traktatem estetycznym Burke’a są *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, w których wyróżnia dwa popędy: samozachowawczy oraz dotyczący nawiązywania relacji z ludźmi. To z tym pierwszym łączy się jego zdaniem wzniosłość. Ma ona charakter dośrodkowy: od danego obiektu do podmiotu⁷. Jej największym źródłem jest strach, bowiem „żadna namiętność nie odziera umysłu równie skutecznie ze wszystkich jego władz działania i myślenia”⁸ jak on. Tyle w teorii.

⁴ M. Janion, M. Żmigrodzka, *Gorzkie arcydzieło*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3, s. 21.

⁵ J.F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, przeł. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3, s. 183.

⁶ Początki *sublime* należy wiązać z traktatem Pseudo-Longinosa pt. *O górnosci*. Zaproponował on definicję wzniosłości, która wywarła znaczny wpływ nie tylko na następnych teoretyków tej kategorii, ale też na estetykę i krytykę literatury w ogóle. Zob. R. Brandt, *Pseudo-Longinosa filozofia wzniosłości*, przeł. M. Marciniak, „Studia z Historii Filozofii” 2013, nr 1, s. 53; R. Specht, *Koncepcja wzniosłości Pseudo-Longinosa*, „Studia z Historii Filozofii” 2013, nr 1, s. 93.

⁷ S. Morawski, *Teoria estetyczna E. Burke’a*, w: idem, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961, s. 23.

⁸ E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, Warszawa 1968, s. 63.

Tym, co nas interesuje bardziej, jest to, jak owa wzniosłość może się realizować w praktyce. W pewnym uproszczeniu: Burke'owska groza nie wykracza zaledwie poza strach przed bólem, zranieniem i – ostatecznie – śmiercią. Na bazie poczucia zagrożenia lub doświadczenia czegoś, co wywołuje analogiczną reakcję fizjologiczną, albo wreszcie z powodu mocy, której specyfika sprowadza się w zasadzie do sugestii czy potencjalności niebezpieczeństwa – powstaje efekt wzniosłości⁹. Dla jego zachowania istotny jest ponadto dystans oraz wyobrazeniowy charakter zagrożenia – podczas gdy jego obserwacja z bezpiecznej odległości umożliwi doznanie wzniosłości, bezpośrednie zetknięcie się z nim spowodowałoby realną panikę i uniemożliwiło owo doświadczenie¹⁰. Tego rodzaju dystans zapewnia właśnie dzieło sztuki. Doskonałych przykładów dostarczają nam oniryczne obrazy apokalipsy u Zygmunta Krasińskiego i Jeana Paula Richtera – dzięki formule snu apokalipsa dokonuje się tam, ale w bezpieczny sposób. Tak np. dla tego ostatniego świat bez Boga – opisywany w *Mowie wypowiedzianej przez umarłego Chrystusa ze szczytu kosmicznego gmachu o tym, że nie ma Boga* – jest koszmarem. Ale właśnie dzięki temu można się z niego obudzić¹¹.

Burke wymienia wiele nośników wzniosłości, wśród których może najważniejszym dla literatury gotyckiej i romantycznej jest niejasność biorąca się z tego, co nie do końca znane, mgliste, potencjalnie groźne. Te właśnie tezy wykorzystuje w swoich powieściach gotyckich Ann Radcliffe – korzystając z atmosfery niedopowiedzenia, trzyma swoich czytelników w napięciu¹². Z ową tajemniczością wiążą się także inne jakości omawiane

⁹ T. Weiskel, *The Romantic Sublime. Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Baltimore, Maryland 1986, s. 92–93.

¹⁰ I. Kościeszka, *Sublime (w) historii. Wzniosłość jako narzędzie i przedmiot badań*, „Pamięć i Sprawiedliwość” 2012, nr 20, s. 119–120.

¹¹ M. Siwiec, *Oniryczne apokalipsy w genewskich fragmentach Krasińskiego*, w: *Wokół Krasińskiego*, red. M. Sokalska, Kraków 2012, s. 54, 63.

¹² Z. Sinko, *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830*, Warszawa 1961, s. 134, 140. Nieco podobną strategię proponują też Stephen King i H.P. Lovecraft; ten ostatni ujął ją w słowach: „Nie trzeba dużo mówić, wystarczy sugerować”. Zupełnie inną opinię ma z kolei Clive Barker, według którego „nigdy nie pokazuje się za dużo” (zob. N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przylipiak, Gdańsk 2004, s. 392–393). Jeśli Lovecrafta i Kinga uznać za

przez Burke'a, odczuwane np. wtedy, gdy do czynienia mamy z obiektami potężnymi, niezwykle rozległymi, przepastnymi. Wywołują one wrażenie nieskończoności (*infinity*) albo bezmiaru (*vastness*). Sprawiają, że dostrzegamy, iż funkcjonujemy w jakimś istniejącym ponad nami, większym, a niedostępnym nam – i dlatego właśnie tajemniczym – porządku¹³. Inną stroną tego samego zjawiska jest bezkresna pustka. Nieprzypadkowo, jak zauważa Jarosław Płuciennik, *Frankenstein* Mary Shelley zaczyna się na lodowym pustkowiu, a kończy obrazami gniewnej natury i przepaści¹⁴.

Do czynników ewokujących wzniosłość Burke zalicza też brak. Jako brak światła interpretować możemy np. czerń nocy łączonej z groźnymi pierwiastkami świata czy ciemność (która była, zdaniem Burke'a, wykorzystywana w pogańskich świątyniach do wywołania wrażenia tajemniczości). Właściwości te wyzyskał choćby George Byron w poemacie *Darkness* (a także Adam Mickiewicz w jego polskiej parafrazie), gdzie widzimy świat ogarnięty ciemnością, będący miejscem samotnym, pustynnym, zimnym, a przez to bez wątpienia wywołującym nasz lęk¹⁵. Wszystkie te

spadkobierców teorii Radcliffe, to Barkera można, zdaje się, wpisać w tradycję, której gotycko-romantycznym ogniwem byłby *Mnich* Lewisa, poprzednimi zaś etapami – twórczość D.A.F. de Sade'a (zdaniem którego filozofia powinna „powiedzieć wszystko”) i XVII-wieczne „historie tragiczne”.

¹³ W.F. Byrne, *Burke's Higher Romanticism: Politics and the Sublime*, „Humanitas” 2006, Vol. XIX, No. 1–2, s. 25.

¹⁴ J. Płuciennik, op. cit., s. 86.

¹⁵ Więcej o *Darkness* zob. np.: P. Śniedziwski, *Czarne słońca romantyków*, Warszawa 2018, s. 24. Wspomniany zaś lęk związany z „martwością” świata wyzyskują, jak sądzę, teksty kultury, których akcja osadzona jest w postapokaliptycznym świecie (zob. np. powieść Richarda Mathesona *Jestem legendą* i jej ekranizację w reżyserii Francise'a Lawrence'a z 2007 roku, cykl powieściowy *Metro* Dmitrija Głuchowskiego czy serię gier *Fallout*). Jako tekst bliski Byronowi pod względem motywu „czarnego słońca” wymienić warto także *Starość aksolotla* Jacka Dukaja. Motyw lodowego pustkowie i grasującego tam potwora – co przywołuje na myśl *Frankensteina* – przedstawia z kolei Dan Simmons w powieści *Terror*. Jednak romantyzm daje też przykłady skrajnego przeciwieństwa tej pustki – np. Północ w *Agaj-Hanie* Krasieńskiego jest pogrążona w chaosie, potwornych wyładowaniach energii, kakofonii agresywnych dźwięków, a wydarzenia mają szalone, paroksytyczne tempo. Na ten temat zob. całe studium: T. Łuczkowski, *Pejzaż Północy w „Agaj-Hanie” Krasieńskiego (Północ – od wzniosłości*

cechy możemy oczywiście interpretować jako brak; chłód byłby brakiem ciepła, bezruch – brakiem ruchu itp. Wszystko to powoduje wśród ludzi dehumanizację, a zatem – brak człowieczeństwa. Warto tu wspomnieć, że wydarzenie pogodowe, które zainspirowało Byrona do napisania poematu, także Zygmunt Krasiński odbierał w perspektywie wzniosłości jako piękna łączonego z grozą, a więc typowo Burke’owskiej¹⁶. Podobnie wzniosłość jest wywoływana przez brak w *Marii* Antoniego Malczewskiego, gdzie pustotą razi ukraiński step, na którym wszystko skazane jest na zanikanie. W ogóle nicość przeraża wielu romantyków – oznacza dla nich totalną zagładę albo pustą, martwą wieczność. Jest tak np. u Friedricha Jacobiego i Jeana Paula – pustka ta pochłaniałaby „gruzy kosmicznego gmachu”¹⁷. Na tej samej zasadzie twórców tego okresu fascynowały ruiny, cmentarze, groby...¹⁸ One także operują wszak motywem pustki, opuszczenia itp.

Osoba Burke’a jest dla badacza romantyzmu interesująca nie tylko ze względu na poglądy estetyczne, ale też z powodu reszty jego działalności. I tak np. William F. Byrne wprost mówi o „romantyczności” Burke’a (także politycznej!), na tej zasadzie, na której mówi się także o „romantyczności” Jeana-Jacques’a Rousseau (choć są to niejako dwa jej różne typy)¹⁹. Więcej

do konwulsji), w: *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia*, red. G. Halkiewicz-Sojak, B. Burdziej, Toruń 2001.

¹⁶ M. Siwiec, op. cit., s. 52.

¹⁷ Eadem, *Marionetki, maski i sny. Wokół romantycznej nicości*, „Ruch Literacki” 2013, z. 6, s. 613.

¹⁸ J. Płuciennik, op. cit., s. 59, 67, 85–86.

¹⁹ Z dozą ostrożności – wyrażoną przez zastosowanie nieobecnych u Byrne’a cudzysłówów – odnoszę się do określenia Burke’a i Rousseau jako romantyków, choć oczywiście ich wpływ na generację romantyczną nie ulega wątpliwości. Weźmy za przykład tego drugiego: występowanie u niego pierwiastków antyracjonalistycznych można, z jednej strony, traktować jako preromantyczne. Z drugiej jednak – można za ich przyczynę podać jedną z cech konstytutywnych dla *modernitas*, obecną już w literaturze oświecenia, jaką jest gotowość do krytyki własnych przesłanek (zob. M. Parkitny, *Nowoczesność oświecenia. Studia o literaturze i kulturze polskiej drugiej połowy XVIII wieku*, Poznań 2018, s. 10). To z kolei lokowałoby Rousseau w oświeceniu, wobec czego mówienie o nim jako o romantyku byłoby nadużyciem. Warto mieć jednak na uwadze, że Byrne w dużej mierze mówi o polityce, a właściwości i cezurę różnych „romantyzmów” – np. literackiego i politycznego – nie muszą być zbieżne. Weźmy pod

nawet – jego zdaniem owa „romantyczność” jest niezbywalnym składnikiem myśli Irlandczyka, koniecznym do jej właściwego zrozumienia²⁰.

Abstrahując jednak od tego, dla większości badaczy²¹ pozostaje jasnym, że wzniosłość w ujęciu Burke’a była tym z aspektów jego koncepcji, który najbardziej wpłynął na estetykę romantyczną²². Dużą rolę w kształtowaniu się wrażliwości romantyków (w tym np. Williama Wordswortha) przypisuje mu również Thomas Weiskel²³. Dotyczy to, rzecz jasna, także literatury gotyckiej – zdaniem polskiego badacza, Marka Wilczyńskiego, dla nurtu *Gothic Revival* znaczenie XVIII-wiecznych estetyk, przede wszystkim tej Burke’a, było potężne, nawet wśród tych, którzy nie czytali jego prac (choć Byrne mówi nam, że jego dzieła stanowiły i w Anglii, i na kontynencie swoisty *must-read*)²⁴. Wzniosłość stanowiła ponadto podstawową kategorię estetyczną dla amerykańskich utworów gotyckich (choć występowała w różnych wariantach, także sparodiowanym)²⁵.

Nie ma także wątpliwości, co do dróg, jakie wytyczyła następnej generacji estetyka Kanta, wyłożona np. w *Krytyce władzy sądu*, gdzie zawarł on myśli o bezinteresowności sądu estetycznego, subiektywności odbioru sztuki czy roli fantazji – choć inną sprawą jest to, że, skorzystawszy z dokonanego przez niego wyłomu, romantycy niemieccy nie odwoływali się więcej do

uwagę chociażby fakt, że jeszcze w 1908 roku Roman Dmowski, formułując program narodowej demokracji, mówi o „wytępieniu resztek romantyzmu politycznego”, co oznacza – przynajmniej jego zdaniem, bo mógł się przecież mylić – że w polskiej polityce paradygmat ten nadal funkcjonował (zob. R. Dmowski, *Niemcy, Rosja i kwestia polska*, Lwów 1908, s. 212).

²⁰ W.F. Byrne, op. cit., s. 14–15, 34.

²¹ Oponuje przeciwko temu, cytowany przez Marka Wilczyńskiego, David B. Morris (D.B. Morris, *Gothic Sublimity*, „New Literary History” 1985, Vol. 16, No. 2), uznając, że estetyka Burke’a nie daje się pogodzić ze wzniosłością romantyczną, więcej – że nie pasuje nawet do *Zamczyska w Otranto* jako najwcześniejszej powieści gotyckiej (zob. M. Wilczyński, *The Phantom and the Abyss. Gothic Fiction in America and Aesthetics of the Sublime (1798–1856)*, Poznań 1998, s. 9).

²² W.F. Byrne, op. cit., s. 24.

²³ T. Weiskel, op. cit., s. 85–86.

²⁴ W.F. Byrne, op. cit., s. 14–15.

²⁵ M. Wilczyński, op. cit., s. 19–21.

jego tez²⁶. Częścią tego wyłomu, który – nawet jeśli nie wyrażano tego wprost – mimo wszystko przynajmniej w jakiejś części pozostał obecny w romantyzmie, jest Kantowska estetyka wzniosłości, w której „przedmiot zostaje jako wzniosły ujęty z rozkoszą, która może dojść do skutku tylko za pośrednictwem przykrości”²⁷.

Zdaniem królewieckiego filozofa jednym z jej rodzajów – i to on będzie nas zajmował najbardziej – jest wzniosłość przerażająca (wstrząsająca), którą odnaleźć można w przepastnych głębiach²⁸. I tak np. zdaniem Weiskela rodem z estetyki Kanta jest centralny dla *Preludium* Wordswortha obraz przepaści²⁹. Jednak nie tylko ona jest według autora *Krytyki czystego rozumu* źródłem wzniosłości – w istocie prezentuje on cały wachlarz zjawisk, które mogą budzić w człowieku tak lęk, jak fascynację, które zarazem przyciągają i odpychają umysł, a nawet stanowią „gwałt na wyobraźni”³⁰:

strzeliste, jakby groźnie wznoszące się skały, ciężkie piętrzące się na niebie chmury, nadciągające wśród piorunów i grzmotów, wulkany w całej swej niszczącej potędze, orkany i spowodowane przez nie spustoszenia, burzliwy, bezkresny ocean, wysoki wodospad potężnej rzeki itp.³¹

Tym, co powinno nas zainteresować w kontekście rozprawy Kanta (i jego poglądów nt. grozy w ogóle), jest nie tylko fakt, iż, zwracając uwagę na przerażające zjawiska natury, swojej analizy kategorii wzniosłości dokonuje w duchu preromantycznym, ale także to, że w gruncie rzeczy niewiele miejsca poświęca w *Krytyce władzy sądzenia* zjawiskom artystycznym³². Chociaż bowiem „poezję umieszczał w swojej hierarchii sztuk najwyżej”, wzniosłość

²⁶ T. Namowicz, *Wstęp*, w: *Pisma teoretyczne romantyków niemieckich*, oprac. T. Namowicz, Wrocław 2000, s. XLIII.

²⁷ I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa 2004, s. 156.

²⁸ J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000, s. 92. Jak zauważył autor w innym miejscu swojej pracy: „Kant wydaje się zafascynowany metaforą przepaści, otchłani – w doświadczeniu wzniosłości widzi przepaść dla wyobraźni” (ibidem, s. 95).

²⁹ T. Weiskel, op. cit., s. 24.

³⁰ J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości...*, op. cit. s. 95.

³¹ I. Kant, op. cit., s. 159.

³² T. Gryglewicz, *Czy awangarda jest wzniosła?*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3, s. 165.

w dziełach sztuki uważał za mniej ważną, ponieważ nie występuje ona tam w stanie „czystym”, tj. w naturze³³. Pewnym odstępstwem od tej normy – marginalnym może dla Kanta, ale istotnym dla romantyków i twórców literatury gotyckiej – byłoby to, iż uważał za wzniosłą także zbrodnię – ale tylko „w opowiadaniu”³⁴.

Istotnie więc katalog rzeczy groźnych i zarazem wzniosłych jest u Kanta uboższy niż u Burke’a; Lyotard jest np. zdania, że, inspirując się estetyką swojego irlandzkiego poprzednika, Kant pozbawił ją tego, co było w niej najważniejsze – przerażenia wynikłego z rozmaitego rodzaju utraty, takiej jak śmierć, samotność, pustka itp.³⁵ Zawód Lyotarda wynika oczywiście z tego, że on sam jeszcze bardziej przeciwstawił sobie kategorie piękna i wzniosłości, tę drugą wiążąc przede wszystkim z bólem, smutkiem i lękiem przed unicestwieniem³⁶. Jednak dzieło Kanta tłumaczy się – w zakresie zarzutów o niedostateczną wagę przykładaną do lęku – samo; w rzeczywistości zdaniem filozofa źródłem wzniosłości jest nie tyle sam strach przed tym, wobec czego opór człowieka jest tak marny, ale raczej fakt, że doświadczenie strachu przemawia do tkwiącej w człowieku siły, która daje mu wyższość nad światem natury i zdolność do przekroczenia jej potęgi³⁷. Myśl tę rozwija później także Schiller, który uznaje, że udowadniająca siłę podmiotu formą sprzeciwu wobec Natury może być także samobójstwo³⁸.

Czy trzeba wyciągać z tego wnioski, iż Kant nie odegrał żadnej roli w rozwoju XIX-wiecznej kategorii grozy? Sądzę, że nie – w jego wariacie byłaby to po prostu trwoga, która ostatecznie kończy się happy endem – a dzięki temu wzmacnia, utrwała, „hartuje” podmiot. W tym sensie byłby on bliski Burke’owi, według którego:

³³ J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości...*, op. cit., s. 93, 96–97.

³⁴ Ibidem, s. 92.

³⁵ J.F. Lyotard, op. cit., s. 181

³⁶ M. Janion, M. Żmigrodzka, op. cit., s. 21.

³⁷ K. Demkowicz-Dobrzańska, *Kategoria wzniosłości w malarstwie Caspara Davida Friedricha*, „Colloquium Wydziału Nauk Historycznych i Społecznych AMW” 2013, nr 3, s. 108, 111–112.

³⁸ T. Weiskel, op. cit., s. 95. Więcej na ten temat zob. Ch. Trogan, *Suicide and Moral Freedom: Kant and Schiller*, „The International Journal of Literary Humanities” 2019, Vol. 19, Issue 1.

tak jak nasze ciało wymaga ćwiczeń, aby nie zmarnieć, tak też ćwiczeń wymagają nasze emocje. Poszukując obiektów wzniosłości (jak ogrom, ciemność, mrok itd.) występujących w warunkach, w których nie zagrażają naszemu życiu, chronimy nasze emocje przed stagnacją³⁹.

Sądzę wreszcie, że są takie nurty romantyzmu, które, korzystając wprawdzie z motywów uznawanych przez Kanta za wzniosłe (i bez wątpienia wzniosłość w utworach ich przedstawicieli ewokujących!), ostatecznie obracają je przeciwko człowiekowi. Choćby w czarnoromantycznej wizji świata „zależny od natury człowiek (podmiot) przeżywa [...] abyssystyczny (gr. *abyssos* – otchłań) wstrząs, doznanie otchłanności przerażającego istnienia w kosmosie, który jest bezdenną i bezcelową otchłanią”⁴⁰. Kantowski zdobywca pokonany własną bronią? Można by to tak ująć.

Wzniosłość łączoną z grozą ewokowała także, zdaniem romantyków, gotycka architektura – np. pobyt w zbudowanej w tym stylu katedrze powodować miał, według François-Reného de Chateaubrianda, „drżenie i niejasne odczucie Bóstwa” oraz uświadamiać nicość człowieka⁴¹; o owej nicości podobne zdanie miał także Samuel Coleridge. Autor *Reného* podobnie postrzegał również Opactwo Westminsterskie – jako „wielki pomnik śmierci, dumnie panujący nad pomnikiem ludzi”, ozdobiony dekoracjami przypominającymi „otchłanie Tartaru”. Wrażenie nekropolii sprawiało ono także według polskiego krytyka, Krystyna Lacha Szyrmy⁴². Najsilniej ową straszną wzniosłość architektury gotyckiej wyzyskał może Victor Hugo w *Katedrze Marii Panny w Paryżu*. Opisywana w poetyce grozy świątynia staje się – poprzez działania Quasimoda – fortecą bronioną ogniem i wrzącym ołowiem. Wrażenie „potworności” fasady wzmocnione jest nadto przez obrazy ludzi wspinających się na katedrę, przypominających zwierzęta, smoki i szatany⁴³.

³⁹ N. Carroll, op. cit., s. 427.

⁴⁰ J. Ławski, D. Kukiełko, *Czarny romantyzm*, Katedra Badań Filologicznych „Wschód – Zachód”, <http://wschodzachod.uwb.edu.pl/czarny-romantyzm> (dostęp 9.10.2020).

⁴¹ M. Jonca, *Romantycy o czasach katedr i czytaniu architektury gotyckiej*, w: *Gotyctw w literaturze i kulturze lat 1760–1830*, red. M. Cieński, P. Pluta, Warszawa 2020, s. 406–409.

⁴² M. Czerwińska, *Gotyki i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2005, s. 55, 76.

⁴³ M. Jonca, op. cit., s. 415–417.

Mówiąc o wzniosłości związanej z grozą w literaturze polskiego romantyzmu, przytoczyć można za Płuciennikiem cały szereg utworów, wśród których odnajdziemy np. obfitujące w obrazy wojny i terroru teksty Słowackiego (tu choćby *Sen srebrny Salomei*) oraz utwory Mickiewicza: *Ustęp*, w którym wzniosłość ewokowana jest przez monstrualizację Rosjan, *Konrada Wallenroda* i *Grażynę*, gdzie w okoliczności typowych dla horroru akcesoriów pojawia się krzyżacka zjawa i „morowa dziewica”, a także *Do Matki Polki* – wiersz, w którym wzniosłość, co znamienne dla jej polskiej odmiany, wywoływana jest m.in. przez obrazy grobu, rozkładu itp.⁴⁴ Pod uwagę wziąłbym także *Araba* Słowackiego, w którym wzniosłość ujawnia się w samotności zbrodniarza. Odczucie braku innych ludzi czy metafizycznego oparcia często wiązało się w literaturze epoki z *sublime*. Warto oczywiście podkreślić, że teoria wzniosłości omawianych tu estetyków była w Polsce dobrze znana – od pierwszych lat istnienia Towarzystwa Filomatycznego była przedmiotem refleksji jego członków⁴⁵. Wreszcie, by podsumować ten wątek, przywołać można opinię Płuciennika, podług której wzniosłość związana z ekcesem była czymś charakterystycznym dla epok schyłkowych, dekadencjonalnych – a pod wieloma względami chce się nurty romantyczny i gotycystyczny za takie właśnie uznać⁴⁶. Rozliczne związki między wzniosłością, romantyzmem a grozą zbiegają się też w będącej „spóźnionym owocem romantyzmu” teorii wzniosłości Friedricha Nietzschego, którego zdaniem jest ona „artystycznym okiełznaniem okropności”⁴⁷.

Rozważania te nie byłyby kompletne bez przytoczenia arcyciekawej, choć ryzykownej – czego autor jest doskonale świadomy, dlatego podpierają ją solidną analizą – tezy Weiskela, który wzniosłość przedstawianą w dziełach Burke’a i Kanta (choć przede wszystkim tego pierwszego) interpretuje w kluczu psychoanalitycznym. Zauważa np., że Burke’a i Freuda łączy dychotomiczny podział aktywności człowieka – ten pierwszy, jak wspomniano wcześniej, przeprowadził dystynkcję na namiętności samozachowawcze

⁴⁴ Zob. J. Płuciennik, *Figury niewyobrażalnego...*, s. 55, 67, 86, 87, 125.

⁴⁵ P. Sobol, O „Dzienniku z wygnania (1824–1832)” Tomasza Zana, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2015, nr 2, s. 102.

⁴⁶ J. Płuciennik, *Figury niewyobrażalnego...*, s. 53. Autor przytacza tam całą listę badaczy odnajdujących wzniosłość w literaturze gotyckiej.

⁴⁷ Ibidem, s. 186.

i miłosne, drugi zaś – na instynkty seksualne i ego-instynkty. Ten i inne argumenty dowodzą, że nie bez słuszności Weiskel myśli o zauważanym przez Burke’a w *Iliadzie*, a ewokującym poczucie wzniosłości, „nieuchronnym niebezpieczeństwie” jako o utajonej fantazji na temat ojcostwa. Istotnym faktem jest również to, że wzniosłość koncentrowałyby się w tym ujęciu wokół motywów związanych z morderstwem, szaleństwem, karą itp.⁴⁸ W tym sensie Burke’owski lęk i wywołany przezeń efekt wzniosłości wiąże badacz z kompleksem kastracyjnym. I tu także dostrzega Weiskel pewne analogie, związane z wyobraźniowym charakterem strachu – tak jak jego obiekt nie powinien być realnie groźny, bo inaczej zniweczyłoby to uczucie wzniosłości, tak i lęk chłopca przed kastracją nie jest realny – co nie zmienia faktu, że poprzez wyobrażenie sobie agresji wobec silniejszego podmiotu, orientuje się, że przegrałby w starciu z nim⁴⁹. To samo, przypominam, mówił o kruchości człowieka wobec Natury Kant.

Trzeci i ostatni etap „klasycznego” doświadczenia wzniosłości w ujęciu królewieckiego filozofa polega jednak, jak referuje Weiskel – i co pasuje do naszych wcześniejszych ustaleń – na przewyciężeniu lęku dzięki zrozumieniu, że zagrożenie nie jest prawdziwe; miałyby wtedy także następować identyfikacja z nim. Odpowiednik takiego myślenia odnajdziemy w myśleniu Freuda, według którego zagrożenie ze strony ojca jest przez syna zażegnane dzięki inkorporacji – „wchłonięciu”; jeśli bowiem zagrożenie będzie uwewnętrznione, nie będzie mogło zranić podmiotu. Prowadzić to może za to do autoagresji wyrażanej np. poprzez wyrzuty sumienia, co w skrajnej, patologicznej formie może stać się obsesją. Weiskel zauważa to np. w *Rymach o sędziwym marynarzu* Coleridge’a albo w dramacie Wordswortha *The Borderers*. Sądy te są zresztą o tyle uzasadnione, że sam Burke uważał, iż kompulsywne powtarzanie tych samych czynności (a to robi właśnie sędziwy marynarz) jest cechą szaleńców. Mówił także o tym, że ból i strach potrafią oczyścić człowieka z „problematicznego ciężaru”, co z kolei odsyła nas do owego poczucia winy (będącego, jak wiemy, zdaniem Freuda, w swej utajonej formie przyczyną wielu chorób psychicznych). Moment wzniosłości miałby ostatecznie służyć utrwaleniu konstytutywnego dla kultury kompleksu

⁴⁸ T. Weiskel, op. cit., s. 92.

⁴⁹ Ibidem, s. 93.

Edypa⁵⁰. I choć koronkową argumentację Weiskela można uznać za karkołomną, nie bez znaczenia pozostaje fakt, że pokazuje ona, jak już w myśleniu Burke'a splatają się dyskurs estetyczny i psychologiczny, co na ogromną skalę wykorzystał później – jak wiemy z lektury Janion – romantyzm.

Powyzszy wywód nie wyczerpuje oczywiście problematyki wpływu estetyki wzniosłości na groźę w literaturze romantycznej i gotycyzmie. Temat ten zasługiwałby na osobne, monograficzne opracowanie z bogatą egzemplifikacją literacką. W swoich rozważaniach starałem się podejść do problemu bardziej od strony teoretycznoliterackiej czy estetycznej, skupiając się raczej na tym, w jaki sposób wzniosłość – owo koło zamachowe romantycznej grozy – działa, niżeli jakie wywiera skutki. Szkic ten stanowi więc ledwie przyczynek, jakkolwiek ambicją niżej podpisanego była próba kieszonkowej syntezy, zbierającej informacje i tropy przydatne w dalszej wędrówce.

Bibliografia

- Brandt Reinhard, *Pseudo-Longinosa filozofia wzniosłości*, przeł. M. Marciniak, „Studia z Historii Filozofii” 2013, nr 1.
- Burke Edmund, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, PWN, Warszawa 1968.
- Byrne William F., *Burke's Higher Romanticism: Politics and the Sublime*, „Humanitas” 2006, Vol. XIX, No. 1–2.
- Caroll Noël, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
- Czermińska Małgorzata, *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.
- Demkowicz-Dobrzańska Krystyna, *Kategoria wzniosłości w malarstwie Caspara Davida Friedricha*, „Colloquium Wydziału Nauk Historycznych i Społecznych AMW” 2013, nr 3.
- Dmowski Roman, *Niemcy, Rosja i kwestia polska*, Towarzystwo Wydawnicze H. Altenberg, Lwów 1908.
- Gryglewicz Tomasz, *Czy awangarda jest wzniosła?*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3.
- Janion Maria, Żmigrodzka Maria, *Gorzkie arcydzieło*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3.
- Jonca Magdalena, *Romantycy o czasach katedr i czytaniu architektury gotyckiej*, w: *Gotycyzm w literaturze i kulturze lat 1760–1830*, red. M. Cieński, P. Pluta, IBL PAN, Warszawa 2020.

⁵⁰ Ibidem, s. 93–96. Ciekawe, że według Freuda kategoryczny imperatyw Kanta był w istocie bezpośrednią spuścizną po kompleksie Edypa.

- Kant Immanuel, *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. J. Gałecki, PWN, Warszawa 2004.
- Kościeszka Iwona, „Sublime” (w) historii. *Wzniosłość jako narzędzie i przedmiot badań*, „Pamięć i Sprawiedliwość” 2012, nr 20.
- Liotard Jean-François, *Wzniosłość i awangarda*, przeł. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3.
- Morawski Stefan, *Teoria estetyczna E. Burke’a*, w: idem, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, PIW, Warszawa 1961.
- Namowicz Tadeusz, *Wstęp*, w: *Pisma teoretyczne romantyków niemieckich*, oprac. T. Namowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2000.
- Parkitny Maciej, *Nowoczesność oświecenia. Studia o literaturze i kulturze polskiej drugiej połowy XVIII wieku*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2018.
- Pluciennik Jarosław, *Figury niewyobrażalnego. Notatki z poetyki wzniosłości w literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2002.
- Pluciennik Jarosław, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Universitas, Kraków 2000.
- Sinko Zofia, *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830*, PIW, Warszawa 1961.
- Siwiec Magdalena, *Marionetki, maski i sny. Wokół romantycznej nicości*, „Ruch Literacki” 2013, z. 6.
- Siwiec Magdalena, *Oniryczne apokalipsy w genewskich fragmentach Krasińskiego*, w: *Wokół Krasińskiego*, red. M. Sokalska, Wydawnictwo UJ, Kraków 2012.
- Sobol Piotr, O „Dzienniku z wygnania (1824–1832)” Tomasza Zana, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2015, nr 2.
- Specht Roman, *Koncepcja wzniosłości Pseudo-Longinosa*, „Studia z Historii Filozofii” 2013, nr 1.
- Śniedziewski Piotr, *Czarne słońca romantyków*, Sic!, Warszawa 2018.
- Weiskel Thomas, *The Romantic Sublime. Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland 1986.
- Wilczyński Marek, *The Phantom and the Abyss. Gothic Fiction in America and Aesthetics of the Sublime (1798–1856)*, MotiVex, Poznań 1998.
- Ziomek Jerzy, *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4.

Źródła internetowe

- Ławski Jarosław, Kukielfo Dariusz, *Czarny romantyzm*, Katedra Badań Filologicznych „Wschód – Zachód”, <http://wschodzachod.uwb.edu.pl/czarny-romantyzm/> (dostęp 9.10.2020).

Sublime as a Flywheel of Terror. The Influence of Edmund Burke's and Immanuel Kant's Esthetics on the Literature of Romanticism

The article is an attempt to synthesize the basis information about the influence of Edmund Burke's and Immanuel Kant's esthetics on fear and its depictions in the literature of Gothic and Romanticism. This subject should be considered as important, because for the artist of those two trends the terror was one of the most popular methods of obtaining the effect of sublimity. The problem is analyzed in context of theory of literature and aesthetics. Therefore, the emphasized issue is not the interpretation of particular poems, but description of the phenomenon and gathering available sources. Adduced literary works are, as a consequence, an illustration of the thesis. The paper was thought as a handy compass, base for further interpretation wanderings. It opens with the depiction of this area of Burke's esthetics, in which sublimity is united with terror. This last one is elicited by the pictures of danger, death etc., but – because of the distance, which is guaranteed by literature – when it is connected with motifs such as infinity or vastness, it can evoke sublimity. The next part of the article is an attempt at the description of Kant's views and at connecting them with art – because, unfortunately, the philosopher did not trouble himself with the latter. The last fragment of the paper is an attempt to see the sublime through the Freudian psychoanalysis, which reveals other fears which hide behind well known motifs associated with sublimity and terror.

Keywords: Romanticism; terror; sublime; Kant; Burke; esthetics

Data przesłania tekstu: 18.07.2021

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 20.12.2021

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 20.01.2022

„JESTEŚMY ŻYWĄ MATERIAŁ I ŻYWA MATERIA NAS OTACZA, CHOĆ NIE ZAWSZE TO DOSTRZEGAMY”*. KATEGORIA ŻYCIA W NOWYM MATERIALIZMIE

MALGORZATA KOWALCZE

Uniwersytet Pedagogiczny
im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie
Pedagogical University of Kraków
malgorzata.kowalcze@up.krakow.pl
ORCID 0000-0002-3012-355X

Nowy materializm¹ to stosunkowo młody prąd myślowy, który jednakże nawiązuje do „zwrotów materialistycznych”, w rozmaitych formach mających miejsce wcześniej, a spośród których Katarzyna Szopa wyróżnia materializm trzech pokoleń: pokolenia końca XX wieku (Karol Marks, Zygmunt Freud, Karol Darwin, Fryderyk Nietzsche i Henri Bergson), pokolenia związanego z majem 1968 roku (Michel Foucault, Gilles Deleuze, feminizm francuski) i nowy materializm XXI wieku (Rosi Braidotti, Jane Bennett, Karen Barad)². O ile jednak pierwszy zwrot wyrastał z tradycji humanistycznej i – jakkolwiek zmodyfikowaną – kontynuował ją³, o tyle drugi i trzeci są ruchami podważającym jej zasadność, zrodzonymi ze sprzeciwu

* J. Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham–London 2010, s. 14.

¹ Trzeba w tym miejscu zauważyć, że nowy materializm nie stanowi zwartej teorii *sensu stricto*. Jak twierdzi Tamsin Jones, ów prąd myślowy charakteryzuje „przecina-
nie się rozmaitych dyskursów”, które sprawiają, że nie stanowi on spójnego ideologicz-
nie ruchu, dającego się jasno zdefiniować. Zob. J. Tamsin, *Introduction*, w: *Religious
Experience and New Materialism*, ed. J. Riege, E. Waggoner, Basingstoke 2016, s. 2.

² K. Szopa, *Dermografie: poetyka relacji. Wokół związków materii i języka w poezji
Joanny Mueller*, „Praktyka Teoretyczna” 2013, nr 4(10), s. 142.

³ Choć psychoanaliza Freuda zanegowała humanistyczne przekonanie o nadrzęd-
nej roli rozumu, a teoria Darwina wykazała jego związek ze zwierzętami, to jednak

wobec humanistycznego antropocentryzmu i opartych na nim różnych form szowinizmu. Trzeba jednak wspomnieć także XVIII-wiecznych francuskich materialistów, takich jak: Julien Offray de La Mettrie, Paul-Henri d'Holbach, Claude Adrien Helvétius czy Denis Diderot⁴, których znaczącym osiągnięciem było odmienne ujęcie materii, wówczas wciąż postrzeganej jako bezwładna i bierna masa. D'Holbach definiował materię jako „wszystko to, co pobudza w jakikolwiek sposób nasze zmysły”⁵ i już wówczas wskazywał na jej sprawczy potencjał, jakkolwiek ów ruch ma w jego teorii charakter mechanistyczny.

Motywacją dla wyłonienia się nowej formy materializmu był intensywniejszy niż dotychczas rozwój studiów nad nauką i technologią⁶, coraz większa popularność kognitywistyki (której narzędzia wykorzystywane są do badań w dziedzinach zarówno ścisłych, jak i humanistycznych), ale przede wszystkim chęć podjęcia dialogu w sprawie ekologicznej sytuacji Ziemi. Z uwagi na oddziaływanie człowieka na geochemię naszej planety, które zaczęło się nasilać około roku 1800 wraz z przyspieszoną industrializacją, opartą na intensywnym wykorzystywaniu paliw kopalnych⁷, w 2000 roku Paul Crutzen określił epokę geologiczną, w której żyjemy, mianem „antropocenu”. Człowiek stał się nie tylko źródłem zmian zachodzących w ekosystemach, ale także czynnikiem geologicznym w zasadniczym stopniu warunkującym stan naszej planety.

wciąż człowiek stawiany był na czele organizmów żywych, właśnie z uwagi na jego wysoko rozwinięte funkcje umysłowe i jako najbardziej efektywny „produkt” ewolucji.

⁴ Z kolei opierających się na dokonaniach materialistów angielskich – Francisca Bacona, Johna Locke’a czy Thomasa Hobbes’a.

⁵ P.H. Holbach, *System przyrody*, t. 2, przeł. J. Jabłońska, H. Suwała, Warszawa 1957, s. 149.

⁶ Odkrycia nauk przyrodniczych, a w szczególności nanotechnologii, biotechnologii, technologii informacyjnej i nauk kognitywnych, które odegrały zasadniczą rolę w pojawieniu się nowego materializmu, Rosi Braidotti określa mianem czterech jeźdźców postludzkiej apokalipsy; zob. eadem, *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa 2013, s. 137.

⁷ P.J. Crutzen, W. Steffen, J.R. McNeill, *The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature?*, „Ambio” 2007, Vol. 36, No. 8, s. 614–621.

Nie ulega wątpliwości, że oddziaływanie istot ludzkich na Ziemię jest destrukcyjne. Człowiek nie uświadamia sobie zasadniczego faktu swojej egzystencji, którym jest jego niezbywalne połączenie ze środowiskiem biologicznym; zdaje się nie dostrzegać, że krzywda wyrządzona przyrodzie jest w istocie krzywdą wyrządzoną samemu sobie. Alienujemy się w swoim otoczeniu, błędnie postrzegamy siebie jako byty odmienne jakościowo, a zatem w pewien sposób nadrzędne względem własnych uwarunkowań biologicznych. Nowy materializm, biegnąc w poprzek różnic gatunkowych i fizyko-chemicznych, chce „przywrócić człowieka światu” – sprawić, by poczuł się on odpowiedzialny za Ziemię nie jako podmiot nadrzędny względem niej, ale jako jej integralna część. Ambicją nowego materializmu jest stworzenie „antropocentrycznej wspólnoty metafizycznej”, której członkami byłiby „*homo sapiens*, ogół świata przyrodniczego (rośliny, zwierzęta, kamienie, rzeki) oraz artefakty”, a jej podstawą stałaby się „immanentna żywotność materii”⁸. Nowy materializm określany jest także jako neomaterializm oraz radykalny materializm i obejmuje propozycje teoretyczne, które pojawiły się w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku. Choć poszczególne projekty filozoficzne różnią się od siebie w zakresie szczegółowej interpretacji pojęć, zasadniczo prąd ten wpisuje się w paradygmat posthumanistyczny, który zakłada ontologię dowartościowującą byty nie-ludzkie. Do najważniejszych przedstawicielek nowego materializmu należą m.in.: Rosi Braidotti, Jane Bennett, Karen Barad, Diane Coole oraz Samantha Frost. Teoriom pierwszych dwóch badaczek pragnę przyrzeć się nieco bliżej. Niniejszy tekst nie ma charakteru kompleksowej analizy ich projektów; jego celem jest raczej skrótowe omówienie najistotniejszych, moim zdaniem, aspektów owych teorii, odnoszących się do kategorii życia.

Analizy Rosi Braidotti prezentują postantropocentryczne ujęcie życia jako witalnej siły stawania się. Fundamentem jej rozważań jest rozróżnienie pomiędzy dwoma greckimi terminami: *zoe* i *bios*. Grecki termin ‘*bios*’ odnosi się do konkretnych egzemplarzy życia wcielonego, charakteryzującego się określonymi atrybutami, „zarysowuje [...] wyraziste, charakterystyczne kontury życia, odróżniające jedno istnienie od drugiego,

⁸ M. Hoły-Luczaj, *Posthumanizm. Między metafizyką a etyką*, „Kultura i Wartości” 2015, nr 1(11), s. 54.

jego »ton« wyraża życie o określonych cechach”⁹. *Zoe* natomiast oznacza życie jako takie, życie pozbawione cech jednostkowych, zawierające w sobie wszelkie jego formy¹⁰. Badaczka interpretuje *zoe*¹¹ jako „nie-ludzka, witalną siłę życia”, „bezrozumną witalność”, „biologiczną sekwencję”, nieograniczającą się jedynie do człowieka, ale właściwą wszystkim bytom żyjącym, przebiegającą „niezależnie i bez względu na racjonalną kontrolę”¹². *Bios* natomiast definiuje ona jako życie indywidualne, wcielone, charakteryzujące się określonymi atrybutami. W przypadku istoty ludzkiej *bios* jest w zasadniczej mierze określane poprzez uskutecznianie funkcji intelektualnych – poddanie swych biologicznych funkcji regulującym dyrektywom rozumu. Zdaniem Braidotti relacja pomiędzy tymi dwiema formami życia funduje jedną z głównych „jakościowych dystynkcji, na której kultura zachodnia zbudowała swój dyskurs”¹³. Tradycyjny humanizm twierdzi, iż to, co żywe i inteligentne stoi w hierarchii bytów wyżej niż to, co jest tylko żywe, i jako takie winno podlegać woli bytu rozumnego; inteligentne *bios* zyskuje więc prymat nad witalnym *zoe*. Nobilitacja *bios* sprawiła, że zapomnieliśmy, iż życie jako biologiczna sekwencja jest warunkiem *sine qua non* życia inteligentnego, a zatem w gruncie rzeczy *zoe* stanowi podstawę *bios*. Radykalny „zoocentryczny egalitaryzm” jest dla Braidotti „rdzeniem zwrotu postantropocentrycznego”¹⁴, w którym będzie można przyznać *zoe* – życiu jako takiemu – należne mu miejsce w dyskursie „humanistycznym”¹⁵. To z kolei pozwoli na zmianę postrzegania innych-niż-ludzkie form życia oraz będzie prowadziło do większej świadomości ich podmiotowego statusu

⁹ K. Kerényi, *Archetyp życia niezniszczalnego*, przeł. I. Kania, Kraków 1997, s. 16.

¹⁰ M. Bakke, *Posthumanizm: człowiek w świecie większym niż ludzki*, w: *Człowiek wobec natury – humanizm wobec nauk przyrodniczych*, red. J. Sokolski, Warszawa 2010, s. 351–352.

¹¹ A właściwie *dzoë*; zob. R. Braidotti, *Po człowieku*, op. cit., s.138–139.

¹² R. Braidotti, *Transpositions: On Nomadic Ethics*, Cambridge 2006, s. 37. Tłum. cytatu – M.K.

¹³ Ibidem.

¹⁴ R. Braidotti, *Po człowieku*, op. cit., s.139.

¹⁵ Poprzez „dyskurs humanistyczny” rozumiem tutaj nie dyskurs przebiegający w ideologicznych ramach humanizmu, lecz ogólny namysł nad rzeczywistością, mający miejsce w ludzkiej sferze.

i respektowania ich praw. Zdaniem badaczki wszelkie życie jest wcielone, a zatem daje się określić w kategoriach czasoprzestrzennych i jest podłożem określonych fizycznych atrybutów. Ów cielesny wymiar istnienia winien zostać doceniony, a w miejsce deprecjonowania ciała na rzecz rozumu, czucie i działanie winny stać się tymi aspektami bytu, które określać będą życie; życie rozumiane jako stawanie się i twórcza moc jednocząca różne formy istnienia – *zoe*.

Koncepcja Braidotti w zasadniczej mierze zdaje się zgodna z cieszącym się rosnącą popularnością nowym animizmem, będącym orientacją wobec świata, opartą na współuczestnictwie, otwartości na inne byty, chęci ich poznania i wejścia z nimi w dialog. Zgodnie z tą koncepcją świat to sieć relacji, a „życie na Ziemi (i poza nią?)” postrzegane jest „w kategoriach koniecznej kohabitacji i współzależności między ludzkimi i nie-ludzkimi formami życia, rozumianego nie tylko w sensie organicznym, lecz także w sensie zdolności do zmian i przekształceń”¹⁶. Jest to postawa „deskryptywna” – nastawiona na poznawanie, odkrywanie i akceptowanie zmiany; stoi ona w opozycji do podejścia „preskryptywnego”, które stara się dopasowywać świat do wcześniej ustalonych szablonów i klasyfikować istoty według kategorii skonstruowanych w oparciu o określone ideologie.

Jeszcze szersze rozumienie kategorii życia proponuje Jane Bennett. W swojej teorii materializmu witalnego badaczka eksponuje samostną zdolność rzeczy do pobudzania naszych funkcji poznawczych, inherentną aktywność materii – aktywność, która jest działaniem niezależnym od działania człowieka (*active, expressive or calling capacity of things*¹⁷). Bezosobowe oddziaływanie (*impersonal affect*) czy też materialna żywotność (*material vibrancy*) nie są jakimś duchowym elementem czy „życiową siłą” dodaną do materii, która też nie jest biernym materiałem, będącym przedmiotem kreatywnego działania człowieka lub Boga¹⁸. Terminem witalność

¹⁶ E. Domańska, *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Warszawa 2017, s. 47.

¹⁷ J. Bennett, *Artistry and Agency in a World of Vibrant Matter* [wykład], <https://www.youtube.com/watch?v=q607Ni23QjA> (dostęp 10.07.2022).

¹⁸ Podobną intuicję odnaleźć można już w literaturze średniowiecznej w pisarstwie włoskiego myśliciela Biagia Pelacaniego da Parmy, który postrzegał duszę jako byt immanentny względem materii, a życie ludzkie jako jedną z form istnienia – niekoniecznie

(*vitality*) autorka określa „zdolność rzeczy – pożywienia, towarów, zjawisk atmosferycznych, metali – nie tylko do hamowania czy blokowania woli czy zamierzeń człowieka, ale także zdolność działania jako aktant czy też moc, która charakteryzuje się określonymi inklinacjami czy tendencjami i zmienia przebieg wydarzeń według sobie znanych trajektorii”¹⁹. Stanowisko Bennett nie jest zupełnie nowatorskie – zdaje się w znacznym stopniu powielać poglądy jońskich filozofów przyrody, którzy poszukując „przasady” wszystkiego, co istnieje, dotarli do pojęcia *hylo zoe*, czyli materii ożywionej²⁰. Jednak poprzez przypisywanie przedmiotom materialnym zdolności intencjonalnego działania, badaczka przedstawia znacznie szersze rozumienie życia i sprawczości. Materia jest żywotna z natury rzeczy, a owa żywotność, jej zdaniem, nie daje się sprowadzić do prostej mechaniki – rzeczy zaskakują nas swoim nieprzewidywalnym „zachowaniem”, stawiają opór naszej woli, często pchają nas w kierunku określonego działania. Zdaniem autorki obraz „martwej, zinstrumentalizowanej materii jest pożywką dla ludzkiej pychy i niszczyielskich dla Ziemi fantazji dotyczących konsumpcji i zagarniania”²¹.

Termin „aktant”, którym Bennett posługuje się w odniesieniu do wszelkich form materii, badaczka zapożycza od Bruna Latoura²², który pojęciem tym określił źródło działania dostatecznie spójne, aby było efektywne i aby mogło zaprowadzać zmiany w świecie²³. Latour podkreśla fakt, że człowiek nie jest jedynym źródłem oddziaływania sprawczego, bowiem we wszelką

wyższą od innych, a jedynie odmienną. Zob. K. Steel, *Medieval*, w: *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*, ed. B. Clarke, M. Rossini, Cambridge 2016, s. 8.

¹⁹ J. Bennett, *Vibrant Matter...*, op. cit., s. VIII. Tłum. cytatu – M.K.

²⁰ Filozofom owym również bliska była monistyczna wizja świata, który nie jest produktem fuzji dwóch odmiennych jakościowo substancji, ale w którym jeden zasadniczy substrat przejawia wielość właściwości. Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 1, Warszawa 2004, s. 25.

²¹ J. Bennett, op. cit., s. IX. Tłum. cytatu – M.K.

²² Pojęcie to nie zostało ukute przez Latoura; jest zapożyczeniem z dziedziny strukturalistycznych badań literackich m.in. Algirdasa Juliena Greimasa. Zob. M. Bał, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, Kraków 2012, s. 203–204.

²³ B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, Kraków 2010, s. 100.

zmianę uwikłane są także podmioty nie-ludzkie, w dużej mierze warunkujące jej kierunek. Źródłem tym jest więc każdy podmiot/byt (*entity*), który modyfikuje inny podmiot/byt, a którego kompetencja do działania daje się wywnioskować z konkretnych aktów oddziaływania owego podmiotu²⁴. Wszelkiego rodzaju byty współkształtują rzeczywistość, tak jak aktorzy, rekwizyty, scena i oświetlenie współtworzą spektakl²⁵. Nie chodzi tu już tylko o zwykłe wykorzystywanie rzeczy, których uwikłanie w działalność ludzką zdaje się być obecne od momentu, kiedy człowiek uzmysłowił sobie, że kij może stać się przedłużeniem jego ręki, a ostry kamień udoskonalił jej siłę i precyzję, ale o sposób interpretacji istnienia człowieka, postrzeganego teraz jako byt, którego rzeczy są integralną częścią. Ludzki podmiot staje się w coraz większym stopniu uzależniony od maszyn, stanowiących nie tylko poręczne narzędzia usprawniające jego działania, ale także niezbędne elementy jego istnienia, takie jak sztuczne organy wewnętrzne, które poniekąd partycypują w życiu człowieka i je współkonstruuują. Trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że nowomaterialistyczne postrzeganie człowieka jako bytu zdeterminowanego uwarunkowaniami otoczenia odbiega od determinizmu naturalistycznego. Zorientowany scjentystycznie naturalizm wychodzi z założenia, że istnieją pewne niezmiennie prawa natury, które prowadzą do określonych przewidywalnych rezultatów, a istota ludzka jest produktem procesów do tych rezultatów prowadzących. Nowy materializm natomiast nie postrzega rzeczywistości jako zbioru sztywnych jednokierunkowych relacji przyczynowo-skutkowych, ale jako sieć oddziałujących na siebie czynników, których wzajemne oddziaływanie przynosi niedające się do

²⁴ B. Latour, *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy*, transl. C. Porter, Cambridge 2004, s. 237. Proponowane przez filozofa pojęcie kolektywu (*collective*), które jest wtórne względem samego działania polegającego na jednoczeniu/gromadzeniu (*collect*), ma kłaść nacisk na równorzędność i równoważność istnienia bytów ludzkich i nie-ludzkich, współtworzących jedną funkcjonalną całość. Ibidem, s. 59.

²⁵ Dlatego też w kręgu analiz nowego materializmu znajdują się nie tylko studia nad zwierzętami, ale także badania dotyczące nieznanych dotąd sekretów życia roślin, których kognitywny potencjał okazuje się znacznie przewyższać oczekiwania badaczy. Zob. P. Calvo, V. Pratap Sahi, A. Trewavas, *Are Plants Sentient?*, http://www.esalq.usp.br/lepse/imgs/paginas_thumb/Are-plants-sentient---Anthony-Trewavas.pdf (dostęp 15.05.2020).

końca przewidzieć rezultaty. Co ważne, ta „nieprzewidywalność” kierunku zmian odnosi się zarówno do człowieka, jak i do innych zwierząt oraz rzeczy. Choć badania naukowe odgrywają bardzo istotną rolę w rozwoju nowego materializmu – dostarczając wiedzę na temat struktury i zachowania materii – silna jest świadomość ograniczeń metod doświadczalnych.

Warto zauważyć, iż Bennett odżegnuje się od radykalnego egalitaryzmu wszystkich form życia. Twierdzi, że byty bardziej do nas podobne będą nam siłą rzeczy bliższe i że czymś naturalnym jest identyfikowanie się z członkami własnego gatunku, a nie gatunku obcego²⁶. Kategoria bliskości czy podobieństwa do człowieka nie może być jednak podstawą decydowania o tym, jaka forma istnienia jest warta zachowania, a jaka nie. Wstrzymanie się od krzywdzenia przedstawiciela innego gatunku nie musi oznaczać, że postrzegam go jako bratnią formę życia, ale wynikać ono powinno z szacunku dla życia jako takiego i z uznania, że sam fakt przewagi nad inną istotą nie uprawnia mnie do decydowania o jej losie.

Rozważania obu badaczek zmierzają ku decentralizacji humanistycznego podmiotu – na poziomie gatunkowym/globalnym, na którym rozumiana jest ona jako zmiana postrzegania człowieka w relacji do innych istnień, oraz na poziomie jednostkowym, na którym w miejsce intelektu do głosu dochodzi żywe, cielesne doświadczanie świata oraz dostrzeganie wagi relacji z innymi-niż-ludzkie bytami. W kontekście powyższych rozważań istotne są analizy Ewy Domańskiej. Badaczka zwraca uwagę na, mający obecnie miejsce, tzw. „zwrot ku sprawczości (*agency*)”, której podmiotami są nie tylko ludzie, ale również zwierzęta, a nawet byty nieożywione (rzeczy), oraz na zainteresowanie posthumanizmem rozumianym jako „zwrot ku temu-co-nie-ludzkie”²⁷. Ów drugi zwrot, jej zdaniem, pojawił się jako konsekwencja zniechęcenia metaforą świata jako tekstu, która nie jest w stanie pomóc w zrozumieniu współczesnych problemów, takich jak terroryzm, postęp technologiczny czy procesy globalizacji. Nacisk na sprawczość ma także zaakcentować odsunięcie na bok teoretycznego podejścia do rzeczy-

²⁶ J. Bennett, *Vibrant Matter...*, op. cit., s. 104. Na ów ważny aspekt zwraca uwagę Magdalena Hoły-Łuczaj w artykule *Posthumanizm. Między metafizyka a etyką*, „Kultura i Wartości” 2015, nr 1(11), s. 53.

²⁷ E. Domańska, *Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 52.

wistości oraz skupienie się na zaprowadzaniu w niej praktycznych zmian²⁸; dlatego też właśnie sprawczy podmiot (podmiot performatywny) znajduje się w centrum namysłu. U podstaw performatywnego podejścia do ciała ludzkiego leży bowiem przekonanie o jego ścisłym połączeniu ze środowiskiem – ciało nie jest hermetyczną bryłą, ale plastyczną, przenikliwą tkanką, żywo reagującą na bodźce z otoczenia. Ciało określa swoje znaczenie poprzez działanie, poprzez relacje i interakcje.

Perspektywa taka niesie za sobą zmianę w postrzeganiu życia człowieka, którego nawet najbardziej intymne i intensywne stany afektywne są „nie tyle manifestacją tożsamości [określonego podmiotu – przyp. M.K.], co ucieleśnionymi subiektywnie doznaniem, nad którymi, na kształt reakcji odruchowych, władzę sprawuje raczej świat zewnętrzny, a nie wewnętrzność”²⁹. Nowy materializm, dowartościowując sferę nie-ludzką, akcentuje agencyjny charakter materii, procesualność i wewnętrzną współzależność wszystkich elementów świata oraz ich relacyjny charakter. Podkreśla fakt, iż natura nie tyle „otacza nas”, co „jest w nas”, i szkoda wyrządzona naturze „poza nami” prędzej czy później odbije się na naturze „wewnątrz nas”. Owa decentralizacja podmiotu ludzkiego przekłada się na zmianę optyki w wielu dziedzinach współczesnej humanistyki. Na gruncie literaturoznawstwa, na przykład, większą uwagę przykładają się do innych-niż-ludzkie elementów świata przedstawionego i ich roli w kształtowaniu fabuły. Ekspozowane są także literackie narracje zwierzęce, które w zamierzeniu mają przedstawić perspektywę poznawczą innych gatunków³⁰. W dziedzinie religioznawstwa zaobserwować można większe zainteresowanie fenomenem doświadczenia

²⁸ Podejście praktyczne, prezentowane przez nowy materializm, w pewien sposób nawiązuje do postawy filozofów renesansu, którzy także akcentowali sferę *praxis* ludzkiego odniesienia do świata. Oczywiście różnicą jest jednak fakt, iż badania myślicieli doby renesansu przebiegały w ramach paradygmatu humanistycznego, podczas gdy rozważania omawianych przeze mnie badaczek oparte są na paradygmacie posthumanistycznym, którego założenia zostały zarysowane w niniejszym artykule.

²⁹ D. Hillman, U. Maude, *The Cambridge Companion to The Body in Literature*, New York 2015, s. 8. Tłum. cytatu – M.K.

³⁰ Taki zamiar budzi uzasadnione wątpliwości, trudno bowiem zaprzeczyć, że owe narracje są tworem człowieka i ukazują raczej ludzkie wyobrażenia na temat nie-ludzkiego punktu widzenia.

religijnego jako takiego; badacze coraz częściej postrzegają je jako jedną z funkcji ciała, a nawet sugerują, iż jest ono jednym z przedmiotów badań nowego materializmu właśnie³¹. Na gruncie kulturoznawstwa zaś, jak twierdzi Ewa Domańska, ma obecnie miejsce radykalny zwrot performatywny czy też zwrot ku sprawczości jako cesze wszelkiego istnienia³²; można również zaobserwować narastające przekonanie o źródłowej nieoddzielności kultury i natury³³. Są to koncepcje, których omówienie znacznie przekracza możliwości niniejszego artykułu i które stanowią zaledwie ułamek spektrum możliwości zastosowania perspektywy ujęcia życia, jaką proponuje nowy materializm. Źródłowa jedność świata materialnego, z perspektywy której człowiek jest po prostu jedną z wielu form życia, każe nam dostrzec inne pokrewne nam lub zgoła odmienne od nas formy, których istnienie nie jest ani gorsze niż ludzkie, ani niedoskonałe czy mniej ważne. Co więcej, są one z nami podskórnie połączone szeroko definiowanym życiem, którego nici rozciągają się na całość rzeczywistości materialnej.

Bibliografia

- Bakke Monika, *Posthumanizm: człowiek w świecie większym niż ludzki*, w: *Człowiek wobec natury – humanizm wobec nauk przyrodniczych*, red. J. Sokolski, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2010.
- Bennett Jane, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham–London 2010.
- Braidotti Rosi, *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, PWN, Warszawa 2013.
- Braidotti Rosi, *Transpositions: On Nomadic Ethics*, Polity Press, Cambridge 2006.
- Crutzen Paul J., Steffen Will, McNeill John R., *The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature?*, „Ambio” 2007, Vol. 36, No. 8.
- Domańska Ewa, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna”, nr 3, 2008.

³¹ M.A. Vásquez, *More than Belief: A Materialist Theory of Religion*, Oxford 2011, s. 5.

³² E. Domańska, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3, s. 12.

³³ Znaczące w tym kontekście są teksty Donny Haraway, propagatorki pojęcia „naturokultura” (*natureculture*). Zob. np. D. Haraway, *How Like a Leaf. An Interview with Thyrza Nicholas Goodeve*, New York–London 2000, s. 105.

- Domańska Ewa, *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, PWN, Warszawa 2017.
- Domańska Ewa, *Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5.
- Hillman David, Maude Ulrika, *The Cambridge Companion to The Body in Literature*, Cambridge University Press, New York 2015.
- Holbach Paul Henri, *System przyrody, czyli prawa świata fizycznego i moralnego*, przeł. J. Jabłońska, H. Suwała, PWN, Warszawa 1957.
- Hoły-Łuczaj Magdalena, *Posthumanizm. Między metafizyka a etyką*, „Kultura i Wartości” 2015, nr 1(11).
- Jones Tamsin, *Introduction*, w: *Religious Experience and New Materialism*, ed. J. Riege, E. Waggoner, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2016.
- Latour Bruno, *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy*, transl. C. Porter, Harvard University Press, Cambridge 2004.
- Latour Bruno, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. A. Derra, K. Abriszewski, Universitas, Kraków 2010.
- Steel Karl, *Medieval*, w: *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*, ed. B. Clarke, M. Rossini, Cambridge University Press, Cambridge 2016.
- Szopa Katarzyna, *Dermografie: poetyka relacji. Wokół związków materii i języka w poezji Joanny Mueller*, „Praktyka Teoretyczna” 2013, nr 4(10).
- Tatarkiewicz Władysław, *Historia filozofii*, t. 1, PWN, Warszawa 2004.
- Vásquez Manuel A., *More than Belief: A Materialist Theory of Religion*, Oxford University Press, Oxford 2011.

Źródła internetowe

- Bennett Jane, *Artistry and Agency in a World of Vibrant Matter*, <https://www.youtube.com/watch?v=q607Ni23QjA> (dostęp 10.10.2019).
- Calvo Paco, Pratap Sahi Vaidurya, Trewavas Anthony, *Are Plants Sentient?*, http://www.esalq.usp.br/lepse/imgs/paginas_thumb/Are-plants-sentient--Anthony-Trewavas.pdf (dostęp 15.03.2020).

“We are Vital Materiality and we are Surrounded by it, though we do not Always See it that Way³⁴”. The Notion of Life in New Materialism

The paper discusses selected elements of the New Materialist reformulation of the notion of life. It focuses on two theories existing within the new materialist framework, i.e. Jane Bennett’s *vital materialism* as well as Rosi Braidotti’s *zoecentrism*. Braidotti distinguishes between *bios* – biological life of individual

³⁴ J. Bennett, *Vibrant Matter...*, op. cit., s. 14.

creatures, characterized by species-specific qualities, and *zoe* – unspecified life force in which all the living creatures partake. According to her, the notion of life does not exhaust itself in exercising certain biological functions nor is the human life by definition a more developed form of life. Braidotti emphasizes the primacy and unifying function of *zoe*, arguing that the lives of non-human beings should be given more attention and appreciation. Jane Bennett offers an even broader definition of life which includes inanimate entities as well. She stresses the inherent vitality of things and their ability to exhibit agency and uncanny power suggesting that they too should be perceived as subjects. Both theories argue against anthropocentrism and emphasize the interconnectedness and interdependence of human and non-human beings which give rise to a more profound awareness of the importance of environmental discourse.

Keywords: *zoe* vs. *bios*; things; matter; vitality, non-human

Data przesłania tekstu: 19.09.2020

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 31.01.2021

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 10.02.2021

PRACA NA MATERII I DUCHU, CZYLI CO SIĘ STAŁO W CIEMNYM LESIE

JACEK KOPCIŃSKI

Instytut Badań Literackich PAN
Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences
jacek.kopcinski@ibl.waw.pl
ORCID 0000-0002-5347-9006

Była ciemna, ciemna noc
a w tej ciemnej, ciemnej nocy
był ciemny, ciemny las...
– polska klechda ludowa

Andrzej Stasiuk – prozaik, dramaturg, a także poeta – jest w polskiej literaturze twórcą tzw. „topografii wyobrażonych”. W jego utworach topografia tradycyjna, a więc „konfiguracja powierzchni uwzględniająca jej kształt oraz obecność i wzajemne położenie obiektów i punktów charakterystycznych”¹, podlega znaczącej rekonfiguracji, a dzieje się to za sprawą socjokulturowego „archiwum lektur, klisz, wyobrażeń zbiorowych”², które ten urodzony podróżnik eksploruje równie intensywnie, jak przemierzane kraje i kontynenty. Przykładem Niemcy – państwo, które w jednej ze swoich quasi-reportażowych książek Stasiuk nazywa „Dojczlandem”, odwołując się do niemieckiej nazwy kraju sąsiadującego z Polską od zachodu i do potocznego języka Polaków emigrujących za zachodnią granicę. „Dojczland” w prozie Stasiuka „oznacza nie realną przestrzeń, lecz pewien stan mentalny narratora, powikłane nawarstwienia polsko-niemieckich stereotypów, spostrzeżeń i refleksji z podróży oraz fantasmagorii środkowoeuropejskich, splot kultury, historii i histerii” – pisze Arkadiusz Kalin w szkicu poświęconym „post(-)kolonialnej konfrontacji Wschodu i Zachodu” w twórczości

¹ Zob. <https://pl.wikipedia.org/wiki/Topografia> (dostęp 23.06.2022).

² E. Rybicka, *Wschód wyobrażony. Wokół najnowszej prozy Andrzeja Stasiuka*, „Przegląd Humanistyczny” 2015, nr 4, s. 95.

Stasiuka³. Niemcy na wyobrażonej mapie pisarza stanowią bowiem symbol, a zarazem stereotyp i fantazmat Zachodu, podczas gdy Rosja, Mongolia i wreszcie Chiny pełnią tę samą rolę jako jego przeciwieństwo – Wschód. Między tymi dwoma biegunami rozgrywa się akcja tragifarsy *Ciemny las*, której tytuł jest polskim tłumaczeniem nazwy potężnego pasma górskiego w południo-zachodnich Niemczech – Schwarzwald.

„*Ciemny las* stanowi symboliczno-groteskowe przedstawienie mechanizmu przejmowania przez ludzi Wschodu, a ściślej przez Polaków, władzy nad społeczeństwami Zachodu” – pisze Roman Magryś w szkicu poświęconym dramaturgii Andrzeja Stasiuka⁴. „Autora interesuje problem wymierania i zamierania nacji. Biologicznemu starzeniu się zachodnich narodów i ich naturalnej selekcji towarzyszy prężność i inicjatywa ich wschodnich następców”. Na tym jednak nie koniec. W *Ciemnym lesie* terażniejszość, przeszłość i przyszłość nowoczesnej Europy przenika katastroficzny fantazmat chińskiego najazdu, który w pewnej chwili pęka, co dzieje się pod wpływem indywidualnych doświadczeń bohaterów. Wobec zagrożenia z dalekiego Wschodu Polacy – i szerzej: Słowianie, którzy pracują w lesie na wyrębie – na równi z ludźmi Zachodu stają się potencjalnymi ofiarami. Żeby się uratować i przeżyć, muszą pokonać zarówno Niemców, jak i Chińczyków. Tymczasem jeden z Polaków gniew, przywalony ciężkim drzewem... Śmierć Młodego powinna osłabić pozycję jego towarzyszy, jednak paradoksalnie ją wzmacnia. W świecie dramatu, który przestaje być wyłącznie reprezentacją globalnego mechanizmu, zaczynają działać dwie zupełnie nowe siły. Pierwsza z nich to siła zapomnianego rytuału pogrzebowego, która odnawia w mieszkańcach Ciemnego Lasu uczucia wyższe, a przynajmniej im o nich przypomina. Druga – to siła Erosa, uruchamiana przez przybyłą z Polski żonę zmarłego, która przejmuje władzę nad mężczyznami. W odmienionej rzeczywistości, wobec zdecydowanej postawy kobiety nawet Chińczycy przestają być fantazmatycznym symbolem anonimowej, zmechanizowanej

³ A. Kalin, *Słowiańsko-germańska tragifarsa literacka – post(-)kolonialna konfrontacja Wschodu i Zachodu*, „Porównania” 2014, nr 14, s. 124.

⁴ R. Magryś, *W poszukiwaniu nieuchwytnego, czyli zgłębianie tajemnicy śmierci. Kilka refleksji o dramatopisarstwie Andrzeja Stasiuka*, w: *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek, M. Zatorska, D. Niezgoda, Rzeszów 2018, s. 68.

apokalipsy: ujawniają się i zaczynają współpracować. Śmierć pojedynczego człowieka nadaje życiu ludzi wrzęgniętych w wielkie procesy cywilizacyjne wymiar dramatyczny, zarazem tragiczny i farsowy – na przekór statystyce i ekonomicznym potencjałom indywidualizuje ich i upodmiotawia. Ciemny Las w sztuce Stasiuka nie jest tylko „miejszem przetwarzania materii organicznej przez setki i tysiące ludzi”⁵. Jest także miejscem wewnętrznej metamorfozy konkretnych bohaterów, którzy w wyjałowionym, zmateria- lizowanym świecie doświadczają namiastki zapomnianej świętości, a za sprawą pożądania – budzą się do życia. Stasiuk właśnie dlatego sięgnął po dramat, by taką metamorfozę ukazać. Przyjrzyjmy się dokładniej tej niespodziewanej przemianie.

MECHANICZNA „PRACA NA MATERII”

Teraźniejszość *Ciemnego lasu* to rok 2007, na który przypadła kolejna, ma- sowa emigracja ekonomiczna Polaków na Zachód Europy, by w państwach o lepiej rozwiniętej gospodarce – Niemczech, Francji, Wielkiej Brytanii – sprzedawać swoją pracę. Myśl o wyjeździe stała się w Polsce symptomem zbiorowej frustracji, spowodowanej różnicą między pragnieniami a kon- sumpcyjnymi możliwościami dorabiających się obywateli. Natomiast myśl o powrocie do kraju – znakiem osobistej klęski emigrantów, którym nie udało się zakorzenić w bogatszym społeczeństwie.

Praca wykonywana przez bohaterów sztuki Stasiuka jest ciężka, niebez- pieczna i słabo płatna, spełnia więc wszystkie kryteria czynności powie- rzanych gąstarbeiterom, czyli przybyszom z zagranicy, zatrudnianym jako tania siła robocza. Używam niemieckiego pojęcia „gąstarbeiter”, ponieważ las, który wycinają Stary, Łysy i Młody, znajduje się gdzieś na terenach Saksonii, Turyngii albo Bawarii. Wskazuje na to myśliwski wystrój domu jego właściciela, a zwłaszcza tożsamość tej postaci, wprawdzie nie określona wprost, ale dla polskiego odbiorcy wystarczająco czytelna za sprawą wielu aluzji, współczesnych i historycznych. Zarobkowa emigracja do Niemiec przeciętnemu Polakowi kojarzy się z pracą w fabryce, tymczasem Stasiuk akcją swojego dramatu umieszcza na prowincji, a jego bohaterom wkłada w ręce piły i siekiery. To znak, że spędził w kraju swoich zachodnich sąsiadów

⁵ Ibidem.

sporo czasu i dobrze poznał warunki pracy emigrantów (choć sam pracował tam piórem); jeżeli w prezentacji ich świata posługuje się stereotypem, to czyni to świadomie, dla groteskowego wyolbrzymienia mentalności Polaków i Niemców. „Jaka gałąź przemysłu jest w Niemczech najważniejsza dla rozwoju koniunktury? – pytał w 2005 roku autor artykułu zamieszczonego na stronie popularyzującej wiedzę na temat RFN wśród polskich czytelników – Samochodowy? – nie – poprawna odpowiedź brzmi – ku zaskoczeniu wielu – drzewny. Z badań, przeprowadzonych przez zespół naukowców z uniwersytetu w Münster, wynika, że niemieckie leśnictwo i przemysł drzewny, zatrudniając milion trzysta tysięcy pracowników, bije na głowę wszelkie inne gałęzie przemysłu”⁶. Pomysł Stasiuka, by emigrantów zarobkowych obsadzić w roli drwali, nie był więc w 2007 roku przypadkowy.

Największy przemysł zatrudnia też największą liczbę przybyszy ze Wschodu. To ważny kierunek w sztuce Stasiuka, który słowo „wschód” (podobnie jak „zachód”) zawsze pisze wielką literą. Wprawdzie Niemcy od lat pięćdziesiątych XX wieku werbują pracowników z różnych części Europy i świata (zaczęli od Włochów i Hiszpanów, potem przyjmowali emigrantów z Jugosławii, Grecji, a następnie Turcji), ostatnie dekady należą jednak do Polaków, Ukraińców i mieszkańców Azji. Emigranci nadchodzą falami i następują po sobie – ruch ten odpowiada globalnej zasadzie ekonomicznej, która polega na zasysaniu przez bogate państwa coraz to nowych pracowników, przychodzących na miejsce tych, którzy zdołali podnieść swój status majątkowy i dłużej nie muszą pracować za grosze. Więcej: wzbogaceni, mogą nawet zająć miejsce pracodawców, jeżeli nie tutaj, to na pewno w swoim kraju. Na końcu tej kolejki znajdują się Chińczycy, których nabór organizuje samo państwo chińskie, które eksportuje nie tylko tanie towary, ale także tanią siłę roboczą.

Pierwsza scena dramatu przedstawia „miejsce wyrębu”, gdzie trzech mężczyzn „w regularnym, równym, groteskowym rytmie” piłuje, przenosi lub przetacza „drewniane kłody”. Praca robotników jest bardzo monotonna. Stasiuk podkreśla, że „każdy z nich robi coś innego”, ale „łączy ich

⁶ A. Iwicki, *Przemysł drzewny w natarciu*, DW, 29.11.2005, <https://www.dw.com/pl/przemysl%C5%82-drzewny-w-natarciu/a-2692734> (dostęp 23.06.2022).

to samo tempo, ten sam rytm”⁷. Robota na wyrębie zamieniła ich w ludzkie maszyny, w czym bardzo przypominają bohaterów *Szewców* Stanisława Ignacego Witkiewicza. Jego wizja pracy zmechanizowanej, biorącej górę nad pracownikami – wyrażana także w głośnych powieściach tego autora – z pewnością zainspirowała Stasiuka. Sztuka Witkiewicza powstała w latach trzydziestych i była groteskową reakcją na gwałtowne zmiany społeczne, które w tym czasie zachodziły w społeczeństwach Zachodu. Bohaterami *Szewców* są majster szewski Sajetan Tempe (w jego nazwisku słychać słowo „tempo”, które narzuca sobie i swoim pracownikom) oraz dwaj Czeladnicy, którzy dopiero uczą się zawodu. Wszyscy trzej są rzemieślnikami, którzy marzą o porzuceniu swojej ciężkiej, bezmyślnej (a przez to znienawidzonej) pracy oraz zmianie statusu społecznego i którzy zarazem nie wierzą w żadną odmianę losu:

SAJETAN

A to jest najgorsze, że praca nigdy nie ustanie, bo się nie cofnie ta, psiamać, machina społeczna. Ta będzie tylko pociecha, że wszyscy jako jeden wstrętny mąż, z zapamiętaniem nieprzytomnym orać będą, że nie będzie nawet takich próżniaków...⁸.

Tymczasem mieszczkański prokurator Scurvy, przy pomocy faszystowskich bojówek, wtrąca szewców do więzienia i skazuje ich na... bezczynność, która okazuje się jeszcze gorsza od pracy. Zbuntowani, odzyskują dostęp do swoich narzędzi i w szalonym tempie szyją ogromny but – groteskowy symbol rewolucji, której ofiarą padają Scurvy i fascynująca wszystkich Księżna Irina. Szewcy zajmują na chwilę miejsce klas wyższych, by z kolei ulec naporowi Hiper-Robociarza, który dokonuje rewolucji technokratycznej; władzę nad społeczeństwem przejmują komunistyczni dygnitarze. W sztuce Stasiuka także dojdzie do klasowego buntu, który skończy się rewolucyjną zamianą miejsc: niedawni niewolnicy porzucą piły i siekiery i wprowadzą się do domu swoich panów, by nadzorować nowych robotników, którzy przyszli na ich miejsce. Oczywiście Chińczyków.

⁷ A. Stasiuk, *Ciemny las*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2007, s. 7. Wszelkie cytaty z *Ciemnego lasu* pochodzą z tego wydania. Numer strony oznaczono w nawiasie po przytoczonym fragmencie.

⁸ S.I. Witkiewicz, *Szewcy*, Warszawa 1972, s. 515.

Stary, Łysy i Młody nie są jednak zawodowymi drwałami, tylko zwykłymi emigrantami zarobkowymi, którzy w obcym kraju mogą wykonywać tylko jeden typ pracy – „pracę na materii”⁹, czyli najcięższą i najtańszą pracę fizyczną. Ksywki, które nadaje im autor, pochodzą ze słownika potocznej polszczyzny i zazwyczaj używane są przez ludzi z niższych warstw społecznych (lub niezważającą na etykietę młodzież). Stamtąd także pochodzą bohaterowie sztuki, a jedyne, co ich różni, to wiek, który ma decydujący wpływ na mentalność trzech mężczyzn. Wyraża się ona w ich stosunku do wykonywanej pracy, który w przypadku Starego jest tradycyjnie etyczny, Łysego cynicznie pragmatyczny, a Młodego naiwnie romantyczny. Pierwszy, pracując, przestrzega punktualności, jest sumienny i nigdy nie kończy przed czasem. Drugi wykorzystuje każdą okazję, by pracować mniej za to samo wynagrodzenie. Trzeci natomiast jest gotowy pracować jak najwięcej, by zarobić na życie z ukochaną, która ma do niego przyjechać z Polski. Zapuszcza się w leśny „labirynt” i ginie przywalony ciężkim drzewem, co wcale nie należy do rzadkości wśród niewykwalifikowanych pracowników przemysłu drzewnego. Bohaterów różni nie tylko podejście do pracy, ale także świadomość pracy jako takiej. Staremu wydaje się, że ludzie zawsze pracowali tak samo, Młody w ogóle się nad tym nie zastanawia i tylko Łysy zdaje sobie sprawę, co w istocie dzieje się na wyrębie:

ŁYSY

[...] Na tym to polega, że nigdy nie będzie końca. Codziennie od nowa. Wstajemy rano i zaczynamy od nowa, i od nowa, i od nowa, ale nigdy nie kończymy, bo znowu jest rano i trzeba zaczynać [...].

Zawsze było inaczej. Zawsze był fajrant i siedleś do domu. Zawsze wiedziałeś, kiedy będzie koniec, zawsze wiedziałeś, jaki to ma sens... Tak było, ale się skończyło i teraz nie ma fajrantu, tylko przerwa na sen. (s. 9)

Nie ma fajrantu – i nie ma sensu, to znaczy poczucia niematerialnej wartości pracy, o której mówią filozofowie, wskazując – odpowiednio do kierunku reprezentowanej przez siebie szkoły – na „kreatywność”, „racjonalność”, „etyczność”, „podmiotowość” i „godność” pracy¹⁰. Jest tylko zysk

⁹ J. Dukaj, *Szczęśliwi uprawiacze nudy*, w: idem, *Po piśmie*, Kraków 2020, s. 64.

¹⁰ Zob. ks. J. Gocko SDB, hasło ‘praca’, w: *Słownik społeczny*, red. B. Szlachta, Kraków 2004, s. 942–959.

redukujący pracę do towaru, a pracownika do maszyny, która z innymi maszynami nie ma głębszej więzi i nie tworzy z nimi wspólnoty. W przypadku drwali zysk ten wynosi siedem pięćdziesiąt za godzinę (w domyśle euro), czyli dużo, jak na zarobki w Polsce, ale niewiele w porównaniu z dochodami właścicieli Ciemnego Lasu, którzy traktują swoich pracowników jak niewolników. Wściekły na swoich pracodawców Łysy marzy tylko, by kiedyś stać się nimi, jak w farsie, dosłownie zająć miejsce swoich:

ŁYSY

[...] Będziemy spali w ich łózkach, będziemy jedli ich jedzenie. Po prostu się wprowadzimy i będziemy ich naśladować. To nic trudnego. W gruncie rzeczy to idioci. Dlatego wymrą. Zajmiemy ich miejsce.

– fantazjuje, poirytowany (s. 31–32). Łysy najpewniej pochodzi z Ukrainy. Na pytanie: „Po co wracać do Polski?” odpowiada: „Nie wiem. Nigdy nie byłem. Od razu przyjechałem tu” – ma więc najmniej do stracenia i na wiele może sobie pozwolić.

WOJNA I TOTALITARYZM PRZYSZŁOŚCI

Historia w *Ciemnym lesie* to wydarzenia z czasów II wojny światowej zapisane w pamięci właścicieli gospodarstwa leśnego: Matki i Ojca, ale także w pamięci komputera, który obsługuje ich Syn. Ojciec pamięta mianowicie robotników, których ze Wschodu dowożono bydłocymi wagonami wprost do ich miasteczka. Ludzie ci pracowali wyłącznie za wikt i opierunek, byli bowiem robotnikami przymusowymi, a ściślej biorąc ofiarami nazistowskiej eksterminacji kolonizowanych narodów Europy wschodniej. Porywani z miejskich ulic i wiejskich dróg, trafiali do niemieckich gospodarzy pod przymusem, a karą za odmowę pracy lub ucieczkę z miejsca zesłania był obóz koncentracyjny. Ojciec zapamiętał, że słowiańscy przybysze nosili długie wąsy, dlatego kazał Staremu, Łysemu i Młodemu przykleić sobie podobne, by znowu poczuć się tak dobrze, jak za okupacji, gdy panował „porządek” – czyli gdy Niemcy rządili, a reszta ludzi im służyła aż do rychłej śmierci:

MATKA

[...] Przyjeżdżali w drewnianych wagonach i nie płaciłeś im ani grosza.

OJCIEC

Uczyli się pożytecznych rzeczy. U siebie niczego pożytecznego by się nie nauczyli. Wykonywaliśmy pracę cywilizacyjną. Umieli coraz więcej.

MATKA

Tak. I zostawali tutaj z tymi umiejętnościami na wieki.

SYN

Gdzie „tutaj”? O czym Mama mówi?

MATKA

Zapytaj swojego Ojca. Zapytaj, czemu tak pięknie rośnie Ciemny Las (s. 53–54)

Teraz wprawdzie robotnicy ze Wschodu przyjeżdżają dobrowolnie, ale czy to nie znaczna różnica potencjałów ekonomicznych między Zachodem i Wschodem zmusza ich do emigracji? Dawniej kolonizowani zbrojnie, obecnie gospodarczo, jak zawsze zajmują podrzędne miejsce w hierarchii społecznej.

Motyw wąsów jest groteskowy, ale jego sens ironiczny i zupełnie współczesny. W 2015 roku Niemcy świętowały 60. rocznicę pierwszego werbunku *gastarbeiterów* z Włoch, a więc kraju, który w czasie wojny należał do hitlerowskiej koalicji. „Serdecznie dziękujemy wszystkim za to, co zrobili dla naszego kraju” – powiedziała kanclerz Niemiec Angela Merkel. „Pracownicy, którzy stamtąd przybyli, nie tylko nam pomogli, ale mieli także swój udział w niemieckim »cudzie gospodarczym«¹¹ – dodała. Werbunek miał miejsce w 1955; tymczasem 15 lat wcześniej Niemcy „gościli” na swoich ziemiach robotników z podbitej Polski („*gastarbeiter*” znaczy dosłownie „robotnik gościnny”), o czym kanclerz już nie wspomniała. Niechlubną tradycję pracy niewolniczej przypomniał jednak Andrzej Stasiuk, budując wstydlivy kontekst dla ekonomicznej sytuacji emigrantów zarobkowych w kraju, który wzbogacił się na wschodnim niewolnictwie, szczyci się swoim „cudem gospodarczym” i ciągle potrzebuje taniej siły roboczej.

¹¹ M. Matzke, *Gastarbeiterzy są w Niemczech od 60 lat. „Przyczynili się do niemieckiego cudu gospodarczego”*, DW, 7.12.2015, <https://www.dw.com/pl/gastarbeiterzy-s%C4%85-w-niemczech-od-60-lat-przyczynili-si%C4%99-do-niemieckiego-cudu-gospodarczego/a-18900328> (dostęp 23.06.2022).

Na tej samej uroczystości z okazji przyjęcia pierwszych robotników z Włoch Aydan Özoğuz, pełnomocniczka rządu RFN ds. integracji, przekonywała: „Uchodźcy są szansą dla Niemiec. Już dziś brak u nas młodych ludzi, a w przyszłości będzie brakować rąk do pracy, ponieważ miliony pracowników pójdą na emeryturę”. W dramacie Stasiuka sytuacja jest jeszcze bardziej złożona, bowiem gospodarze na emeryturach są długowieczni, Matka i Ojciec przekroczyli setkę, a ich syn ma lat 78, choć ciągle zachowuje się jak młodzieniec. Rachunek matematyczny wskazuje na to, że akcja *Ciemnego lasu* rozgrywa się w niedalekiej przyszłości i należy do tego nurtu literatury *science fiction*, który polega na przewidywaniu skutków procesów obserwowanych w teraźniejszości (ciekawe, że identyczny tytuł nosi powieść sci-fi chińskiego pisarza Liu Cixina powstała w 2008 roku, 10 lat później przetłumaczona na polski). Otóż świat, do którego przybywają robotnicy ze Wschodu, jest światem bogatych starców, którzy dzięki beczynności i wysokorozwiniętej medycynie żyją znacznie dłużej niż ich biedniejsi sąsiedzi, a dzięki nowoczesnej strukturze gospodarczej wykonują tylko czynności należące do tzw. trzeciego sektora: usług, kreatywności, nauki i rozrywki. W dramacie Stasiuka nawet młodszy obywateli Niemiec nie muszą pracować, po prostu „spędzają czas”, podczas gdy „pracą na materii” (sektor pierwszy) zajmują się wyłącznie przybysze (lub roboty). „Naszemu prawnukom świat, w którym trzeba pracować, żeby przeżyć, jawić się będzie dystopijnym koszmarem”¹² – pisze Jacek Dukaj, twórca powieści nie całkiem *science fiction*. „Beczynność” ludzi przyszłości staje się więc początkiem ich „długowieczności” – bogaci żyją długo, za to wprost umierają z nudów, czemu zapobiegać mają gry, zabawy i oczywiście narkotyki. Ojciec urządza swoim robotnikom historyczną maskaradę, a potem godzinami przygląda się ich pracy. Nowy „*Homo sapiens* tylko siedzi i patrzy na pracę. Lubi ją mieć przy sobie. Żeby serce nie pękło z żalu”¹³. Dokładnie tak, jak Ojciec:

OJCIEC

[...] Nie ma pan pojęcia, jak w gruncie rzeczy brakuje nam pracy. Teraz, gdy jest już za późno, wielu z nas na powrót chciałoby się wziąć do roboty. Żeby było jak kiedyś. Jak dwadzieścia, trzydzieści, czterdzieści lat temu... (s. 55).

¹² J. Dukaj, op. cit., s. 61.

¹³ Ibidem, s. 63.

Syn natomiast nie rozumie nostalgii ojca, a kiedy nie wie, co ze sobą zrobić, sięga po środki farmaceutyczne. Chętnie też bawi się tzw. „Przyrzędem”, choć Matka wolałaby, by przestał pędzić życie impotentą i spłodził jej wnuka. Mimo erotycznego podtekstu słowo „Przyrząd” to w *Ciemnym lesie* nazwa komputerowego symulatora rzeczywistości. „Z grubsza da się na nim symulować świat jako taki” (s. 40) – tłumaczy Syn zdziwionemu Staremu. Za pomocą „Przyrzędu” Syn pozoruje lotnicze lub helikopterowe naloty na Ciemny Las, święcie wierząc, że ludzie chowający się między drzewami to bohaterowie jego gry:

SYN

Aaaaaaaaaaaaaaaaaa! Aaaaauuuuuuuuuuu! Tatatatatatatatatatata!

Rozjechać i spierdalać!

Lewy karabin, prawy karabin, rakietka! Aaaaaauuuuuuuuu!

Odpalić i spierdalać! Wiuuuuuuuuuuuuuuu! Uchuchuuuuuuuu!

Hurricane! Heinkel! Henschel! To były

maszyny! Dornier! Douglas! De Havilland Mosquito!

I jeszcze Halifax – sześć i pół tony bomb! Iiiiiiiuuuuuuuuuuuuuu!

Hiroszima! Nagasaki! Auschwitz! Midway!

Austerlitz! Oooooooooooooooooo! Żadnej litości i nie ma

przeeeeeeeeeebacz! Sześć półcalowych karabinów ma-

szynowych w krawędziach natarcia skrzydeł albo dwa

dwudziestomilimetrowe działka i cztery kaemy, czyli

Grumman Hellcat, a więc drzyjcie, Żółtki!!! Okinawa!

Orinoko! Dachau! Najświętsza Panienko! Co za towar!

Powinienem zrobić zapas... Me 109... He 219 kontra

Black Widow... (s. 35).

Syn zazwyczaj bawi się na swoim symulatorze w „bundeswerę”, czyli wojsko niemieckie. Mężczyźni słusznie skojarzą jego pierwszy w sztuce, pozorowany „nalot” z Wietnamem (a my z *Czasem apokalipsy* Francisca Forda Coppoli), trudno jednak nie wiązać fabuły gry z historią miejsca, w którym toczy się akcja dramatu. W lesie, oprócz maskarady, odbywa się regularna inwigilacja najemnych pracowników, których traktuje się tu jak łowną zwierzynę, a wszystko to dla zysku i przyjemności sytych dekadentów,

którzy z nudów bawią się w wojnę. „Totalitaryzm pieniądza”¹⁴ przyjmuje w pierwszej scenie *Ciemnego lasu* taką oto groteskową formę:

Odzywa się Głos. Głos jest potężny, ale jednocześnie martwy, mechaniczny, automatyczny, to głos człowieka pozbawionego uczuć albo głos maszyny, która próbuje naśladować człowieka.

GŁOS

Mówię do was wszystkich: Wychodźcie! Jak ktoś nie ma prawa, to nie powinien tu przebywać i powinien wyjść. A jeśli tam przebywacie, to jednak nie macie prawa. Wychodźcie!!! Jeden za drugim, z podniesionymi rękami. Wychodźcie. Zaraz skończy się nam paliwo i nie możemy tu latać wiecznie. Wychodźcie i stanąć bez ruchu. Przyjadą po was samochody. Samochody, które potem odwiozą was w stronę granicy. Takie są zasady. Wy je łamiecie, my ich musimy przestrzegać. Wychodźcie!!! Wiemy, że tam jesteście. Wychodźcie, bo w przeciwnym razie wyślemy bombowce. Wychodźcie z podniesionymi rękami. Wychodźcie pojedynczo. Wychodźcie, bo nie możecie tam zostać. Nie możecie zostać, bo niedługo zrobi się ciemno. Nie można przebywać w ciemnościach bez pozwolenia. Wychodźcie. Prędko, prędko, prędko wychodźcie, bo nikt w nieskończoność nie będzie na was czekał, więc prędko, prędko, prędko... (s. 13).

Jak słyszymy w ostatnim zdaniu tego przerażającego wezwania, symulowana agresja kryje wiele frustracji. „Bez barbarzyńców – cóż pocniemy teraz?”¹⁵ – zdaje się znowu powtarzać człowiek Zachodu, obecnie zgłobalizowany i „zdelaboryzowany”¹⁶.

ŁĘK PRZED CHINAMI

Dlaczego dobrowolni robotnicy pozwalają sobie na takie traktowanie? Odpowiedź jest prosta: nie mają wyboru. Jeśli uciekną z lasu, na ich miejsce natychmiast zjawią się kolejni przybysze ze Wschodu, którzy u siebie ciągle zarabiają mniej. Dla Polaków są oni konkurencją, a nie sprzymierzeńcami w walce o lepsze traktowanie przez pracodawcę. „Miało być siedem pięćdziesiąt. I żadnych nalotów. Na Chińczyków niech robią naloty, na Wietnamczyków” – wścieka się Łysy. Wspomnienie o pracownikach z Azji

¹⁴ G. Kondrasiuk, *Na Zachodzie ciemny las*, „Akcent” 2007, nr 2, s. 126.

¹⁵ K. Kawafis, *Czekając na barbarzyńców*, przeł. Z. Kubiak, Warszawa 1992, s. 23.

¹⁶ J. Dukaj, op. cit., s. 67.

na wszystkich robi wrażenie. Chińczycy i Wietnamczycy gotowi są przecież pracować za jedną trzecią stawki, na dodatek nikt ich nie widział, bo kryją się w głęboko w lesie jak ludzie dzicy albo groźne zjawy. Ich tajemnicza obecność napełnia słowiańskich robotników lękiem i jest to lęk szczególny, bo tylko po części płynący z doświadczenia. Azjaci są tu fantazmatem – na poły baśniową figurą utraty własnej tożsamości, a nawet świadomości. Pozbawieni cech indywidualnych, Chińczycy przychodzą zewsząd i zlewają się w jedną masę: zdyscyplinowaną i zdeterminowaną, a na dodatek obcą kulturowo, co z kolei podkreślają Niemcy. Ich celem nie jest dobrobyt poszczególnych emigrantów, ale zwycięstwo „kolektywistycznego, państwocentrycznego Wschodu” nad „indywidualistycznym, biznesowocentrycznym Zachodem”¹⁷.

Lęk przed chińską dominacją najpełniej w polskiej literaturze wyraził Stanisław Ignacy Witkiewicz w dystopijnej powieści *Nienasycenie* z 1930 roku. „Przeważająca część powieści stanowi opis oczekiwania na nadejście budzącej lęk siły mającej zunifikować obywateli – siły, której odeprzeć nie sposób”¹⁸. Chodzi o chińską armię, która podbiła już Rosję carską i zmierza do Polski, by dokonać całkowitej reorganizacji życia społecznego. Nową formą niewolnictwa stanie się oczywiście praca: „Moskwa formalnie wyróżniona. Chińczycy organizują ich w zupełnie nowy sposób – tłumaczy jeden z bohaterów. – Chodzi o wyssanie białej rasy. Nie liczą się zupełnie z siłami, uważając nas za miazgę. A wszystko w imię najszczytniejszych idei: podniesienia nas do ich poziomu. A przy ich pojęciu o pracy i standardzie teje i w dodatku dysproporcji w stosunku do nas w tym względzie, rzecz to bardzo niemiła. O ile nie zginiemy, możemy być skazani na zapracowanie się na śmierć”¹⁹. „Rzecz jest prosta jak konstrukcja naszego modlitewnego młynka: nie umiecie sobą rządzić i jesteście rasowo wyczerpani – w ostatnim rozdziale powieści tłumaczy chiński przywódca. – Urządźmy was i będziecie szczęśliwi”²⁰. Jednym ze sposobów osiągnięcia tej nowej szczęśliwości jest zażywanie tabletek Murti-Binga, czyli narkotyku, po którym w umyśle człowieka „następowało zupełne sproszkowanie

¹⁷ Ibidem, s. 87.

¹⁸ U. Dobrzańska, *Mechanizacja po chińsku*, Polona/Blog, 27.03.2014, <https://blog.polona.pl/2014/03/mechanizacja-po-chinsku/> (dostęp 23.06.2022).

¹⁹ S.I. Witkiewicz, *Nienasycenie*, Warszawa 2019, s. 168.

²⁰ Ibidem, s. 328.

jaźni na szeregi bezzwiązkowych momentów; na tle możliwości poddania się każdej, najgłępszej nawet mechanicznej dyscyplinie”²¹. Udawani drwale w dramacie Stasiuka myślą tak o samych Chińczykach, których zjawienie się w charakterze taniej siły roboczej, wypierającej nawet słabo opłacanych „Jugoli”, „Turków”, „Algierczyków”, „Polaków” i „Ukraińców”, ciągle zapowiada kres cywilizacji europejskiej. Traktowani jak maszyny do pracy i zwierzyzna, w przybyszach z Dalekiego Wschodu widzą swoich następców:

STARY

A kto będzie pracował?

ŁYSY

Jak to kto? Wschód, Wschód będzie zapierdalał! Na wieki wieków amen.
[...]. (s. 30).

W innej scenie Łysy nazwie Chińczyków „żółtymi mutantami gospodarki rynkowej i leninowsko-maoistowskiej”, które „uprawiają dumping” niezgodny „z duchem fair play, jaki obowiązuje w kapitalizmie”. Tymczasem to właśnie bohaterowie *Ciemnego lasu* przypominają zaprogramowane przez ekonomię pierwszego świata roboty, dzielące się na tych, którzy wyłącznie pracują, i tych, którzy nie pracują w ogóle. Dopiero śmierć Młodego wytrąci ich z tego alienującego matriksa i nada im ludzkie cechy, które dostrzegą także w Chińczykach.

ŚMIERĆ I MODLITWA

Pisząc dramata o wyzyskiwanych, Stasiuk sięga po motyw śmiertelnego wypadku pracownika, klasyczny dla utworów o tej tematyce. Śmierć w miejscu pracy wyzwala w robotnikach gniew i prowadzi do buntu. Jednak nie od razu. Stary i Łysy schodzą z wyrębu, by zawiadomić swoich pracodawców o wypadku i domagają się dla Młodego godnego pogrzebu. Początkowo napotyka opór, bo Młody pracował w lesie na czarno i zgłoszenie o jego śmierci narażałoby Ojca na wysoką karę finansową. Robotnikom udaje się jednak dopiąć swego, ponieważ samo zjawienie się Polaków wywołuje w domu Niemców małą rewolucję. Po raz pierwszy bowiem dochodzi do ich spotkania twarzą w twarz, co dla Syna okazuje się sytuacją wstrząsającą,

²¹ Ibidem, s. 230.

jako że do tej pory w ogóle nie wiedział o ich istnieniu. Dla Ojca zaś to sytuacja co najmniej zaskakująca, bowiem bez przyklejonych wąsów mężczyźni w ogóle nie przypominają mu robotników. Następuje moment dramatycznego rozpoznania w wirtualnych przebierańcach prawdziwych ludzi, którzy z kolei przekonują się, kim naprawdę są ich pracodawcy i w jaki sposób nimi zarządzają. Syn objaśnia Staremu i Łysemu zasadę działania „Przyrządu” i zza projekcji demonicznego „Głosu” wyłania się nagle twarz niedojrzałego narkomana po siedemdziesiątce cały czas pozostającego na utrzymaniu rodziców. Obie strony są sobą bardzo zaintrygowane, jakby w domu Ojca spotkali się przedstawiciele jakichś obcych cywilizacji, a nie pracodawcy z robotnikami. Wspólny problem szybko ich do siebie upodabnia, zarazem odróżniając od tajemniczych mieszkańców Ciemnego Lasu:

OJCIEC

Powinienem był wziąć Chińczyków. Oni wszystko załatwiają między sobą. Nikt nigdy nie widział martwego Chińczyka. (s. 48).

A martwy Polak to widok Niemcom znany, choć bardzo kłopotliwy, zwłaszcza tu, gdzie pochowano ich wielu w czasie wojny. Upór Starego kruszy jednak opór Ojca i mężczyźni przynoszą z lasu ciało Młodego, a następnie kładą je na stole „jak na katafalku” i „czuwają” przy zwłokach. Światem dramatu zaczyna rządzić przeszłość, bowiem tradycyjne czuwanie przy zmarłym w nowoczesnym społeczeństwie dawno już zostało zarzucone jako praktyka społeczna – śmierć uległa medykalizacji, a o obrzędku pamiętają tylko najstarsi²². Matka intonuje tradycyjną modlitwę błagalną za zmarłych *Wieczne odpoczywanie, racz mu dać, Panie*, bo przypomniała sobie, że tak kiedyś modlili się w tym domu przybysze ze Wschodu:

MATKA

[...] Byli cisi i grzeczni. Nie podnosili wzroku. Ale umierali częściej niż my, i wtedy pozwalaliśmy zbierać się ich kobietom i ustawiać świece [...] (s. 52).

Wspomnienia Matki są niebezpieczne, Ojciec woli nie wracać do tamtych czasów. Ciało Młodego uwalnia wspomnienia, ale też wyrzuty sumienia, które wzmagają głośno odmawiana, a właściwie śpiewana modlitwa Matki. Jej

²² Zob. P. Ariès, *Śmierć na opak*, w: idem, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1989, s. 553.

wartki strumień płynie teraz przez dramat Stasiuka i łączy najstarsze pokolenie Niemców i Polaków. Matka, która nagle nadaje ton całemu dramatowi, modli się bowiem ze Starym, śpiewając na głosy pieśni o zmarłych. W ironicznym kontrapunkcie do ich zawołania protestuje niczego nieświadomy Syn, Ojciec z Łysym kłóć się o godzinową stawkę, jak równy z równym, bo obaj mają w ręku mocne argumenty: gospodarz pieniądze, a Łysy informacje o śmierci nielegalnie zatrudnionego kolegi. Pogodzeni i pokłóceni nareszcie nie udają, tworzą grupę ludzi obdarzonych jakąś tożsamością, odrębnych, choć razem działających, związanych wspólnym granicznym doświadczeniem, którym stała się dla nich śmierć Młodego. Nad trumną maski opadają, ukazują się prawdziwe twarze. Przez chwilę modlitwa za zmarłego zagłusza nawet spór żywych i oto akcja dramatu rytualizuje się, jakby właśnie przyszedł czas, by wszystkich pogrzebanych w Ciemnym Lesie polecić Bogu, a samemu prosić o Jego łaskę za popełnione czyny. Mimo gwałtownych protestów Syna Matka uparcie prosi o zmiłowanie dla żyjących i jest to jedyna taka modlitwa starej Niemki w polskim dramacie:

MATKA

Baranku Boży, który gładzisz grzechy świata – przepuść nam, Panie.

SYN

Mama sobie jaja robi.

MATKA

Baranku Boży, który gładzisz grzechy świata – wysłuchaj nas, Panie.

SYN

Mamo!!!

MATKA

Baranku Boży, który gładzisz grzechy świata – zmiłuj się nad nami.

SYN

Jacy ludzie? (s. 50).

EROS I WŁADZA

Gdy kończy się czas obcowania żywych z umarłymi, w dramacie Stasiuka zjawia się żona Młodego, by dokonać realnej zmiany w strukturze zastanego świata. Żona jest młodą pielęgniarzką, a „niemiecki rynek pracy kusi polskie

pielęgniarki – nie tylko do pracy w szpitalach, ale również w opiece²³ – zawiadamiają redaktorzy strony Helphoo. I tłumaczą: „Zapotrzebowanie to jest zgodne z trendem starzejącego się społeczeństwa – za naszą zachodnią granicą w tej chwili ponad 20% społeczeństwa to osoby po 60. roku życia, natomiast średni wiek obywatela Niemiec w ciągu najbliższych 30 lat może wzrosnąć nawet o 4 lata, z 45 do 49 lat²⁴. Wiekowi właściciele Ciemnego Lasu od razu interesują się pielęgniarką z Polski, ale Żona przyjechała do Młodego z miłości, zachęcona jego wyidealizowaną wizją świata Zachodu. Pełna ufności, optymizmu i naturalnego dobra, zjawia się w domu umarłych jak anioł, a anioły to przecież nie tylko miłość, ale też inteligencja!

Początkowo onieśmielona Żona szybko wyczuwa swoją kobiecą władzę nad Synem i robi z niej użytek. W sztuce Stasiuka zaczyna rządzić Eros, mnożą się więc także farsowe motywy fabularne: Ojciec na brzmienie słowa „strajk” pada trupem i potem tylko skomplikowana aparatura medyczna trzyma go przy życiu; robotnicy leśni montują kamerę w domu gospodarzy i od tej pory mają wszystkich na oku; Żona uwodzi Syna i nakłania go do zatrudnienia Starego w charakterze Ojca (którego ten wcześniej odłącza od aparatury), a Łysego w zastępstwie siebie samego... Kobieta snuje też plany o wspólnych podróżach z Synem, który może wreszcie dojrzeje i doczeka się potomka. Karnawałowa zamiana miejscami ma w *Ciemnym lesie* głębszy sens, bo zgodnie z planem Stary będzie uczył Matkę modlitw, a Łysy zajmie się nadzorowaniem nowych pracowników – Chińczyków, którzy w finale dramatu zjawiają się wreszcie w lesie. Oczywiście wcale nie są żadnymi „mutantami” tylko ludźmi, którzy potrafią pochować drugiego człowieka, co odróżnia ich od bezradnych w tej materii ludzi Zachodu. Ich tradycyjny rytuał pogrzebowy jest zresztą bardziej złożony i podniosły niż dawne obrządki Polaków czy Niemców, ale Stasiuk nam ich nie pokazał. Włożył jedynie na ramiona Chińczyków trumnę z ciałem Młodego, co w naszej kulturze stanowi wyraz zaufania i szacunku.

Farsowa struktura *Ciemnego lasu* kryje prawdziwe misterium śmierci i odrodzenia, co w sztuce sygnalizują subtelnie sparodiowane motywy ewangeliczne. Gdy Żona pyta o Młodego, mężczyźni naprędce wymyślają

²³ *Ile zarobi pielęgniarka z Polski w Niemczech?*, Helphoo, 4.02.2020, //helphoo.com/pl/blog/ile-zarobi-pielęgniarka-z-polski-w-niemczech (dostęp 23.06.2022).

²⁴ *Ibidem*.

historyjkę o jego podróży służbowej, z której ma wrócić „za trzy dni”. Nic takiego oczywiście nie następuje, ale gdyby nie śmierć Młodego, Żona nie wzięłaby spraw w swoje ręce! Jej sprawczość jest godna pozazdroszczenia; przy Żonie nawet Łysy zaczyna się modlić, a potem z podziwem komentuje jej poczynienia. W dramacie Stasiuka prawdziwą rewolucję wszczynają zwykła pielęgniarka, co znakomicie odpowiada dzisiejszym trendom społecznym w Europie, które Witkiewicz przepowiedział już w latach trzydziestych ubiegłego wieku. „Kobiety na tym szybko amerykańizującym się gruncie swojego prymitywu inteligentniały przerażająco, w stosunku do ogłupionych pracą mężczyzn”²⁵ – napisał w *Nienasyceniu*. Na koniec Żona wyprowadza z lasu budzących lęk Chińczyków i każe im przygotować pogrzeb męża; w jej kwestiach słycać imperatywy rodem z Nowego Testamentu:

Żona klaszcze głośno w dłonie. Spomiędzy drzew wychodzi Czterech Chińczyków. Niosą coś w rodzaju lekyty: krzesło z drążkami do niesienia. Stawiają lekytę na ziemi, a sami stają w karnym szeregu.

ŻONA

A teraz weźcie to i pochowajcie. Umiecie pochować człowieka?

Czterej Chińczycy kiwiają jednocześnie głowami.

ŻONA

No więc idźcie i kopcie. Jak wykopiecie, to nas zawołajcie. Żebyśmy byli przy zakopywaniu. Rozumiecie?

Czterej Chińczycy kiwiają głowami. Podnoszą trumnę i wkładają ją sobie na ramiona. Znikają w głębi Ciemnego Lasu. Żona zasiada w lekytce. Po jej lewej stronie, na ziemi, siada Łysy, po prawej Stary. U jej stóp siada Syn. Powolne wyciemnienie. [...] (s. 109–110).

No cóż, przybysze ze Wschodu nie tylko przejęli dobra i pozycję swoich pracodawców, ale i władzę, która ma prawdziwie cesarski charakter! W tragicomedii Stasiuka Wschód wygrywa z Zachodem inteligencją, sprytem, wrażliwością i witalnością. A wszystko za sprawą starej Niemki, która nad ciałem zabitego człowieka zaczęła modlić się słowami dawnej pieśni – zupełnie bezwiednie uchylając drzwi świętości. I młodej Polki, która w martwy męski świat społeczno-ekonomicznego wyzysku tchnęła nowe, namiętne życie i zaczęła w nim królować. Oto co stało się w Ciemnym Lesie.

²⁵ S.I. Witkiewicz, *Nienasycenie*, Warszawa 2019, s. 29.

Bibliografia

- Ariès Philippe, *Śmierć na opak*, w: idem, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, PIW, Warszawa 1989.
- Dukaj Jacek, *Szczęśliwi uprawiacze nudy*, w: idem, *Po piśmie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020.
- Gocko ks. Jerzy SDB, hasło 'praca', w: *Słownik społeczny*, red. B. Szlachta, Wydawnictwo WAM, Kraków 2004.
- Kalin Arkadiusz, *Słowiańsko-germańska tragifarsa literacka – post(-)kolonialna konfrontacja Wschodu i Zachodu w twórczości Andrzeja Stasiuka*, „Porównania” 2014, nr 14.
- Kawafis Konstandinos, *Czekając na barbarzyńców*, w: idem, *Wiersze zebrane*, przeł. Z. Kubiak, Wydawnictwo „Res Publica”, Warszawa 1992.
- Kondrasiuk Grzegorz, *Na Zachodzie ciemny las*, „Akcent” 2007, nr 2.
- Magryś Roman, *W poszukiwaniu nieuchwytnego, czyli zgłębianie tajemnicy śmierci. Kilka refleksji o dramatopisarstwie Andrzeja Stasiuka*, w: *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, red. M. Rabizo-Birek, M. Zatorska, D. Niezgodą, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2018.
- Rybicka Elżbieta, *Wschód wyobrażony. Wokół najnowszej prozy Andrzeja Stasiuka*, „Przegląd Humanistyczny” 2015, nr 4.
- Stasiuk Andrzej, *Ciemny las*, w: *Transformacja. Dramat polski po 1989 roku*, t. 2, wybór i wstęp J. Kopciński, IBL PAN, Warszawa 2013.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Nienasycenie*, Wydawnictwo MG, Warszawa 2019.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Szewcy*, PWN, Warszawa 1972.

Źródła internetowe

- Dobrzańska Urszula, *Mechanizacja po chińsku*, Polona/Blog, 27.03.2014, <https://blog.polona.pl/2014/03/mechanizacja-po-chinsku> (dostęp 23.06.2022).
- Iwicki Andrzej, *Przemysł drzewny w natarciu*, DW, 29.11.2005, <https://www.dw.com/pl/przemys%C5%82-drzewny-w-natarciu/a-2692734> (dostęp 23.06.2022).
- Ile zarobi pielęgniarka z Polski w Niemczech?*, Helphoo, 4.02.2020, [//helphoo.com/pl/blog/ile-zarobi-pielęgniarka-z-polski-w-niemczech](http://helphoo.com/pl/blog/ile-zarobi-pielęgniarka-z-polski-w-niemczech) (dostęp 23.06.2022).
- Matzke Małgorzata, *Gastarbeiterzy są w Niemczech od 60 lat. „Przyczynili się do niemieckiego cudu gospodarczego”*, DW, 7.12.2015, <https://www.dw.com/pl/gastarbeiterzy-s%C4%85-w-niemczech-od-60-lat-przyczynili-si%C4%99-do-niemieckiego-cudu-gospodarczego/a-18900328> (dostęp 23.06.2022).

Work on Matter and Spirit, or What Happened in the Dark Forest

The essay is based on interpretation of the *Dark Forest*, the most important play by Andrzej Stasiuk. In the world of this grotesque-futuristic drama, the author of

the sketch found a representation of a paradoxical mechanism, which consists in taking power over Western societies by the inhabitants of the East – previously employed as cheap labour or forced to slave labour. In this play the revolutionary mechanism is shown on the example of relations between Germans and Poles. The Germans are a nation of wealthy and long-lived people, but unable to do any work and internally sterile, and thus exposed to the displacement by nations such as Poles – ambitious, hardworking, ready to gain the power. The revolution in the *Dark Forest* takes place as a result of the sudden death of one of the gastarbeiter working in the forest belonging to the German owners and the arrival of the deceased man's attractive wife. According to the author of the essay, these two events: the tragedy and the farce, trigger forces that have not been present in the heroes so far. The first is the symbolic strength of Thanatos and the forgotten funeral ritual associated with death, the second is the strength of Eros. Death gives the lives of people harnessed in great civilization processes a dramatic dimension, individualizes them and empowers as persons potentially capable of higher feelings. Love and desire, on the other hand, restore the vitality of the Germans, and give the Poles an unforeseen form of power over them (and also over the Chinese, who are pressing from the East). Jacek Kopciński argues that the Dark Forest in the play is not only a place where organic matter is processed, but also an internal metamorphosis of the protagonists who, in a sterilized, materialized world, experience substitutes for forgotten holiness, and through desire – they come to life.

Keywords: Polish drama; Andrzej Stasiuk; East and West; Eros and Thanatos; sociology of work; ritual in modern drama

Data przesłania tekstu: 5.04.2021

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 3.05.2021

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 11.05.2021

„CHYBA W TEN SPOSÓB TOCZY SIĘ TA LUDZKA KOMEDIA PRZEZ CAŁE POKOLENIA DROGĄ NA ZACHÓD I PRZEZ PUSTYNIĘ”*. PARABOLICZNOŚĆ W KINIE BRACI COEN

KAMILA ŻYTO

Wydział Filologiczny UŁ
Faculty of Philology, University of Łódź
kamilazyto@uni.lodz.pl
ORCID0000-0003-2822-8341

Parabola – często synonimicznie nazywana także przypowieścią¹ – jest gatunkiem literackim pierwotnie związanym z kontekstem dydaktycznym. W swym kształcie miała charakter moralizatorski, pouczający, często perswazyjny. Niejednokrotnie stanowiła formę, którą operowały teksty religijne² – bliskowschodnie, judaistyczne, ale przede wszystkim chrześcijańskie, zwłaszcza Nowy Testament. Tradycyjną parabolę cechowała narracyjna schematyczność, uproszczenia w budowaniu postaci i świata przedstawionego, dlatego służyła intensyfikacji moralnego przekazu –

* Fragment monologu narratora z filmu *Big Lebowski* (*The Big Lebowski*, 1998) wygłaszany w ostatniej scenie przez kowboja w scenariuszu określanego jako „The Stranger”.

¹ Niektórzy badacze uznają parabolę za kategorię nadrzędną, zaś przypowieści, exempla, bajki, alegorie czy powiastki filozoficzne traktują jako jej formy, przy czym na ogół przypowieść (czasami przypowieść ewangeliczna) uznawana jest za „podstawowy gatunek paraboliczny”. Na potrzeby tego tekstu przyjęte zostanie takie właśnie szerokie rozumienie paraboli. Zob. np. M. Michalski, *Parabola filozoficzna w prozie polskiej XX wieku*, „Pamiętnik Literacki” 2002, XCIII, z. 2.

² Zob. J. Sławiński, hasło ‘przypowieść’, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 450. Więcej na temat niejednoznaczności gatunkowo-rodzajowej paraboli i problemów związanych z systematyką tego pojęcia zob. A. Martuszczyńska, *Pozytywistyczne parabole*, Gdańsk 1997, s. 115–154.

funkcje środków, którymi operowała, były wyznaczone przez ten cel. Nie chodziło o opowiedzenie oryginalnej historii, zapewniającej wgląd w losy wyjątkowych bohaterów, ale o wskazanie na sensy uniwersalne, prawdy niezbywalne. Jak tę tradycyjną i – jak może się wydawać – niedzisiejszą formę przekazu odnieść do filmów reżyserskiego duetu Joela i Ethana Coenów? Czy nie jest ona zaprzeczeniem tego, co twórcy ci oferują swoim widzom i z czym są przez nich kojarzeni?

Ich pełne cytatów i zapożyczeń, oparte na stylizacji kino dla wielu badaczy jest kwintesencją postmodernistycznej gry resztkami, interpretacyjnej otwartości i wieloznaczności³. W konsekwencji logiczne wydaje się traktowanie go jako antytezy tradycyjnie rozumianego myślenia parabolicznego. Ekscentryczni bohaterowie Coenów, tacy jak Koleś z *Big Lebowski* (*The Big Lebowski*, 1998) czy Barton Fink (*Barton Fink*, 1991), to raczej niepowtarzalne indywidua niż personifikacje moralnych wartości. Serią powikłanych perypetii, w które wpadają, rządzi na ogół przypadek, nieprzewidywalne zrządzenie kapryśnego losu. Działanie Eda Crane'a, bohatera *Człowieka, którego nie było* (*The Man Who Wasn't There*, 2001), wyznaczane jest szeregiem zbiegów okoliczności, a za jego zbrodnie płaci niewinna żona. Nie skłania to do poszukiwania w filmach Coenów prawideł rządzących światem czy ludzką egzystencją. Pozory jednak często myślą, o czym twórcy ci zdają się doskonale wiedzieć.

Celem niniejszego artykułu jest udowodnienie, że autorzy oscarowego *Fargo* (1996) w swojej twórczości często wykorzystują elementy, chwytły czy zabiegi typowe dla tradycyjnej paraboli. Jednak ich filmy to raczej jej współczesne inwarianty. W wypadku dzieł Coenów nie można mówić o paraboli jako gatunku, choć wiele z nich nosi znamiona tekstów parabolicznych. Przesłania, jakie zawierają, nie są jednoznaczne i nie mają na celu pouczać, jednak ich enigmatyczna struktura zachęca do poszukiwania sensów naddanych. Jest to możliwe, ponieważ – jak wskazuje Wojciech Ligęza: „Parabola nie występuje obecnie w stanie »czystym«, znacznie oddaliła się od macierzystego kontekstu literatury dydaktycznej. Myślenie alegoryczne nie mieści się w zespole doświadczeń czytelnika [a także widza – przyp. K.Ż.] dwudziestowiecznego. Nie dziwi więc odmienna w stosunku do

³ Zob. K. Loska, *Joel i Ethan Coenowie. Kino i postmodernizm*, w: *Kino amerykańskie. Twórcy*, red. E. Durys, K. Klejsa, Kraków 2006.

pierwowzorów funkcja paraboli, jak również jej wnikanie w obręb innych gatunków literackich [jak i filmowych – przyp. K.Ż.]. Konsekwencją tej przemiany jest większa wieloznaczność utworów parabolicznych: poszukiwanie sensu w świecie zamiast ilustracji znanych twórcy i adresatowi powszechników²⁴.

We wstępnej części rozważań, po pierwsze, ustalone zostaną relacje zachodzące między parabolą i parabolicznością, oba pojęcia zostaną również zdefiniowane. Po drugie, podążając za ustaleniami Michała Głowińskiego, artykuł wprowadzi kategorię fikcji parabolicznej. Po trzecie, wskazane zostaną główne cechy oraz specyfika współczesnych tekstów parabolicznych. W tym zakresie pomocne okazały się przede wszystkim ustalenia poczynione na gruncie teorii literatury parabolą szeroko się zajmującej⁵. Następnie zostanie dookreślony system wartości i przekonań, do którego odsyłają bracia Coen. Część analityczna artykułu skupi się wokół tych elementów ich dzieł, w których można dostrzec intencję parabolizacji. Jej ślady lokują się na różnych poziomach obrazu filmowego. Z jednej strony parabolizację tekstu poświadczają zabiegi narracyjne (wprowadzanie ram narracyjnych i wykorzystanie *voice-over*), z drugiej ulegają jej wybrane aspekty świata przedstawionego (stylizacja na poziomie *mise-en-scène*, alegoryzacja postaci). Ponadto omówione zostaną odwołania i aluzje do innych tekstów o charakterze parabolicznym, jak i wprowadzanie w obręb sjużetu przypowieści jako formy wtrąconej.

OD PARABOLI DO PARABOLICZNOŚCI (I Z POWROTEM)

Parabola jako gatunek literacki o charakterze dydaktycznym wydaje się zjawiskiem we współczesnej kulturze mało popularnym. W noblowskim wykładzie Olga Tokarczuk podkreśla dominację na rynku wydawniczym narracji pierwszoosobowych i dodaje: „Mimo to jednak doświadczenie czytelnicze zaskakująco często jest niekompletne i rozczarowujące, bo okazuje się, że

⁴ W. Ligęza, *Parabole Mroźka*, w: *W kręgu przemian polskiej prozy XX w.*, red. T. Bujnicki, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978, s. 95.

⁵ Kwestie te w rozważaniach filmoznawczych nie znalazły swojego opracowania, choć samo pojęcie do interpretacji dzieł filmowych było wykorzystywane. Zob. np. A. Śliwińska, *Filmowe przypowieści*, <http://filmotekaszkolna.pl/dla-nauczycieli/nasze-lekcje/lekcja-6-filmowe-przypowiesci/filmy/schody> (dostęp 28.12.2019).

ekspresja autorskiego »ja« nie daje gwarancji uniwersalności. Czego nam brakuje, to – jak się zdaje – paraboliczny wymiar opowieści⁶.

Rzadziej sięga się po historie, które służą zobrazowaniu *a priori* założonych prawd, ale wciąż istnieje potrzeba paraboli, która „znajdując dla różnych losów wspólny mianownik, uniwersalizuje nasze doświadczenie, a jej niedostateczna obecność jest świadectwem bezradności”⁷. Za epokę przełomową w ewolucji paraboli w literaturze polskiej uważa się romantyzm międzypowstaniowy. Wtedy parabola stała się bardziej subiektywna, mniej arbitralna w definiowaniu świata. Pojawiły się wówczas powieści-parabole i od tego momentu można mówić o istnieniu „struktury parabolicznej”, gdyż: „na powieściowy konkret, odsyłający nas do realnej rzeczywistości, nakłada się w tych utworach sens uniwersalny, odnoszący się przede wszystkim do natury ludzkiego poznania. Konkret ten jednak, w przeciwieństwie do paraboli poetyckich (pojmovanych w tym ujęciu jako alegorie *sensu stricto*), nie przestaje być ważny, w niektórych utworach narracyjnych tego typu [...] istotny staje się nawet jego nadmiar i zwielokrotnienie. Szczególną funkcję pełnią w tym wypadku metatekstowe ramy utworów, żądające ich parabolicznej interpretacji”⁸. Rozmywanie się sensów dyskursywnych oraz bezsilność poznawcza są cechami charakterystycznymi literackich paraboli XX-wiecznych.

Począwszy od romantyzmu stopniowo następuje wyłanianie się „opozycji paraboli jako gatunku wobec paraboliczności jako kategorii estetycznej”⁹. Dlatego Michał Głowiński, pisząc o czterech typach fikcji narracyjnej, wprowadza szeroko rozumiane pojęcie fikcji parabolicznej, w obrębie której „amplituda możliwości jest ogromna: od fikcji podporządkowanych celowi dydaktycznemu, w których sens ogólny został bezpośrednio i to często w formie apodyktycznej sformułowany (jak choćby w exemplum), po fikcje, które od wszelkich zamierzeń dydaktycznych są wolne i w których sens ogólny jest formułowany w postaci nienarzucającej się lub wręcz stanowi swoistą tekstową potencjalność, zostaje przemilczany (jak w fikcjach

⁶ O. Tokarczuk, *Czuły narrator*, w: eadem, *Czuły narrator*, Kraków 2020, s. 266–267.

⁷ Ibidem, s. 267.

⁸ A. Martuszevska, op. cit., s. 122–123.

⁹ M. Siekańska, *Paraboliczna opowieść o Zagładzie. Forma jako możliwość wypo-
wiedzenia doświadczenia*, „Pamiętnik Literacki” 2017, z. 2, s. 115.

parabolicznych, których mistrzem był Kafka)¹⁰. Rozróżnienie pomiędzy parabolą a parabolicznością pojawia się także u Ewy Owczarz. Za parabolę uznaje ona teksty, w których mamy do czynienia ze znaczącą redukcją tego, co szczegółowe w celu zwrócenia uwagi na znaczenia ogólne (np. powieści-parabole Franza Kafki). Paraboliczność z kolei wiąże z nadmiarem i multiplikacją, sytuacją, „gdy wszystko coś znaczy, gdy powiedzieć wszystko o wszystkim znaczy pochwycić w bezmiarze sensów pozornych choćby pozór sensu prawdziwego”¹¹. Paraboliczny jest „każdy utwór domagający się – w części lub w całości – dwustopniowej interpretacji semantycznej; ogranicza to użycie takich terminów, jak alegoria, symbol, metafora”¹².

Zmienił się też sposób funkcjonowania paraboli w tekście. Przesłała ona być formą niesamodzielną, wtrąconą. W związku z powyższym aktualnie częściej pisze się o parabolicznych powieściach, opowiadaniach, a także filmach. W kontekście współczesnej literatury oraz innych tekstów kultury, jeśli można mówić o paraboli, to już nie jako o gatunku, lecz jako „wzorcu stylizacyjnym”¹³. Maciej Michalski, analizując przemiany tekstów parabolicznych, zauważa, że paraboliczność dawnego typu charakteryzowała „zamkniętość”. Moralizatorski charakter redukował „otwartość” przez redundancję, schematyzm i pretekstowość świata przedstawionego. Z kolei paraboliczność nowoczesna dydaktykę zastępuje metaforycznością wymowy oraz brakiem klucza interpretacyjnego. Moralizatorstwo ustępuje miejsca skłonności do filozofowania, choć część utworów ma też wydźwięk

¹⁰ Badacz pojęcia paraboli nie ujmuje jako osobnego gatunku literackiego, od razu traktuje je szerzej. Jednocześnie odnotowuje kierunek zmian zachodzących w obrębie fikcji parabolicznych poprzez wskazywanie na ich olbrzymią dywersyfikację, ale też – niejako na marginesie – na rolę fikcyjności jako cechy tekstów parabolicznych (do znaczenia fikcyjności jeszcze powrócę). Zob. M. Głowiński, *Cztery typy fikcji narracyjnej*, w: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej. Prace wybrane*, t. 3, Kraków 1998, s. 213.

¹¹ E. Owczarz, *Parabola i parabolizacja wobec mimesis*, w: *Mimesis w dyskursie literackim*, red. C. Niedzielski, J. Speina, Toruń 1996, s. 90.

¹² Ibidem, s. 92.

¹³ A. Martuszevska, op. cit., s. 118.

polityczno-społeczny¹⁴. W rezultacie paraboliczne teksty nowoczesne bywają celowo niejasne.

W twórczości braci Coen ta właśnie cecha nowoczesnego typu paraboliczności wydaje się kluczowa. Ich filmy to filozofujące dzieła z elementami krytyki społecznej, niekiedy z politycznymi odniesieniami (*Śmiertelnie proste* czyni aluzje do czasów Ronalda Reagana; *Big Lebowski* do okresu wojny w Zatoce Perskiej, choć film uważany był za kultowy raczej w okresie wojny z Irakiem¹⁵). Jednak zawarte w nich przesłanie niekoniecznie pozostaje oczywiste. Cechą paraboli filozofujących, rozpiętych w swej naturze między realistycznym przedstawianiem a dyskursywnością, jest – w ujęciu Michalskiego – fikcjonalność (kreacja świata przedstawionego). „Parabola – ze swej natury fikcjonalna – ma bowiem charakter ekspansywny. Znaczy to, że zawłaszcza wszystko, co znajdzie się w jej obrębie. Fragmenty dyskursu, które często goszczą w utworach prozatorskich, nie mogą być bezpośrednio odnoszone do rzeczywistości, kiedy zanurzone są w fikcji [wyróżnienie – K.Ż.] – ona to staje się pierwszym układem odniesienia dla wszelkich refleksji ogólniejszej natury”¹⁶. Fikcyjność łączy się z pozostałymi cechami paraboli filozofujących – obrazowością, ekspansywnością oraz totalnością, a także szczególnego rodzaju dwu poziomowością semantyczną, wieloznacznością i otwartością dzieła. Związana jest z zamierzonym niedopowiedzeniem i brakiem konkluzji oraz mówieniem nie wprost¹⁷. Istotną rolę odgrywa odbiorca, gdyż „musi godzić się na [...] wielowykładalność, na alternatywne interpretacje oraz – co najważniejsze – na indywidualny wysiłek podejmowania własnej refleksji. Współczesny tekst paraboliczny, odwołując się głównie poprzez swą obrazowość do bezpośrednich przeżyć czytelnika, skłania go do podjęcia dialogu, do myślowego przyswojenia bądź odrzucenia rozumienia świata, które parabola ze sobą niesie, do którego odwołuje się lub które zdaje się kwestionować”¹⁸. Teksty te są więc niejednoznaczne,

¹⁴ M. Michalski, op. cit.

¹⁵ Zob. W.A. Ashton, *Deception and Detection: The Tricster Archetype in the Film. “The Big Lebowski”, and its Cult Following*, „Tricster’s Way” 2009, Vol. 5, Issue 1, Article 5, <http://digitalcommons.trinity.edu/tricstersway/vol5/iss1/5> (dostęp 12.05.2022).

¹⁶ M. Michalski, op. cit., s. 111.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem, s. 107.

a o ich wymowie przesądza aktywna postawa odbiorcy. Niejednoznaczność rodzi się, gdy dochodzi do przesunięcia akcentu z warstwy dyskursywnej na przedstawiającą. To postępująca fikcjonalizacja umożliwia istnienie wielu interpretacji, bo fikcja nigdy nie zostanie „zbadana, zinterpretowana w pełni”. Jednak „[n]apięcie między tymi dwoma poziomami nie zostaje zniesione ani unieważnione, ale stanowi także o filozoficzności paraboli, pobudza do myślenia, staje się wycieczką w głąb siebie, »fermentem«¹⁹.

Cechy nowoczesnych tekstów parabolicznych zbliżają tę formę wypowiedzi do założeń formacji, jaką jest postmodernizm. Rozwój paraboliczności podąża za rozwojem i tendencjami obecnymi w kulturze. Z jednej strony dochodzi do stylizacji z wykorzystaniem struktury paraboli oraz serii powrotów do tradycyjnych jej cech, które za sprawą wykorzystania parodii, pastiszu czy ironii zmieniają swój charakter. Z drugiej strony, mamy do czynienia z odsyłaniem do biblijnych przypowieści czy exemplów na zasadzie intertekstualnych nawiązań. Istotna z tego punktu widzenia wydaje się dwukodowość umożliwiająca odbiór tekstu na różnych poziomach oraz opierająca się na przenikaniu kultury wysokiej i niskiej. Widz może odczytać ogólne i uniwersalizujące znaczenie historii, a więc jej sens paraboliczny, do czego jest zachęcany przez tekst. Może też poprzestać na śledzeniu rozwoju zdarzeń, odczytywaniu literalnych treści opowiadanej historii oraz jej fikcyjnego świata. Ważny wyróżnik postmodernizmu stanowi rola odbiorcy w modelu komunikacyjnym. Postmodernistyczna sztuka uprzywilejowuje go: nadawca dostarcza często jedynie kontekstu, kluczowa jest jednak postawa tego, który go aktywuje. Nowoczesna paraboliczność filozofująca wpisuje się w tendencje obecne w kulturze postmodernistycznej także w zakresie wartości. W obu wypadkach mamy do czynienia z odejściem od określonych postaw czy systemów moralnych na rzecz albo ich indywidualizacji, albo różnorodności, albo rezygnacji z problematyki etycznej. Postmodernizm niejako przywraca kulturze współczesnej parabolę jako gatunek i paraboliczność jako jej nowoczesny *modus operandi*. Dzieje się tak gdyż: „Rezygnuje z terroru oryginalności i pożądanego tego, co nowe, na rzecz swobodnej gry z tradycją, dowolnego mieszania stylów, korzystania

¹⁹ Ibidem, s. 109.

pełnymi garściami ze wszystkich wypracowanych dotąd chwytów i technik artystycznych”²⁰.

W POSZUKIWANIU PORZĄDKU DYSKURSYWNEGO

W istotę paraboli wpisane jest równoległe funkcjonowanie znaczeń literalnych i dyskursywnych, więc jest ona dwupoziomowa. Sensy dyskursywne wymagają z kolei wskazania jakiegoś punkt odniesienia, np. systemu wartości, z którego wyrastają i do którego się odnoszą. Michał Głowiński w kontekście przypowieści pisze: „to narracja podporządkowana pewnego typu dyskursowi, a mianowicie takiemu, w którym podmiot w sposób ukryty lub jawny odwołuje się do zespołu przekonań funkcjonujących w danym społeczeństwie, bądź też tworzy pozory, że takiego odwołania dokonuje”²¹.

Niezbędne jest więc ustalenie ram światopoglądowych, składających się w kinie braci Coen na zespół przekonań, do którego twórcy ci odsyłają. Czy to zestaw prawd, które są w obrębie świata przedstawionego afirmowane? A może podlegają one krytyce lub poddawane są reinterpretacji? Czy na podstawie filmów braci Coen można dokonać rekonstrukcji określonego systemu wartości i czy jest on spójny? Czy też podlega ewolucji? Jak pisze Monika Siekańska, porządek dyskursywny, do którego teksty paraboliczne się odnoszą, „może być [...] ustanowiony jednorazowo i indywidualnie przez autora, oczywiście przy założeniach polemicznego odwołania się do modelu istniejącego [...]”²².

Wskazówek w zakresie systemu wartości, do którego odnoszą się Coenowie, dostarczają gatunkowość, miejsce akcji, a także nawiązania intertekstualne pojawiające się w ich filmach. Wszystkie utwory duetu z Minnesoty rozgrywają się w Ameryce, choć w różnych jej rejonach – od rodzinnego stanu poczynając (*Fargo*), na odległym Mississippi kończąc [*Bracie, gdzie jesteś? (O Brother, Where Art Thou)*, 2000]. Częściej są to jednak prowincje, małe miasteczka lub przedmieścia niż metropolie. Te ostatnie pojawiają się w *Hudsucker Proxy* (1994) czy *Co jest grane, Davis? (Inside Llewyn Davis)*, 2013). Pojawiają się też: Arizona w *Arizona Junior (Raising*

²⁰ A. Szahaj, *Co to jest postmodernizm*, „Ethos” 1996, vol. 33–34, s. 70.

²¹ M. Głowiński, *Norwida wiersze-przypowieści*, w: idem, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne. Interpretacje*, t. 5, Kraków 2000, s. 247.

²² M. Siekańska, op. cit., s. 117.

Arizona, 1987), Teksas w *Śmiertelnie proste* (*Blood Simple*, 1984) i *To nie jest kraj dla starych ludzi* (*No Country for Old Men*, 2007) oraz zachodnie rejonny Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej – a więc tereny, na które zmierzali osadnicy, wydają się najczęściej portretowanymi rejonami.

Jednym z ulubionych gatunków Coenów jest western (*Prawdziwe męstwo*, *Ballada o Busterze Scruggsie* czy oscarowy *To nie jest kraj dla starych ludzi*). Jeśli nawet przedstawiona historia nie ma charakteru westernowego (*Śmiertelnie proste*) lub nie rozgrywa się na preriach i bezdrożach (*Big Lebowski*) Dzikiego Zachodu, to Coenowie ikonograficznie nawiązują do tego archetypicznego amerykańskiego gatunku. Dobrym przykładem jest Los Angeles z filmu *Big Lebowski*, gdzie widza prowadzi trajektoria toczącego się drogą biegacza stepowego – krzewu często pojawiającego się w westernach. Tam też, w kręgielni przy barze, opowieść o Kolesiu snuje kowboj. W *Śmiertelnie proste* – historii z ducha kina *noir* – narratorem jest detektyw ubrany w kowbojski strój. W *Arizona Junior* komediowe perypetie bohatera rozgrywają się wśród pustkowi i kaktusów. Rumaki zastąpione zostają tu motocyklami – mimo tego uwspółcześnienia dochodzi do tradycyjnego dla westernu pojedynku w samo południe.

Z Dzikim Zachodem wiąże się proces kształtowania amerykańskiej cywilizacji i ukonstytuowania narodu, który stworzyli napływowi mieszkańcy tego kontynentu. Frederick Jackson Turner utrzymuje, że podbój i stopniowe zajmowanie ziem na Zachodzie stanowiły część transformacji Europejczyków w nowych ludzi. Ich system wartości skupiał się wokół takich cnót, jak: równość, demokracja, optymizm, indywidualizm czy samowystarczalność. Wiązał się z koniecznością bycia mobilnym i z ciągłym optymistycznym podążaniem ku nieznannej przyszłości²³. Z kolei Robert V. Hine i John Mack Faragher uznają, że historia pogranicza jest jednocześnie historią o powstaniu i obronie społeczeństwa, wykorzystaniu ziemi i rozwoju rynku, a wreszcie o formowaniu się kolejnych stanów: „To opowieść o podboju, ale także przetrwaniu, wytrwałości oraz łączeniu się

²³ F.J. Turner, *The Significance of the Frontier in American History*, w: idem, *The Frontier in American History*, New York 1920, s. 1–38 [tekst dostępny online: <https://www.mtholyoke.edu/acad/intrel/afp/turner.htm> (dostęp 2.03.2022)].

ludów i kultur, które sprawiły, że narodziła się ciągłość życia w Ameryce²⁴. Dziś za pośrednictwem licznych tekstów kultury obcujemy z krainą silnie zmitologizowaną²⁵, przeobrażoną przez pamięć kulturową, do czego przyczyniły się media, a także kino, na ogół portretujące raczej fantazmatyczny Dzikie Zachód niż prawdziwy.

Podobnie mitologizowanym i stanowiącym o ich tożsamości regionem Stanów Zjednoczonych jest Głębokie Południe (*Deep South*), kojarzone z konserwatyżmem społecznym oraz religijnym (konkretnie: protestanckim), a także niechlubną niewolniczą przeszłością i plantacjami bawełny. Trzy filmy braci Coen rozgrywają się w tym rejonie (*Barton Fink*, *Ladykillers* oraz *Bracie, gdzie jesteś?*), z czego najwięcej elementów parabolicznych zawiera ten ostatni. Południe jest subregionem pełnym sprzeczności. Z jednej strony jest to obszar fundamentalizmu religijnego (*Bible Belt*), napięć rasowych (*Black Belt*) oraz aktywności Ku Klux Klanu. Z drugiej to właśnie tam doszło do największej liberalizacji, tam walka o demokrację i równouprawnienie była najbardziej zacięta, a amerykańskie wartości wykuwano w trudzie, znoju i krwi. Bastion konfederatów jest z całą pewnością krainą będącą drugim sercem Stanów Zjednoczonych.

Jednocześnie należy pamiętać, że Coenowie często odwołują się do twórczości Prestona Sturgesa i Franka Capry (np. *Bracie, gdzie jesteś?*, *Hudsucker Proxy*) – piewców zwykłego, prostego obywatela (*common man*), który pragnie zrealizować swój *American dream* i stać się prawdziwym self-made manem. Bez względu na to, czy jest to Nowy York (*Barton Fink*) czy przedmieścia niewielkiego miasteczka na amerykańskiej prowincji (*Fargo*, *Poważny człowiek*, *Człowiek, którego nie było*) jego czyny oraz wybory motywowane są chęcią pielęgnowania *American way of life*.

American dream to rodzaj narodowego etosu opartego i zapisanego w Deklaracji Niepodległości Stanów Zjednoczonych, od pokoleń kształtującego tożsamość Amerykanów. Jest on pokłosiem osadnictwa oraz podboju Zachodu, wojny secesyjnej, kolejno napływających fal imigrantów, wreszcie

²⁴ R.V. Hine, J.M. Faragher, *The American West: A New Interpretive History*, New Haven, Conn 2000, s. 10.

²⁵ H. Paul, *The Myths That Made America. An Introduction to American Studies*, Bilefeld 2014. Tłum. cytatu – K.Ż. Wszystkie fragmenty z książek anglojęzycznych zostały przytoczone w tłumaczeniu autorki niniejszego artykułu.

konsumeryzmu i industrializacji. Na amerykański sen składają się wartości o charakterze ogólnym, ale także te wynikające z pragnień osobistych i dążeń poszczególnych jednostek. Jego korzenie są związane z odkryciem w Kalifornii złóż złota. Gromadzenie dóbr i dążenie do życia w dostatku jako rezultatu ciężkiej pracy łączono z purytańską etyką, której hołdowali protestanccy osadnicy, potem pionierzy. Z czasem przestało chodzić tylko o zasoby materialne, a ciężar został przeniesiony na takie wartości jak demokracja i równe szanse na realizację marzeń. Każdy powinien mieć możliwość, by lepiej i dostatniej egzystować – ta przysługuje jednak według zasług²⁶.

Literatura i kino do mitu amerykańskiego snu odnosiły się wielokrotnie, zarówno w tonie afirmatywnym, jak i polemicznym²⁷. Bracia Coen pozostają względem niego krytyczni – jego ofiarami padają bohaterowie *Hudsucker Proxy* oraz *Fargo*. Pierwszy film rozgrywa się w emblematycznej amerykańskiej metropolii, drugi na prowincji. Tym samym twórcy z Minnesoty zdają się potwierdzać opinię Teda Ownby'ego, który stwierdza, że choć sny nowej kultury konsumenckiej swoje epicentrum miały w dużych miastach, to szybko rozprzestrzeniły się na tereny wiejskie, agrarne czy prowincjonalne²⁸.

RAMY JAKO SYGNAŁ PARABOLIZACJI

Ramy jako zabieg narracyjny w kinie braci Coen często wykorzystywane są do budowania znaczeń dyskursywnych. W formie zabiegu stylistycznego pojawiają się stosunkowo rzadko. Zazwyczaj mamy z nimi do czynienia na początku i na końcu filmu, kiedy to – pod postacią *voice-over* czy powtarzającego się ujęcia lub sceny – klamrą spinają opowieść²⁹. W tym

²⁶ A.G. Bogue, *Frederick Jackson Turner Reconsidered*, „The History Teacher” 1994, No. 27(2), s. 195.

²⁷ Jego analiza obecna jest w powieściach Marka Twaina (*Przygody Huckleberry Finna*), Scotta Fitzgeralda (*Wielki Gatsby*), Johna Steinbecka (*Mysz i ludzie*), dramatach Artura Millera (*Śmierć komiwojżera*), filmach zrodzonych z buntu kontrkultury [*Swobodny jeździec* (*Easy Rider*), 1968, reż. Dennis Hopper].

²⁸ T. Ownby, *American Dreams in Mississippi: Consumers, Poverty, and Culture 1830–1998*, Chapel Hill–London 1999.

²⁹ Kategorię ramy traktuję stosunkowo szeroko i nie odnoszę jej tylko do sytuacji, w której konkretny zabieg sygnalizuje zmianę statusu ontologicznego świata

kontekście warto przywołać filmy: *Fargo*, *Co jest grane, Davis?* czy *Barton Fink*, w których twórcy ci proponują ciekawe rozwiązania.

Fargo zostaje uramowane podwójnie. Film otwierają niediegetyczne napisy informujące, że mamy do czynienia z historią prawdziwą, zaś listę płac zamyka wyjaśnienie twierdzące coś dokładnie odwrotnego. Dialektyka takiego rozwiązania polega na zapewnianiu, że oto pokazany zostaje „kawałek życia”, by potem odkryć fikcyjny charakter zaprezentowanej historii. Tym samym następuje przesunięcie akcentu z „rzeczywistości” na fikcję, która ostatecznie zawłaszcza dyskurs. Podobnie dzieje się w filmie *Człowiek, którego nie było*, gdzie w jednej z ostatnich scen historia, która została opowiedziana, okazuje się zmyśleniem narratora, który ją stworzył na potrzeby i zamówienie magazynu dla mężczyzn. Dyskurs objawia się więc przez fikcję, a napięcie między nią a rzeczywistością stanowi o filozoficzności paraboli.

W *Fargo* ważniejsza wydaje się jednak druga, wewnętrzna rama. Tworzą ją dwa ujęcia przedstawiające samochód, który odpowiednio wylania się i zanurza w śnieżnej zamieci. Pierwsze otwiera film, drugie pojawia się po tym, jak detektyw Marge udaje się, by schwytać jednego z porywaczy. Akcja filmu rozgrywa się na amerykańskim Midweście – rama wprowadza w mroczną rzeczywistość tego zakątka Stanów Zjednoczonych, uznawanego za symbol „przeciętnej” Ameryki. Ponadto *Fargo* to opowieść o zwykłym obywatelu, Jerryem Lundegaardzie, który pragnie ziścić swój amerykański sen. Bohater nie chce zbyt wiele – tyle ile Ameryka obiecuje. Wkracza jednak na drogę wiodącą do zatracenia i uruchamia lawinę przemocy. Zamiast piąć się na szczyt, ponosi klęskę. Ujęcia, składające się na ramę, przedstawiają zimowy krajobraz – padający gęsto śnieg sprawia, że nie widać horyzontu – horyzont z oczu stracili bowiem obywatele USA, w filmie trup ściele się gęsto. W planie symbolicznym przywołane obrazy pokazują, jak bohaterowie pogrążają się w chaosie, Ameryka jawi się jako kraj pełen moralnej degrengolady. Postać Jerry’ego znika w zadymce po raz pierwszy, po tym jak podejmuje decyzję o zleceniu porwania własnej żony dla pieniędzy. Zamiast opowieści

przedstawionego. W tym wypadku nie chodzi więc tylko o tzw. ramy modalne, o których pisze m.in. Eugeniusz Biały, ale wszelkie chwytły, pełniące funkcję „nawiasu” i podkreślające umowność czy paraboliczność przekazywanych sensów. Zob. E. Biały, *Narracja a rama modalna dzieła filmowego – uwagi analityczne*, w: *Z zagadnień stylu i kompozycji w filmie współczesnym*, red. M. Hendrykowski, Poznań, 1982.

o społecznym awansie Coenowie proponują widzom historię pokazującą, że ślepa wiara w mit indywidualizmu i self-made mana kruszy moralne kręgosłupy. Gdy samochód Marge znika w zawiei, ta absurdalnie utrzymuje, że jest „kolejny piękny dzień”. Amerykański optymizm, jaki uosabia bohaterka-przedstawicielka prawa, zostaje w ten sposób podważony. Rama pełni dwie funkcje jednocześnie: ustanawia historię Jerry’ego jako paraboliczną dla losu jednostki, która nie cofnie się przed niczym, aby osiągnąć sukces, i kwestionuje ważne amerykańskie mity.

Podobny rodzaj ramy zostaje wykorzystany w filmie *Co jest grane, Davis?*. Tu sprawia ona, że film ma kształt narracyjnej pętli. Obraz rozpoczyna i kończy scena pokazująca Llewyna Davisa, muzyka folkowego, który po jednym z występów zostaje pobity w ciemnej uliczce przez mężczyznę, którego żonę miał obrazić. W obu wypadkach bohater śpiewa inny utwór – w pierwszym wypadku to *Hang Me, Oh Hang Me*, w drugim *Fare Thee Well*. Piosenki te są w wymowie pesymistyczne i przepełnione przecuciem nadciągającego końca, przeświadczeniem doświadczenia straty i życiowej porażki. Llewyn jest człowiekiem, który powinien osiągnąć sukces – ma talent i z całą pewnością jest indywidualistą. Jednak wszystko w jego życiu idzie źle i tak samo się kończy. Mimo desperackich prób odwrócenia własnego losu protagonista nie jest w stanie zrealizować *American dream*. Francesco Sticchi podkreśla, że: „linearna narracja, typowa dla opisu ewolucji bohatera, zostaje zastąpiona strukturą cyrkularną, ewidentną poprzez (prawie idealne) powtórzenie sekwencji otwierającej na końcu filmu, co sygnalizuje brak postępu. W związku z tym dzieło to nie oferuje widzowi jednoznacznego narracyjnego rozwiązania; zamiast tego pokazuje bohatera w obliczu wcześniej już zdefiniowanego i ustalonego zakończenia, będącego lustrzanym odbiciem początku. Ponadto cyrkularna narracja sugeruje, że bohater utknął w niekończącym się cyklu powtórzeń”³⁰. Taka właśnie repetycja i ramowe ukontekstowanie historii Davisa sprawiają, że skłonni jesteśmy traktować jego los jako paraboliczny.

³⁰ F. Sticchi, *Inside the „Mind” of Llewyn Davis: Embodying a Melancholic Vision of the World*, „Quarterly Review of Film and Video”, October 2017, Vol. 35(2), s. 3. Tekst dostępny również online: https://www.researchgate.net/publication/320606267_Inside_the_Mind_of_Llewyn_Davis_Embodying_a_Melancholic_Vision_of_the_World (dostęp 12.05.2022).

Podobnie zresztą sprawy mają się w wypadku Bartona Finka. W filmie ramą staje się wizerunek pięknej kobiety siedzącej na plaży w słoneczny dzień. Fink, podobnie jak Davis, jest utalentowanym, młodym człowiekiem, przed którym – jak się wydaje – kariera stoi otworem. Jednak widz staje się świadkiem jej fiaska. Finka i Davisa łączy upór i przekonanie o konieczności pozostania wiernym własnej wizji sztuki. Davisa brzydzi komercjalizacja, dążenie do tego, żeby jego dzieła schlebiali gustom publiczności, gardzi (i daje temu wyraz) tandetą oraz brakiem profesjonalizmu. Burton z kolei jest lewicowcem, pragnie pisać sztuki o prostych ludziach, ważnych sprawach i – gdy trafia do Hollywood – przechodzi kryzys twórczy. Rama zostaje otwarta po tym, jak bohater sukces swojego dramatu świętuje z przyjaciółmi w ekskluzywnej restauracji. Widzimy przebitkę na fale oceanu rozbijające się o skały. Ten widok stanowi treść niewielkiego obrazka wiszącego w hotelowym pokoju Burтона, pejzaż uzupełniony zostaje jednak o tajemniczą postać *bathing beauty* – najprawdopodobniej obiekt westchnień bohatera, upostaciowienie jego marzeń. Wreszcie w zakończeniu pojawia się scena, w której Fink rozmawia z dziewczyną z plaży. Rola przywołanego motywu wizualnego nie jest do końca jasna i jednoznaczna, ale poprzez swą wyrazistość skłania do poszukiwania parabolicznej wymowy dzieła. Czy idylliczny widok jest sugestią idealizacji, jakiej Fink poddaje sztukę? A może rozbijające się o brzeg fale odsyłają do trudów procesu twórczego? Sens przekazu pozostaje mglisty, jednak losy bohatera uświadamiają, że nastawiona na indywidualizm kultura amerykańska sekuje jednostki takie jak Fink czy Davis.

Z uramowieniem mamy także do czynienia w *Hudsucker Proxy*, gdzie związane jest ono z narracją retrospektywną. W sekwencji otwierającej Norville Barnes stoi na gzymsie drapacza chmur i rozważa samobójstwo, sytuacja powraca pod koniec dzieła, a w retrospekcji pokazane zostają okoliczności, które doprowadziły bohatera do tego desperackiego kroku.

Z kolei w *Bracie, gdzie jesteś?* przygody trójki bohaterów inicjuje ich ucieczka z więzienia. W trakcie filmu odbywają oni podróż do domu, która rozpoczyna się i kończy spotkaniem z przemieszczającym się drezyną czarnoskórym ślepcem. Przepowie on protagonistom tułaczkę, przestrzegając, że droga będzie długa i kręta, a w jej trakcie wiele się wydarzy. Nie należy jednak zbaczać z trasy, gdyż wiedzie ona do bogactwa, choć nie takiego, jakiego bohaterowie spodziewają się od losu. Postać ślepca (bez imienia

oraz pracy, co stanowi znak alegoryzacji postaci) powróci w ostatnim ujęciu filmu. Za jego sprawą historia, opowiadająca o wykuwaniu się demokracji na Południu, zostaje domknięta.

NARRATOR VOICE-OVER JAKO DEPOZYTARIUSZ TREŚCI DYSKURSYWNYCH

Paraboliczny charakter w kinie braci Coen posiada również *voice-over*. W filmie takie rozwiązanie narracyjne najczęściej służy ekspozycji. Za pomocą *voice-over* można dokonać podsumowania wydarzeń, uzyskać dostęp do przeżyć i uczuć bohatera. Bywa, że mamy do czynienia z monologiem z off-u więcej niż jednej postaci, co zmienia zabieg ten w swoisty dialog. W swym emocjonalnym zabarwieniu *voice-over* najczęściej jest neutralny (gdy służy informowaniu), ale może też być konfesyjny, ironiczny, może również wprowadzać elementy komizmu. Ponadto narratorem zza kadru najczęściej jest jedna z postaci – w większości przypadków to główny bohater lub taki, który znajduje się blisko wydarzeń³¹. W twórczości braci Coen odnajdziemy wiele niestandardowych rozwiązań. *Voice-over* otwiera ich filmy na znaczenia dyskursywne, zrywa z mimetycznością. Postaci wygłaszające monologi z off-u filozofują, snują refleksje na temat rzeczywistości, ich funkcja i usytuowanie w świecie przedstawionym czyni zeń opowiadających przypowieść mędrców *à rebours*.

Co znaczące, w trzech filmach braci Coen narratorem uczyniona zostaje postać stylizowana na kowboja, a więc symbol Dzikiego Zachodu. W *Śmiertelnie proste* monolog zza kadru słyszymy tylko raz, jego sens pozostaje niejasny:

Świat jest pełen płaks. Niestety nic nie jest zagwarantowane [*nothing comes with guarantee*]. Nieważne, kim jesteś: papieżem, prezydentem Stanów Zjednoczonych, człowiekiem roku, coś może się wydarzyć [*something can always go wrong*]. Śmiało. Narzekaj, wyżal się sąsiadom, poproś o pomoc

³¹ Zob. np.: S. Kozloff, *Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Films*, Berkley 1988; S. Chatman, *New Directions in Voice-Narrated Cinema*, w: *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, ed. by D. Herman, Columbus 1999.

i patrz, jak skaczą. W Rosji jest tak, że wszyscy sobie pomagają. Przynajmniej teoretycznie. Ale ja znam tylko Teksas. Tutaj jesteś sam³².

Autorem przytoczonych słów okazuje się Visser – morderca i kłamca, skorumpowany, bezwzględny manipulator, który paradoksalnie jako jedyny dostrzega upadek otaczającego go świata. Bohater nosi się jak kowboj, choć pełni funkcję detektywa, przez co widzowie są skłonni identyfikować go z określonym zespołem wartości. Jednak jego czyny dalekie są od działań podejmowanych przez filmowych bohaterów westernu. Visser nie ma złudzeń co do moralnej kondycji Ameryki. Jego tajemnicza wypowiedź awizuje finałową tragedię i podkreśla, że Teksas nie jest krainą z klasycznego westernu, w którym wartości moralne stanowiły priorytet. W filmie bohaterowie nie ufają sobie, wręcz przeciwnie – wszyscy wszystkich zdradzają i oszukują. Dawny filmowy symbol amerykańskich cnót, Dziki Zachód, dziś jest ziemią jałową, spaloną słońcem, nieprzyjazną, jak relacje łączące mieszkających tam ludzi. Co więcej, w monologu skorumpowany detektyw podkreśla nieprzewidywalność tego opuszczonego przez Boga świata oraz czyni aluzję do zgubnej roli indywidualizmu.

Innym Coenowskim kowbojem jest szeryf Ed Tom Bell z filmu *To nie jest kraj dla starych ludzi*. Reprezentuje on odchodzące w niepamięć pokolenie przedstawicieli prawa. W swoim monologu nostalgicznie powraca do dawnych czasów, wspomina ojca i dziadka, którzy byli szeryfami. Jednak Dziki Zachód za ich czasów był krainą, gdzie stróż porządku cieszył się szacunkiem i autorytetem. Tymczasem Teksas Toma Bella to okolica surowa i nieprzyjazna, gdzie bezwzględny płatny morderca bestialsko rozprawia się z policjantem. Ameryka jest w tym filmie Coenów krajem pełnym przemocy, która wymknęła się spod kontroli. Dlatego to właśnie Bell przywołuje historię młodego chłopaka, który zabił, lecz nie w afekcie, ale dlatego, że zabić chciał. Wreszcie wyznaje, że nie zamierza umrzeć w starciu z czymś, czego nie rozumie. Ten wielbiciel starego ładu jako narrator spoza kadru i bohater staje się depozytariuszem sensów dyskursywnych.

Parabolizacja w wypadku obu filmów wynika z zestawiania poziomu znaczeń przedstawionych w obrazie (zdegradowany, surowy współczesny Dziki Zachód i jego ziemia przesiąknięta krwią) oraz narracji typu *voice-over*

³² Fragment listy dialogowej filmu (tłumaczenie za listą dialogową, wydanie Kino Świat).

przypominającej, jakie wartości były ongiś ważne. Tom Bell, podobnie jak Visser, na ekranie nie pojawia się od razu – obaj pozostają zdystansowani wobec rzeczywistości, o której opowiadają. Ten pierwszy, gdy go słyszymy, nie żyje, ten drugi, w obliczu okrucieństwa, jakiego jest świadkiem, odchodzi na emeryturę. Tom, gdy przyjeżdża na miejsce porachunków gangów narkotykowych, oznajmia: „Tam była egzekucja, tu Dziki Zachód”, przy czym sformułowanie „Dziki Zachód” w tym wypadku odnosi się do braku zasad. Film *To nie jest kraj dla starych ludzi* nie bez przyczyny często określany jest mianem moralitetu. Jak pisze Błażej Bacia: „W pewnym momencie wydawać się nawet może, że *To nie jest kraj dla starych ludzi* podejmuje, wzorem klasyki westernowej, tematykę moralności, a oglądanie tego filmu w kluczu »grzech–kara« może odkryć prawdziwy sens przekazu. W ich [braci Coen – przyp. K.Ż.] filmie co rusz giną ludzie przypadkowi, a sam morderczy Chigurh nie tyle jest realną postacią, co alegorią śmierci z kosą. Przenosi to film z poziomu moralitetu do rangi dramatu egzystencjalnego”³³. Uwagi badacza trafnie pokazują, że to – balansujące między refleksyjnym *voice-over* a realistyczną obrazowością pokazywanych wydarzeń – dzieło ma charakter paraboliczny.

Narrator-kowboj pojawia się także w *Big Lebowski*. Początkowo nie wiadomo, kim jest właściciel głosu z off-u. Pewne jest jedynie, że nie do końca rozumie swojego bohatera ani miasto, w którym ten żyje (Los Angeles). Po raz kolejny więc sugerowany jest dystans między narratorem a światem diegetycznym. Ponadto typowy dla ikonografii Dzikiego Zachodu ciernisty biegacz ze świata westernu przenosi odbiorców do rzeczywistości lat dziewięćdziesiątych i jej symbolu – supermarketu. Narrator podkreśla, że jest to czas konfliktu z Saddamem Husajnem i Irakiem, Kolesz zostaje przedstawiony jako oryginał i leń. Narracja *voice-over* pełni przede wszystkim funkcję ekspozycyjną. Jednak ma także charakter metatekstualny: „Czasem pojawia się człowiek, nie powiem bohater”, „Chyba zgubiłem wątek”, „Do licha, starczy już tego wprowadzenia”. Dodatkowo podkreśla on, że widz ma do czynienia z „historią”. Akcentowanie fikcyjnego statusu opowieści oraz styl wypowiedzi ustanawia narratora „bajazem”. Odbiorca

³³ B. Bacia, „*To nie jest kraj dla starych ludzi*”, czyli *danse macabre* braci Coen, „Art Papier” 2008, nr 5(101), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=55&artykul=1225> (dostęp 12.03.2020).

spodziewa się (jak w wypadku baśni czy legend) przesłania, morału, pouczenia. Tymczasem Lebowski spotyka kowboja-narratora w kręgielni, gdzie ten udziela mu szeregu niezobowiązujących rad dotyczących życia („Czasem ty zjadasz niedźwiedzia, czasem niedźwiedź zjada ciebie”, „Wyluzuj się”). Jego monolog pojawia się również, gdy pogrążony w malignie Koleś doświadcza wizji. Narrator wewnątrztekstowy jest więc wszechwiedzący, ponadto posiada dostęp nawet do podświadomości bohatera. W zamykającej film scenie zwraca się do widza, patrząc wprost do kamery i wyraża nadzieję, że ten dobrze się bawił i uzna historię za udaną. Podkreśla tym samym swoją rolę „opowiadacza”, ale też podsumuje postawę Lebowskiego. Świat, o którym opowiada (inny od – domyślnie – świata Dzikiego Zachodu) jest pełen oszustów i kombinatorów. W świecie diegetycznym największym jest Lebowski-milioner, ale zamieszkują go również ludzie tacy jak tytułowy bohater. „Koleś – pada z ust kowboja-narratora – jest niezniszczalny. Nie wiem jak was, ale mnie to pociesza. Dobrze jest wiedzieć, że gdzieś tam jest Koleś, wyluzowany za nas wszystkich”. Znowu narracja, zapoczątkowana w trybie *voice-over*, staje się nośnikiem treści dyskursywnych i akcentuje paraboliczność filmu. Morał nie zostaje co prawda wyłożony *expressis verbis* ani nie ma charakteru pouczenia, jednak zachęta do poszukiwania prawdy uniwersalnej wydaje się wyraźna.

Typ narratora-gawędziarza znajdziemy również w filmie *Hudsucker Proxy*, gdzie mamy do czynienia z głosem spoza kadru należącym do postaci epizodycznej. Mojżesza – bo tak ma na imię filmowy narrator – można uznać za postać alegoryczną. Jego status, pod pewnymi względami, podobny jest do statusu kowboja z filmu *Big Lebowski*. W uniwersum świata diegetycznego wprowadza nas niski, męski głos. Swobodny styl wypowiedzi sugeruje, że jej autor jest kimś, kto lubi snuć opowieść. Ponadto monolog zawiera liczne informacje o charakterze ekspozycyjnym, ale nie jest zwięzły, nie pełni funkcji li tylko wprowadzającej w fabułę. W związku z tym uwaga widza zostaje zwrócona na sam proces opowiadania, sygnalizujący paraboliczność przekazywanych treści. Z otwierającej film wypowiedzi wynika także, że protagonista, Norville, bierze udział w wyścigu szczurów, a jego przyszłość pozostaje nieprzewidywalna. Tym samym awizowane są tematy obecne w innych dziełach Coenów, zaś przekaz ulega dyskursywizacji. Czytelna jest zwłaszcza krytyka mitu *self-made mana*. Główny bohater, który pojawia się w pierwszej scenie – przypomnijmy – właśnie próbuje popełnić

samobójstwo. Do tego desperackiego kroku doprowadziła go nadmierna ambicja, czego widz dowiaduje się wraz z rozwojem akcji. Sam narrator na ekranie pojawia się jednak dopiero w czterdziestej ósmej minucie filmu. Wtedy też okazuje się, że pełni funkcję opiekuna zegara, dzięki czemu panuje nad czasem, może go zatrzymać i cofnąć. Jest to więc postać wyjątkowa – usytuowana w świecie diegetycznym i jednocześnie „ponad” nim. Stary Mojżesz (biblijne imię wydaje się nieprzypadkowe) rozumie więcej niż inni bohaterowie, w rozmowie z Archer powie: „Tylko niektóre końskie głowy myślą, że mają pojęcie o tym, jak się rzeczy mają”. Ten narrator-gawędziarz opowiada historię kariery i upadku Norville’a jako paraboliczną opowieść o nieprzewidywalności losu oraz zgubnych skutkach ślepego podążania ścieżką kariery. Jego „nadprzyrodzony” status ostatecznie potwierdza scena, w której zatrzymuje zegar, by uratować Barnesa oraz walka, którą stoczy z Aloysiusem, filmową inkarnacją zła. Wreszcie to on podsumowuje wydarzenia, podkreślając, że to tylko historia i zna takich więcej.

ALEGORYZACJA BOHATERÓW, CZYLI POWIĘKSZENIE

Innym zabiegiem wskazującym na paraboliczny charakter filmów braci Coen jest sygnalizowana już alegoryzacja wybranych postaci³⁴. Ślepiec-wieszcz w *Bracie, gdzie jesteś?* to bohater wykazujący pokrewieństwo z Terezjaszem. Podobnie skonstruowana zostaje figura Mojżesza w *Hudsucker Proxy* i jego antagonisty Aloysiusa. Mitologiczny Terezjasz przepowiadał przyszłość, a ślepotą (w jednej z wersji mitu) ukarany został za zdradzanie śmiertelnikom boskich tajemnic. Biblijny Mojżesz spisał i przekazał ludziom boskie przykazania, dlatego często uważany jest też za autora Pięcioksięgu. W obu wypadkach mamy do czynienia z mędrkami, którzy związani są z tradycją parabolicznych tekstów religijnych.

³⁴ Michał Głowiński traktuje alegorię jako: „dwupoziomową konstrukcję znaczeniową, w której stosunki pomiędzy dwoma poziomami są w pewien sposób ustalone lub przynajmniej do ustalenia zmierzają; ustalenie owo może być w zasadzie wynikiem arbitralnej decyzji piszącego, w epokach jednak, w których alegoria znajdowała się w powszechnym obiegu, była ona następstwem odwołania się do świadomości społecznej, w której wyobrażenia alegoryczne funkcjonowały w utrwalonej postaci, mając za punkt oparcia przede wszystkim zespół wierzeń religijnych”. Zob. M. Głowiński, *Norwida...*, op. cit., s. 245.

Jednak Coenowie alegoryzują postaci ludzkie (oraz zwierzęce) także w sposób mniej oczywisty. Zanim wskazane zostaną konkretne przykłady, warto przywołać podział Głowińskiego, który pisze o dwóch rodzajach alegoryzacji. Po pierwsze, alegoria może mieć charakter wyizolowany i wtedy często wiązana jest z personifikacją, dochodzi bowiem do „ukonkretnienia abstraktu”. Po drugie, jest ciągła, kiedy przyjmuje formę fabuły, a jej zdarzenia nabierają znaczenia w odniesieniu do jakiegoś bardziej ogólnego sensu, systemu moralnego, doktryny lub zestawu przeświadczeń³⁵. Przypowieść jest więc alegorią ciągłą. W tej części wywodu mowa będzie o postaci jako formie alegorii wyizolowanej.

Bohaterami stanowiącymi personifikację pewnej abstrakcyjnej idei są m.in. Charlie Meadows, Anton Chigurh czy Leonard Smalls, ale także Gear Grimsrud i Carl Showalter. Wszyscy oni stanowią uosobienie zła, sił chaosu czy mrocznej strony natury głównych bohaterów. Ich pojawienie się zazwyczaj wróży katastrofę, sygnalizuje zejście protagonistów na niewłaściwą drogę, bywa objawem popadania w szaleństwo. Postaci te zdają się pochodzić z piekła, dlatego często łączone bywają z atrybutami iście diabelskimi. Na ogół są przerysowane, niekiedy wręcz karykaturalne, a ich portret psychologiczny zostaje znacząco zredukowany.

Emblematyczna jest tu zwłaszcza osoba płatnego mordercy Antona Chigurha z filmu *To nie jest kraj dla starych ludzi*. Javier Bardem gra tego bohatera w sposób oszczędny, jego twarz pozostaje chłodna, lecz przerażająca. O Antonie wiemy niewiele, motywy jego działań są niejasne. W ten sposób staje się on rodzajem nemezis, które ściga protagonistę filmu Llewelyna Mossa, od momentu, gdy ten próbuje przywłaszczyć sobie pieniądze z handlu narkotykami. W scenie, gdy Llewelyn zauważa miejsce gangsterskich porachunków, pojawia się cień, zwiastujący nadejście Chigurha. Postać ta wizualnie łączona jest z czarnym krukiem, do którego strzela, przejeżdżając przez most. W kulturze kruk łączony jest najczęściej, ze śmiercią, chorobami, umieraniem, wojną, a także grzechem. Jak pisze Władysław Kopaliński: „U wielu ludów Wschodu i Zachodu kruki uważane są za ptaki złowróżbne, żałobne, wieszczące nieszczęścia, choroby, zarazy, wojnę i śmierć prawdopodobnie ze względu na ich czarne oczy, błyszczące czarne pióra i skrzeczący

³⁵ Ibidem, s. 245–247.

głos, a także dlatego, że żywią się padliną, że ciągną gromadnie za wojskiem, oczekując krwawego łupu. Biblia traktuje kruka jako stworzenie nieczyste”³⁶. Inni bohaterowie mówią o Chigurhu: „To bestia z krwi i kości”, „Czasem myślę, że jest duchem”. Ubrany na czarno Anton sieje zniszczenie i jest symbolem anarchii, która opanowała Dzikie Zachód. Kierując się niejasnym kodeksem, zabija wszystkich, którzy weszli mu w drogę. Jest przeznaczeniem i przypadkiem jednocześnie, personifikacją destrukcyjnych sił, które zjawiają się, gdy Mossa opanowuje chęć łatwego zysku. Jak pisze Jakub Ligor, nikt poza starym szeryfem Tomem Bellem nie respektuje już wartości Dzikiego Zachodu. A może zawsze były one tylko mitem³⁷?

Inną postacią personifikującą zło na Dzikim Zachodzie jest Leonard Smalls w filmie *Arizona Junior*. Po raz pierwszy pojawia się w śnie głównego bohatera, H.I. McDunnougha, po tym jak ten kradnie dziecko oraz pozwala, by w jego domu zamieszkali dawni kompani z więzienia. Smalls w monologu z off-u zostaje nazywany przez H.I.’a „motocyklistą Apokalipsy”. Leonard wyłania się z ognia i jest (początkowo) senną marą, ale taką, która wkracza w życie bohatera. W pierwszym ujęciu pozostaje zaledwie cieniem, zarysem postaci, za nim ciągnie się łuna ognia (który będzie towarzyszył właściwie każdemu jego pojawieniu się na ekranie). Potem Smalls przemierza na swoim żelaznym rumaku pustynny, spalony słońcem krajobraz, ikonograficznie wpisujący się w filmowe wizerunki Dzikiego Zachodu. Ubrany jest w czarny, skórzany stój, ma osmoloną dymem twarz, wiele łączy go z uzbrojonym po zęby harleyowcem. Diabelski rodowód motocyklisty podkreśla także tatuaż z napisem „Mama – Didnt – Love” oraz bestialski sposób, w jaki likwiduje małe zwierzęta, będące symbolem niewinności i bezradności. H.I. podejrzewa, że jest on wcieleniem furii matki porwanego dziecka, stanowi analogon jeźdźca Zemsty. Wiele ma jednak wspólnego z kowbojami: Smalls śpi przy ognisku, nosi kowbojskie buty, a w rozmowie z Nathanem Arizoną nazywa się „tropicielem”. W jednym z ujęć widzimy go na tle zachodzącego słońca – ikoniczne ujęcie wielu westernowych bohaterów. Pod koniec filmu staje do pojedynku z głównym bohaterem i jego żoną – do tego starcia

³⁶ W. Kopaliński, hasło ‘kruk’, w: idem, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 172.

³⁷ Zob. J. Ligor, *The Character of Anton Chigurh in the Coen Brother’s „No Country for Old Man” as an Expression of Reflections on Evil and Violence in American Culture*, „Społeczeństwo. Edukacja. Język” 2017, t. 5, s. 73–86.

dochodzi w samo południe. Tym samym staje się przedstawicielem Dzikiego Zachodu *à rebours*, takim, który wymierza sprawiedliwość nie w imię honoru i prawa, lecz zysku i zemsty³⁸. Erica Rowell podkreśla: „Smalls wyraża dwoistość, która doprowadzi H.I.’a do ostatecznej wolności. Jego czyny łamią zasady, jakimi kieruje się społeczeństwo, w którym żyje, ale za tymi zasadami stoi moralna słuszność. Działania Smallsa są nielegalne i szkodliwe. Nie ma w nich nic zbawczego”³⁹. Postać ta została zbudowana ze stereotypów i klisz, dlatego wielu recenzentów podkreślało jej „kreskówkowość”. To bez wątpienia bohater o schematycznym rysunku psychologicznym, przez co podkreślony zostaje paraboliczny charakter filmu.

W zbliżony sposób w fabule *Bartona Finka* funkcjonuje Charlie Meadows, którego tytułowy bohater spotyka w hotelu Earle. Ten wydaje się nie tyle miejscem rzeczywistym, co projekcją stanu mentalnego Bartona. Charlie jest inkarnacją *common mana* – tego, o którego życiu Fink pragnie opowiadać w swoich sztukach i scenariuszu⁴⁰. Jest jowialnym, prostym facetem, a swoją posturą i zachowaniem kontrastuje z wrażliwym, ambitnym i delikatnym Bartonem. Odpowiedzialny za kostiumy Richard Hornung podkreślał, że strój Finka był celowo niemodny i staroświecki. Z kolei Charlie Meadows miał stanowić uosobienie klasy pracującej – nosi koszulę z podwiniętymi do łokci rękawami, szelki, spodnie w prążki, gabardynowy garnitur i kapelusz z szerokim rondem⁴¹. Jego imię jest popularne wśród wielu zwykłych Amerykanów. Meadows z kolei stanowi wcielenie chaosu. Jego garderoba jest często w nieładzie. Rozpięty kołnierzyk, poluzowany krawat, wygnieciona, nieświeża koszula oraz nadmierna potliwość i tusza czynią zeń personifikację nieokiełzanych destrukcyjnych sił. Przebieg jego znajomości z Burtonem odzwierciedla proces twórczy i kryzys artystyczny w życiu

³⁸ Josh Levine wskazuje na jeszcze jeden istotny kontekst w odniesieniu do tej postaci. W powieści Wiliama Faulknera *Myszy i ludzie* jeden z bohaterów, niedorozwinięty psychicznie olbrzym, nosi imię Lennie Small. Zob. J. Levine, *The Coen Brothers. The story of two American filmmakers*, Toronto 2000, s. 46.

³⁹ E. Rowell, *The Brothers Grim. The Films of Ethan and Joel Coen*, Lanham–Maryland 2007, s. 43.

⁴⁰ W filmie *Barton* powie: „Strange as it may seem, Charlie. I guess I write about people like you. The average working stiff. The common man”.

⁴¹ J. Levine, op. cit., s. 93.

bohatera. Im bardziej Fink się blokuje artystycznie, tym intensywniejsze stają się jego relacje z Charliem. Ostatecznie Charlie okazuje się poszukiwanym przez policję, seryjnym mordercą o germańskim nazwisku Karl Mundt. Gdy po raz ostatni zjawi się w hotelu, Fink powie: „Charlie wrócił, gorąco jest”. Po chwili dojdzie do strzelaniny i Meadows/Mundt krzyknie: „Popatrz na mnie. Pokażę ci życie umysłowe”. Następnie rozpęta piekło, tym samym stanie się inkarnacją Furii i w asyście ognia zniszczy wszystko na swojej drodze. Tworzenie to proces całopalenia i czynność granicząca z szaleństwem. Ponadto Charlie zarabia na życie, sprzedając polisy ubezpieczeniowe, a więc o życiu (i – jak się okaże – o kinie) wie więcej niż główny bohater. Jednak, jak zauważa Josh Levine: „Barton jest nadmiernie skupiony na sobie oraz zbyt egotyczny, aby słuchać historii, które Charlie mu opowiada; w duchu greckich tragedii *hubris* doprowadza Bartona do upadku”⁴². Przybycie Meadowsa łączy się więc także z upadkiem Finka jako artysty, który – wbrew zdrowemu rozsądkowi – podąża drogą sukcesu, ta zaś wiedzie go do Hollywood, symbolu zepsucia i próżności.

Ostatni przykład alegoryzacji stanowi rudy kot Ulisses z filmu *Co jest grane, Davis?*. Historia zaczyna się od wymknięcia się zwierzaka z mieszkania, co zmusza bohatera do odszukania i zaopiekowania się pupilem przyjaciół. Kot wielokrotnie gubi się i zostaje odnaleziony. W nocy, w drodze powrotnej z Chicago, Davis, prowadząc samochód, potrąca zwierzę. Nie jest jasne, czy to ulubieniec Gorfeinów, którego po raz kolejny zgubił, czy inny czworonóg. Llewyn wielokrotnie traci kontrolę nad zwierzęciem. Tym samym kot staje się symbolem kapryśnego i zmiennego losu głównego bohatera – pechowca, sfrustrowanego i zdesperowanego pieniacza, który nie ma nadziei na lepsze jutro. Davisowi wiatr nieustannie wieje w oczy (czworonóg z kolei skacze na głowę śpiącego bohatera). Czego Llewyn się nie dotknie, to zepsuje. Jego muzyczna kariera wisi na włosku, nie ma pieniędzy, nie ma gdzie mieszkać, nie potrafi też budować relacji międzyludzkich. Trudno się dziwić, że nie zdołał upilnować pupila przyjaciół. Tom Reed w swojej analizie filmu sugeruje, że kot w gruncie rzeczy stanowi personifikację Davisa, ponieważ „między bohaterem a kotem ustanowiona zostaje, w stosunku jeden do jednego, subtelna analogia, która sygnalizowana jest także w dialogu.

⁴² Ibidem, s. 87.

Kiedy Llewyn próbuje zostawić wiadomość asystentce Mitcha, że ma kota, ta, źle go zrozumiawszy, powtarza: »Llewyn jest kotem«. Bohater wyjaśnia: »Llewyn ma kota. Jestem Llewyn. Mam jego kota«. Ale *de facto* pada: Llewyn jest kotem. Nieistotne nieporozumienie z osobą spoza kadru? A może ważny temat filmu?⁴³

Postaci, które w filmach braci Coen podlegają alegoryzacji, zwracają uwagę na wybrane cechy charakteru bohaterów lub ich losów, niejednokrotnie uosabiają ciemne strony mocy, przede wszystkim jednak dzięki swojej wyrazistości przyczyniają się do wydobycia sensów naddanych. Ich ekranowa obecność skłania do poszukiwania treści dyskursywnych. Jednocześnie za ich sprawą wprowadzony zostaje element sztuczności i schematyczności charakterystyczny dla paraboli tradycyjnej.

STYLIZACJA, CZYLI INTENSIFYKACJA

Paraboliczność filmów braci Coen podkreślana jest również za sprawą wizualnej oraz gatunkowej stylizacji. Ta zaś jako zabieg stanowi przejaw intertekstualności i ma charakter dwugłosowy, a więc operuje – podobnie jak parabola – na dwóch poziomach znaczeń. Jak pisze Teresa Kostkiewiczowa: „W wypowiedzi stylizowanej główną rolę grają wewnątrztekstowe opozycje składników o różnej wartości stylistycznej, które dzięki tej opozycji zyskują szczególną wyrazistość i nabierają nowych znaczeń. Jeden zespół tych składników (cech) służy ewokowaniu wzorca i jego identyfikacji, drugi – odróżnieniu od wzorca, zdystansowaniu się wobec niego i budowaniu macierzystego stylu wypowiedzi. Wypowiedź stylizowana jest wewnętrznie zdialogizowana, a poprzez zderzenie różnych sposobów mówienia podlegających wzajemnej reinterpretacji tworzą się w niej nowe wartości znaczeniowe i artystyczne⁴⁴. Owe „nowe wartości znaczeniowe” budują charakter paraboliczny przekazu filmowego. Stylizacja wizualna zamiast utrzymywać poczucie obcowania z quasi-obiektywną rzeczywistością (wrażenie realności), sygnalizuje w filmach Coenów fikcyjność świata przedstawionego

⁴³ T. Reed, *Does Llewyn safe the cat? STC Analysis of Inside Llewyn Davis*, <http://www.savethecat.com/wp-content/uploads/2014/02/Inside-Llewyn-Davis-Beat-Sheet-Analysis1.pdf> (dostęp 18.03.2020).

⁴⁴ T. Kostkiewiczowa, hasło ‘stylizacja’, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 539.

oraz opowiadanych historii, które dzięki temu mogą funkcjonować jako rodzaj exemplum.

W *Śmiertelnie proste* mamy do czynienia z opowieścią rodem z filmu *noir*, jednak jej autorzy nie wykorzystują czarno-białej taśmy filmowej, lecz osadzają historię trójkąta miłosnego w stylistyce kina *neo-noir*. W filmie pojawia się wiele jaskrawych neonów, nadmiernie intensywnych świateł i nasyconych kolorów. Co więcej, na poziomie scenografii, kostiumów, rekwizytów dominuje ikonografia westernowa – detektyw przypomina kowboja, a pełniący funkcję kochanka rodem z kina *noir* Ray stylizowany jest na typowego Malboro Mana. Tym samym klimat kina czarnego przenika do gatunku z nurtem tym rzadko łączonego. Klasyczne westerny jako opowieści o podboju i kolonizacji ziem zachodnich, odważnych pionierach oraz honorowych stróżach prawa w odróżnieniu od filmów *noir* pokazywały widzom pozytywny obraz Ameryki. W *Śmiertelnie proste* widzimy jej mroczne oblicze. Takie kontrastowe zestawienie konwencji podkreśla i utrwała przekonanie o rozpadzie świata utożsamianego z wartościami konstytutywnymi dla kształtu amerykańskiej tożsamości.

W *Arizona Junior* westernowy pejzaż także ulega przestylizowaniu. Jego umowny charakter zostaje wydobyty przez zastosowanie obiektywów szerokokątnych, a prześwietlenie taśmy powoduje, że świat diegetyczny jawi się jako sztuczny, przypominający raczej animację dla dzieci niż film fikcji żywego planu. Przydrożne kaktusy, pustynny krajobraz i skaliste góry sprawiają wrażenie sztucznych. Dodatkowo aktorzy grają w sposób nadmiernie ekspresyjny. Sama historia rozwija się w zawrotnym tempie, a struktura intrygi wydaje się czerpać z komedii slapstickowej – tym samym opowieść zostaje umieszczona w stylizacyjnym nawiasie. *Arizona Junior* stanowi refleksję nad *American way of life*. Pokazuje bowiem Amerykanów jako „ludzi romantycznych, którzy wierzą w prawo do miłości, oczekują i pragną szczęścia oraz liczą na odkupienie. Są to ludzie jednocześnie dziecinni i dorośli, płytcy oraz dojrzały”⁴⁵. Mieszkańcy Stanów Zjednoczonych chcą śnić swój kolorowy sen, w filmie uzyskujący wizualną reprezentację dzięki wykorzystaniu nasyconych, pastelowych barw. Jednak Coenowie przede wszystkim opowiadają historię prostych obywateli i ich zawiedzionych, niespełnionych marzeń.

⁴⁵ J. Levine, op. cit., s. 46.

Temat ten zaczerpnięty został z twórczości Johna Steinbecka i dodatkowo podkreślony poprzez wykorzystanie konwencji kina drogi.

Powraca on zresztą w innym filmie opowiadającym o podróży w poszukiwaniu szczęścia, zatytułowanym *Bracie, gdzie jesteś?*. W tym wypadku taśma filmowa została poddana obróbce fotochemicznej w laboratorium, a intensywną zieleń bujnie rozwijającej się przyrody Mississippi zastąpiono żółciami i brązami. Jednak celem tego zabiegu było pokazanie duszności atmosfery, napięcie i podskórnych konfliktów, jakie towarzyszą procesowi rodzenia się demokracji. Chodziło o uzyskanie wizerunku ziemi jałowej, suchej, spalonej słońcem. W rezultacie Missisipi przypomina Teksas z *To nie jest kraj dla starych ludzi* lub przestrzenie rodem z – wykorzystującego schemat kina drogi – westernu *Prawdziwe męstwo*. Droga w filmach braci Coen zawsze służy nie tyle pokazaniu przemiany czy dojrzewania bohatera, lecz jego porażki; na ogół jest to droga przez świat, pogrążony w chaosie.

Stylizacja u Coenów pełni także funkcję nostalgiczną. Dzieje się tak choćby w filmach *Człowiek, którego nie było*, *Burton Fink* czy *Hudsucker Proxy*. Jest to jednak nie nostalgia za światem, który odszedł, lecz za konkretnymi filmowymi gatunkami oraz rzeczywistością, jaką one przedstawiały. Stylizacji idealizującej podlega poziom *mise-en-scène*, ale opowiedziana historia nie konweniuje z wysmakowaną wizualną stroną filmu. W *Hudsucker Proxy* przedstawione wydarzenia rozgrywają się w 1958 roku, jednak ani kostiumy, ani dekoracje nie dają temu świadectwa. Świat przedstawiony utrzymany jest w stylu *art déco*, charakterystycznym dla lat trzydziestych i czterdziestych XX wieku. Wybudowana w studio atrapa miasta w swym kształcie odwzorowuje wypełnioną drapaczami chmur linię horyzontu nowojorskiego Manhattanu tych dekad. W rezultacie w filmie pojawia się obraz metropolii, która nigdy nie istniała. W mieście-molochu dochodzi do moralnego upadku Norville'a Barnes'a – zwykłego człowieka, który zatracą się w pogoni za sukcesem.

W *Bartonie Finku* stylizacji poddano głównie wnętrze hotelu Earle. W tym wypadku elementy dekoracji także nie oddają czasu akcji filmu. Ich staroświeckość podkreśla sposób wykorzystania światła. W scenach kręconych we wnętrzach użyto oświetlenia, którego źródłem są pomalowane na żółto, wiszące na ścianach lampy. W ten sposób Coenowie uzyskali efekt przestrzeni klaustrofobicznej, ale i dekadentckiej, której czar dawno przeminął. Posępny i mroczny wygląd hotelu czyni dramat niespełnionego

artysty ewidentnym, w sposób dosadny unaocznia jego położenie i kondycję psychiczną.

W *Człowieku, którego nie było* Coenowie po raz kolejny prowadzą grę z wizualnym stylem i ikonografią kina czarnego. Film pierwotnie powstał na taśmie kolorowej, następnie przekopiowany został na czarno-białą. Koncepcja zdjęć pochodziła od Rogera Deakinsa. W jego opinii czerni i biel dają możliwość manipulacji obrazem, gdyż kontrasty świetlne są lepiej zaznaczone. Kolor pełniłby w filmie funkcję atrakcji wizualnej, zaś jego brak przyczynił się do skupienia uwagi widza na historii. Obraz w tym filmie nie jest tak mroczny, jak w klasycznych dziełach *noir*. Wiele scen rozgrywa się w świetle dnia, na zalanych słońcem ulicach, nie we wnętrzach. Na planie zdjęciowym najwięcej uwagi przywiązywano do roli oświetlenia właśnie. Ponadto zachowany został minimalizm i ascetyzm w kompozycji kadrów, które często są symetryczne oraz pozbawione jakiegokolwiek elementu przypadkowości. Wszystko to akcentuje sztuczność rzeczywistości, w której żyje i funkcjonuje bohater, oraz unaocznia, że utknął on w konwenansach małomiasteczkowej socjety. Wizualne przestyliżowanie odsyła do egzystencji zastygłej w formie.

We wszystkich wyżej wymienionych przypadkach za sprawą podkreślenia wizualnej warstwy swoich dzieł Coenowie akcentują paraboliczność losów bohaterów, wpisując je w wysmakowane, ale i skonwencjonalizowane sposoby przedstawiania. Uzyskiwana w ten sposób obrazowa intensywność ich filmów sprawia, że widz skłonny jest poszukiwać sensów dyskursywnych i jego uwaga zostaje przesterowana na inny niż opierający się na procesie projekcji-identyfikacji tryb odbioru.

PARABOLA – ODWOŁANIA I FORMA WTRĄCONA

Parabolizacja w twórczości Coenów dokonuje się także poprzez wprowadzenie odniesień i aluzji do tekstów kultury o charakterze parabolicznym oraz stosowanie paraboli jako formy wtrąconej. W drugim wypadku funkcjonuje ona zarówno na poziomie wizualnym, jak i werbalnym.

W *Hudsucker Proxy* monologowi *voice-over* towarzyszy obraz miasta pogrążonego w śniegu i mroku nocy, dodatkowo dowiadujemy się, że zbliża się koniec roku. Na myśl przychodzi *Opowieść wigilijna* Charlesa Dickensa. Ewokuje ją zresztą nie tylko nastój otwierającej film sekwencji, ale i podobieństwa, które odnajdziemy na poziomie tematyki czy konkretnych

wątków. Historia brytyjskiego pisarza opowiada o bogatym kupcu Ebenezerze Scrooge'u, do którego przybywa zmarły wspólnik, aby ostrzec go przed konsekwencjami skąpstwa i dążenia do zysku za wszelką cenę. Jest to więc przypowieść, której morał stanowi przestrożę przed zgubnymi skutkami pychy. Film modyfikuje fabularny przebieg zdarzeń powieści, ale także rozwija jej przekaz dyskursywny. Norville Barnes, podobnie jak Scrooge, zatracą się w dążeniu do celu i przestaje zwracać uwagę na innych. W jednej z ostatnich scen zjawia się duch-wspólnik pazernego współwłaściciela Hudsucker Industries, który popełnił samobójstwo, ratuje nieszczęśnika przed śmiercią i pozwala mu wrócić na właściwą drogę. Ponieważ Barnes zostaje ocalony dzięki ingerencji sił nadprzyrodzonych, jak i zaskakujących wydarzeń, w filmie wybrzmiewa temat przypadkowości, nieokreśloności losu⁴⁶.

W *Bracie, gdzie jesteś?* odnajdziemy odniesienia do *Odysei*. Bohater nosi znaczące imię Ulisses, za wszelką cenę pragnie wrócić do domu oraz odzyskać swoją żonę Penny. Film to także opowieść o niełatwej drodze Ameryki do demokracji oraz rasowej równości. Nośnikiem dyskursywnych sensów stają się tu (podobnie jak w *Co jest grane, Davis?*) piosenki i snute przez bohaterów opowieści. Jak pisze Erica Rowell: „*A Man of Constant Sorrow* [tytuł śpiewanego przez bohaterów przeboju – przyp. K.Ż.] stanowi tłumaczenie znaczenia imienia Odyseusz, a tym samym funkcjonuje jako epitet określający bohatera braci Coen i Homera. Przebój ten staje się hymnem na cześć akceptacji i wolności. Muzyka i proces opowiadania to więzi, które łączą i wzmacniają⁴⁷. Ponadto jedna z ostatnich scen filmu, przedstawiająca zalanie doliny, w wyraźny sposób odsyła do biblijnego potopu. Przedstawiony przez Coenów „potop” ma jednak wydźwięk ironiczny – dolina zostaje zalana, aby mogła powstać elektrownia.

Biblijne nawiązania pełnią też istotną rolę w *Poważnym człowieku*. Larry Gopnik doświadcza losu Hioba – w życiu wiatr zdaje się nieustająco wiać mu w oczy. Im bardziej stara się zrozumieć, czym sobie zasłużył na serię

⁴⁶ Za sprawą przywołania zasady nieoznaczoności Wernera Heisenberga czy paradoksu Erwina Schrödingera powraca on w *Człowieku, którego nie było* czy *Poważnym człowieku*. Tę pierwszą regułę przywołuje prawnik Crane'a w trakcie procesu, tę drugą główny bohater *Poważnego człowieka*, matematyk, wyklada studentom. Budują one ramę dla sensów dyskursywnych w tych filmach.

⁴⁷ E. Rowell, op. cit., s. 247.

katastrof, tym większych porażek doznaje. Larry rozwodzi się z żoną, która zdradza go z przyjacielem rodziny, nie może porozumieć się z dziećmi, ma kłopoty w pracy, wreszcie, jak się wydaje, cierpi na poważną chorobę. Inaczej niż biblijny Hiob nie zostaje nagrodzony za swoją uległość wobec losu i dąży do wyjaśnienia tego, co się dzieje w jego życiu. Logika i racjonalizm zdają się jednak nie sprawdzać, bowiem wszystko podlega prawom przypadku. Ponieważ zawsze może być gorzej i niczego nie da się przewidzieć, w finale zamiast konsolacyjnego rozwiązania pojawia się trąba powietrzna, która, być może, zamieni w proch poukładane i przewidywalne życie Gopnika. Tym samym świat amerykańskich przedmieść oraz związanych z nimi wartości staje w obliczu zagłady.

W filmach Coenów bohaterowie snują także historie, które mają służyć jako rodzaj przekazywanych ustnie, parabolicznych opowieści. Michalski dzieli parable filozoficzne na kreacyjne i narracyjne. Te pierwsze mają charakter ontologiczny i skupiają się na sposobie funkcjonowania świata, te drugie zaś cechuje egzystencjalny wydźwięk, gdyż dotyczą specyfiki ludzkiego istnienia ze szczególnym uwzględnieniem kategorii czasu⁴⁸.

W *To nie jest kraj dla starych ludzi* przypowieściami posługuje się szeryf Tom Bell – powraca on w nich do starych dobrych czasów. Pierwszą historię opowiada Carli, aby przekonać ją do wskazania miejsca pobytu Llewelyna. *Expressis verbis* formułuje dyskursywną wymowę swojej dykteryjki („Nawet walcząc ze związanym bykiem, nie możesz być pewien wygranej”). W dalszej części filmu okazuje się jednak, że obrazująca tak sformułowany morał opowieść najprawdopodobniej została zmyślona, czasy się zmieniły i nic już nie wygląda tak, jak chciałby szeryf. Ponadto na końcu filmu Tom Bell streszcza swojej żonie dwa sny. Pierwszego dobrze nie pamięta, znaczenie drugiego zaś jest niejasne. Oba dotyczą świata, który nie istnieje. Mamy więc w tym wypadku do czynienia z parabolami kreacyjnymi, ale wartość i prawdziwość przekazu, jaki niosą, zostaje zakwestionowana. W rezultacie okazuje się, że trudno wyrokować o tym, jaka jest rzeczywistość, bo jej natura pozostaje niepoznawalna.

W *Poważnym człowieku* źródłem przypowieści są rabini, do których udaje się Larry. Pierwszy sugeruje, żeby bohater spojrział na sprawy ze świeżej

⁴⁸ M. Michalski, op. cit., s. 122.

perspektywy. Drugi przytacza historię o dentyście niepotrafiącym odkryć znaczenia przekazu, jaki znalazł na zębach pacjenta i zapewnia, że „nie wiemy wszystkiego”, a „Bóg nie jest nam nic winien”. Trzeci rabin, Marshak, nie ma dla bohatera czasu. Po raz kolejny Coenowie wskazują na niepoznawalność jako zasadę rządzącą ludzką egzystencją.

Wreszcie parable pojawiają się jako spójne i osobne opowieści, ale nie ustne, lecz wizualne. Taki charakter ma sekwencja, która rozpoczyna film *Poważny człowiek*. Odsyła ona do żydowskiego folkloru, zdaje się nie łączyć z treścią dzieła, a jednak stanowi wykładnię zawartych w nim dyskursywnych znaczeń. W głowach widzów w trakcie oglądania filmu dźwięczy pytanie sformułowane w tej przypowieści, wtrąconej przez domniemanego dybuka Groschkovera: „Pytam ciebie, racjonalnego człowieka, który z nas jest opętany?”. Coenowie nie podsuwają odpowiedzi, widz nie dowiadyuje się po czyjej stronie jest racja – możliwość poznania zostaje zanegowana.

Z podobnych historii-przypowieści składa się *Ballada o Busterze Scruggsie* (*Ballad of Buster Scruggs*, 2018)⁴⁹. Ramą dla nich staje się wprowadzenie wizualnego motywu księgi, która zawiera opowieści emblematyczne dla Dzikiego Zachodu. Najpierw widzimy jej tytuł, spis treści, a potem pojawiają się karty tytułowe otwierające kolejne rozdziały, co sugeruje umowność przedstawionych historii. Antyiluzyjność pogłębiona zostaje za sprawą bohatera pierwszej noweli, tytułowego Bustera Scruggsa. Zwraca się on wprost do kamery i rozmawia ze swoim koniem, w finale zaś odlatuje niczym anioł do nieba. Przedstawione przypowieści utrzymane są w różnej stylistyce i odmiennych konwencjach. Wydaje się je łączyć, po pierwsze, miejsce akcji, którym jest Dzikie Zachód, po drugie, fakt, że ten okazuje się krainą zupełnie nieprzewidywalną i okrutną. W tytułowej opowieści Buster, reprezentujący dobro, co podkreśla jego biały kowbojski strój, niespodziewanie ginie z ręki kowboja stanowiącego uosobienie zła.

O tym, że w krainie szeryfów i kowboi nie można być pewnym dnia ani godziny przekonuje się też bohater noweli *Kanion złota* cudem unikający śmierci z ręki rywala. Emblematyczna dla typu paraboliczności dominującej w *Balladzie o Busterze Scruggsie* wydaje się jednak opowieść zatytułowana *Źródło utrzymania*. Bohater noweli to właściciel objazdowego

⁴⁹ Film został wyprodukowany dla Netflixu, pierwotnie miał być serialem.

teatru, jego główny aktor jest pozbawiony rąk i nóg. Z czasem występy są coraz rzadsze, dochody coraz marniejsze, interes podupada. Publika woli mniej wyrafinowaną rozrywkę, co stanowi odniesienie do upadku gustów i pauperyzacji całego amerykańskiego społeczeństwa. Krytyczny wydźwięk tej noweli podbija recytacja *Przemowy gettysburskiej* Abrahama Lincolna, stanowiącej wzór amerykańskiej retoryki politycznej. Lincoln apelował w niej o zachowanie jedności narodu oraz państwa, o wolność oraz równość. Odwoływał się więc do kluczowych amerykańskich wartości. Tymczasem w innym monologu słyszymy: „Gdy los i ludzie częstują mnie wzgardą, / Chcę miłosierdzie wzbudzić w głuchym niebie, / Płaczę i żalę się na dołę twardą / I klnę upadek mój patrząc na siebie”⁵⁰. Powraca więc motyw kryzysu wartości oraz moralnej degrengolady amerykańskiego społeczeństwa, które zapomniało o ideałach wypracowanych przez ojców założycieli.

Peter Mathews w odniesieniu do rad, jakie dają Larry’emu Gopnikowi rabini, pisze: „niezadowolająca konkluzja płynąca z tych opowieści, ich bezużyteczność wobec dylematu leżącego u ich podstaw, wreszcie brak jasnego, jednoznacznego przesłania, które pozwoliłoby na wykorzystanie ich jako narzędzia krytycznego wobec przedstawianego paradoksu, dostarcza klucza, pozwalającego odblokować iluzję »moralnego memu«. Jak monety przekazywane z ręki do ręki, historie te zachowują swoją wartość tylko wtedy, gdy nie są zbyt dokładnie interpretowane”⁵¹. Stwierdzenie to można odnieść do wielu filmów braci Coen, których cechą jest paraboliczność używana na wielu poziomach, za sprawą różnorodnych chwytów. Z jednej strony posiadają one cechy parabolicznych tekstów nowoczesnych, np. na poziomie przekazywanych treści dyskursywnych (niemożność ustalenia znaczeń, wskazania reguł rządzących egzystencją, dokonania jakiegokolwiek jednoznacznej diagnozy). Z drugiej wykorzystują w swej budowie cechy i zabiegi typowe dla paraboli tradycyjnej, takie jak: schematyczność postaci, stylizacja świata przedstawionego w celu uczynienia go bardziej wyrazistym, wykorzystanie ram modalnych i *voice-over*, aby zaakcentować uniwersalizujący charakter przekazu. Mamy tu więc do czynienia ze swojego rodzaju paradoksem, wynikającym ze zderzenia tradycji i nowoczesności. Tym

⁵⁰ W. Szekspir, *Sonet XXIX*, przeł. M. Słomczyński. Cytat z listy dialogowej filmu.

⁵¹ P. Mathews, *The Morality Meme: Nietzsche and A Serious Man*, „Cultura. International Journal of Philosophy of Culture and Axiology” 2014, No. 11(1), s. 76.

samym dzieła reżyserskiego duetu z Minnesoty we współczesnym kinie stają się oryginalną propozycją, stanowiącą odpowiedź na pytanie: „Jak konstruować swoją opowieść, żeby umiała unieść [...] wielką konstelacyjną formę świata?”⁵². Typ paraboliczności, jaki oferują, zasada się na oferowaniu takiej historii, która jest wielowymiarowa i skomplikowana, a jednocześnie odwołuje się do tego, co widzowi dobrze znane (zestaw wartości i konwencji gatunkowych).

Wymowa większości filmów-paraboli (a może raczej quasi-paraboli) tej pary reżyserów nie jest jednoznaczna. Nie odnajdziemy tu, jak w tradycyjnych przypowieściach, prawd bezwzględnych. Odwołując się do systemu wartości uznawanych za konstytutywne dla amerykańskiej tożsamości, Coenowie sygnalizują ich destrukcyjny potencjał i jednocześnie kwestionują model życia, który dominuje w świecie współczesnym. Złudność *American dream*, brak lekarstwa na ten stan rzeczy, determinizm, który nie istnieje, bo „nothing comes with guarantee”, uświadamiają, że świat nie jest ani racjonalny, ani urządzony wedle jakichś znanych prawideł. Jest z natury swej nieprzewidywalny, przypadkowy i chaotyczny – żadna paraboliczna historia nie zdoła uchwycić zasady jego funkcjonowania ani nie wyjaśni reguł rządzących ludzkim losem, chyba że taka, która wskazuje na brak jakichkolwiek pewników.

Bibliografia

- Biały Eugeniusz, *Narracja a rama modalna dzieła filmowego – uwagi analityczne*, w: *Z zagadnień stylu i kompozycji w filmie współczesnym*, red. M. Hendrykowski, Poznań, 1982.
- Bogue Allan G., *Frederick Jackson Turner Reconsidered*, „The History Teacher” 1994, nr 27(2).
- Chatman Seymour, *New Directions in Voice-Narrated Cinema*, w: *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, ed. by D. Herman, Ohio State University Press, Columbus 1999.
- Głowiński Michał, *Cztery typy fikcji narracyjnej*, w: idem, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej. Prace wybrane*, t. 3, Universitas, Kraków 1998.
- Głowiński Michał, *Norwida wiersze-przypowieści*, w: idem, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólnie. Interpretacje*, t. 5, Universitas, Kraków 2000.

⁵² O. Tokarczuk, op. cit., s. 280.

- Głowiński Michał, Kostkiewiczowa Teresa, Okopień-Sławińska Aleksandra, Sławiński Janusz, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998.
- Hine Robert V., Mack Faragher John, *The American West: A New Interpretive History*, Yale University Press, New Haven, Conn 2000.
- Jackson Turner Federick, *The Significance of the Frontier in American History*, w: idem, *The Frontier in American History*, New York 1920, s. 1–38; tekst dostępny także online: <https://www.mtholyoke.edu/acad/intrel/afp/turner.htm> (dostęp 2.03.2022).
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
- Kozloff Sarah, *Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Films*, University of California Press, Berkeley 1988.
- Levine Josh, *The Coen Brothers. The story of two American filmmakers*, ECW Press, Toronto 2000.
- Ligęza Wojciech, *Parabole Mroźka*, w: *W kręgu przemian polskiej prozy XX w.*, red. T. Bujnicki, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978.
- Ligor Jakub, *The Character of Anton Chigurh in the Coen Brother's "No Country for Old Man" as an Expression of Reflections on Evil and Violence in American Culture*, „Społeczeństwo. Edukacja. Język” 2017, t. 5.
- Loska Krzysztof, *Joel i Ethan Coenowie. Kino i postmodernizm*, w: *Kino amerykańskie. Twórcy*, red. E. Durys, K. Klejsa, Rabid, Kraków 2006.
- Martuszevska Anna, *Pozytywistyczne parabole*, Wydawnictwo UG, Gdańsk 1997.
- Mathews Peter, *The Morality Meme: Nietzsche and A Serious Man*, „Cultura. International Journal of Philosophy of Culture and Axiology” 2014, No. 11(1).
- Michalski Maciej, *Parabola filozoficzna w prozie polskiej XX wieku*, „Pamiętnik Literacki” 2002, XCIII, z. 2.
- Owczarż Ewa, *Parabola i parabolizacja wobec mimesis*, w: *Mimesis w dyskursie literackim*, red. C. Niedzielski, J. Speina, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 1996.
- Owby Ted, *American Dreams in Mississippi: Consumers, Poverty, and Culture 1830–1998*, University of North Carolina Press, Chapel Hill–London 1999.
- Paul Heike, *The Myths That Made America. An Introduction to American Studies*, Transcrit Verlag, Bielefeld 2014.
- Rowell Erica, *The Brothers Grim. The Films of Ethan and Joel Coen*, Scarecrow Press, Lanham–Maryland 2007.
- Siekańska Monika, *Paraboliczna opowieść o Zagładzie. Forma jako możliwość wypowiedzenia doświadczenia*, „Pamiętnik Literacki” 2017, z. 2.
- Sticchi Francesco, *Inside the "Mind" of Llewyn Davis: Embodying a Melancholic Vision of the World*, „Quarterly Review of Film and Video”, October 2017, Vol. 35(2); tekst dostępny również online: https://www.researchgate.net/publication/320606267_Inside_the_Mind_of_Llewyn_Davis_Embodying_a_Melancholic_Vision_of_the_World (dostęp 12.05.2022).
- Szahaj Andrzej, *Co to jest postmodernizm*, „Ethos” 1996, Vol. 33–34.

Tokarczuk Olga, *Czuły narrator*, w: eadem, *Czuły narrator*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020.

Źródła internetowe

Ashton William, *Deception and Detection: The Tricstery Archetype in the Film, "The Big Lebowski", and its Cult Following*, „Tricster's Way” 2009, Vol. 5, Issue 1, Article 5 <http://digitalcommons.trinity.edu/trickstersway/vol5/iss1/5> (dostęp 12.03.2020).

Bacia Błażej, „*To nie jest kraj dla starych ludzi*”, czyli *danse macabre braci Coen*, „Art Papier” 2008, nr 5(101), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=55&artykul=1225> (dostęp 12.03.2020).

Reed Tom, *Does Llewyn safe the cat? STC Analysis of Inside Llewyn Davis*, <http://www.savethecat.com/wp-content/uploads/2014/02/Inside-Llewyn-Davis-Beat-Sheet-Analysis1.pdf> (dostęp 18.03.2020).

Śliwińska Anna, *Filmowe przypowieści*, <http://filmotekaszkolna.pl/dla-nauczycieli/nasze-lekcje/lekcja-6-filmowe-przypowiesci/filmy/schody,18> (dostęp 28.12.2019).

“I Guess That’s the Way the Whole Durned Human Comedy Keeps Perpetuatin’ It-Self, Down Through the Generations, Westward the Wagons, Across the Sands...”. Parabolic Cinema of Coen Brothers

The Coen brothers stylized films, full of quotations and borrowings, are for many scholars the quintessence of a postmodern game with remnants, interpretive openness, and ambiguity. This fact does not incline to look in these films for the rules governing the world or human existence what is typical of parabolic thinking. The article is an attempt to demonstrate that the makers of the Oscar-winning *Fargo* (*Fargo*, 1996) often use in their work elements, tricks, or strategies typical of a traditional parabola, though their films may often be read as its contemporary invariants. Numerous Coens’ films bear the hallmarks of parabolic texts, even if in this case one cannot speak of a parabola as a genre. The messages they contain are never unambiguous and are not intended to educate. However, owing to their enigmatic nature, they encourage viewers to search for extra meanings.

Keywords: parable; stylization; Coen brothers; American dream; American cinema

Data przesłania tekstu: 30.09.2021

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 4.11.2021

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 15.11.2021

WSZYSTKO BĘDZIE DOBRZE W CHRZEŚCIJAŃSKIEJ PERSPEKTYWIE CUDU

PIOTR SITARSKI

Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki
Faculty of Philology, University of Łódź
piotr.sitarski@uni.lodz.pl
ORCID 0000-0001-8868-1477

Celem moich rozważań jest analiza filmu *Wszystko będzie dobrze* (2007) Tomasza Wiszniewskiego w kontekście chrześcijańskiej koncepcji cudu. Aby wypuklić znaczenie cudu jako dominanty w tym filmie, zestawię go z dwoma innymi, pod pewnymi względami podobnymi, z: *Tam, gdzie żyją Eskimosi* (2001, reż. Tomasz Wiszniewski) i *Święty Ralph* (*Saint Ralph*, 2004, reż. Michael McGowan). Pierwszy z nich powstał w koprodukcji polsko-amerykańsko-niemieckiej i próbował – zresztą bez większego powodzenia – zdyskontować popularność hollywoodzkiego (choć pochodzącego z Wielkiej Brytanii) aktora Boba Hoskinsa, a także wykorzystać poruszający wówczas temat niedawno zakończonej wojny jugosłowiańskiej. Odwołuję się do niego przede wszystkim ze względu na osobę reżysera – Wiszniewski, tak jak w przypadku *Wszystko będzie dobrze*, jest również współscenarzystą *Tam, gdzie żyją Eskimosi*. Poza tym film ten jest niezbyt oryginalny i dzięki temu dobrze reprezentuje dwa schematy gatunkowe, na których opierają się te utwory: film drogi i *buddy movie*. Z kolei *Święty Ralph* to kanadyjski *feel good movie* opowiadający historię pozornie podobną do tej z *Wszystko będzie dobrze*: o chłopcu, który bierze udział w maratonie, bo wierzy, że jeśli zwycięży, Bóg obudzi jego pograżoną w śpiączce matkę. Sięgam do tego filmu ze względu na podobieństwo tematyczne.

Film *Wszystko będzie dobrze* został doskonale przyjęty przez krytykę. Trudno właściwie znaleźć recenzenta, któremu film by się nie podobał¹.

¹ Wyjątkiem jest Lech Kurpiewski, który w recenzji zatytułowanej *Bieg w miejscu* stwierdza, że: „W filmie Wiszniewskiego jest sporo dziur i wybojów, nade wszystko zaś widać w niej [sic!] koleiny scenariuszowe”. Recenzent krytykuje film Wiszniewskiego

Podkreślano znakomitą grę aktorską (nie tylko Roberta Więckiewicza, ale też dwóch naturzszczyków grających rolę braci: Adama Werstaka i Daniela Mąkolskiego) oraz realistyczny wizerunek polskiej prowincji. Przede wszystkim krytycy zwracali jednak uwagę na emocjonalną stronę chwytającego za serce filmu. „Nawet krytycy – zawodowi malkontenci – nie kryli łez” – napisał o pokazie podczas 32. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni ks. Andrzej Luter².

Aby zanalizować film, trzeba jednak przetrzeć oczy z łez i spojrzeć na niego z uwzględnieniem emocji, ale nie pod ich wpływem. *Wszystko będzie dobrze* wykorzystuje chrześcijańską koncepcję cudu i wprzęga ją w opowieść najpierw jako mechanizm dramaturgiczny, a wreszcie – jako dominantę organizującą całość utworu, nie tylko na poziomie ideowym (zarówno widzowie, jak i bohaterowie pragną cudu), ale także diegetycznym (cuda rzeczywiście przenikają świat przedstawiony). Film opowiada o mieszkającym w nadmorskim miasteczku chłopcu, Pawle, który postanawia pobiec na Jasną Górę, bo wierzy, że dzięki temu Matka Boska przywróci zdrowie jego chorej na nowotwór matce. W tej pielgrzymce towarzyszy mu Andrzej, wufista-alkoholik, który najpierw chce go przekonać, by zamiast w niej wziął udział w zawodach (chłopiec rzeczywiście jest utalentowanym biegaczem), a następnie próbuje wykorzystać sytuację i zawiadamia o wyczynie stację telewizyjną, a właściwie swoją byłą żonę, która jest dziennikarką. Ma nadzieję na jakiś osobisty zysk, być może na odbudowanie dawnej relacji, a przy okazji na zebranie funduszy na leczenie matki Pawła. Plan jednak się nie udaje. Choć widzowie szczerze wpłacają pieniądze, to nie mogą one już pomóc. Matka umiera, ale niewzruszony w swej wierze Paweł biegnie dalej, mając nadzieję, że dokończenie pielgrzymki zapewni jej zmartwychwstanie, na które później czeka uporczywie w czasie pogrzebu. Ostatecznie pozostaje z niepełnosprawnym intelektualnie bratem

za formę „całkowicie skopiowaną z hollywoodzkich klisz”. Jednak nawet on chwali przynajmniej grę aktorską (L. Kurpiewski, *Bieg w miejscu*, „Newsweek” 2007, nr 40, s. 117).

² Ks. A. Luter, *Opowieść o małym Hiobie*, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 42, s. 26. Ks. Luter jest jedynym recenzentem, który zwrócił uwagę na znaczenie cudu w tym filmie. Na festiwalu gdyńskim film *Wszystko będzie dobrze* zdobył główne nagrody za reżyserię, muzykę i pierwszoplanową rolę męską.

i dręczonym przez nałóg nauczycielem, który – choć życzliwy – nie może przecież zapewnić chłopcom opieki. To zakończenie kontrastuje z finałem *Świętego Ralphi*, w którym młodemu bohaterowi – choć przybiega na metę jako drugi – udaje się przywrócić zdrowie matce, a przy okazji zdobyć młodzieńczą miłość ślicznej dziewczyny. W kanadyjskim filmie mamy zatem do czynienia z oczywistym cudem: oczekiwaną i zapewne upragnioną przez widzów interwencją Boską, która dokonuje niemożliwego.

Film Wiszniewskiego korzysta z dwóch dobrze znanych, często zresztą występujących wspólnie, schematów gatunkowych: *buddy movie* i filmu drogi. W obu występuje para protagonistów, często różniących się wiekiem albo innymi cechami, co sprzyja ich konfrontacji postaw i w rezultacie wzajemnemu wzbogacaniu się. Ważną cechą filmu drogi jest dodatkowo wspólna podróż, która odzwierciedla wewnętrzną wyprawę głównych postaci. W obu gatunkach bohaterowie zmieniają się pod wpływem siebie nawzajem oraz wydarzeń, które ich spotykają. Te dwa schematy wykorzystał Wiszniewski wcześniej w *Tam, gdzie żyją Eskimosi*. W filmie tym handlarz dziećmi eskortuje z ogarniętej wojną Jugosławii chłopca i zaprzyjaźnia się z nim. Kiedy odkrywa, że chłopiec ma stać się dawcą organów, zrywa umowę ze swymi kontrahentami i próbuje znaleźć mu bezpieczny dom. Ostatecznie jednak zostają razem. Ten wcześniejszy film reżysera to zatem typowy przykład realizacji formuły gatunkowej, w której dziecko odnajduje zastępczego ojca, a ten z kolei uczy się dobroci i życzliwości. Zakończenie jest tu ckliwe, ale i w miarę realistyczne: można przyjąć, że handlarz rzeczywiście adoptuje chłopca. Inaczej jest w przypadku *Wszystko będzie dobrze*, gdzie w warstwie materialnej nic nie będzie dobrze: nauczyciel powróci do nałogu, a chłopcy trafią do domów dziecka, zapewne zresztą rozdzieleni ze względu na kalcetwo Piotra. Co więcej, przemiana bohaterów pod wpływem wspólnej podróży także jest problematyczna. Paweł, doświadczony alkoholizmem swego zmarłego ojca, próbuje z pewnym skutkiem przemówić nauczycielowi do rozumu, prędko też jego determinacja i silna wola sprawiają, że Andrzej staje się bardziej pomocnikiem chłopca niż jego opiekunem podczas wspólnej wędrówki, jest też gotowy na osobiste poświęcenia (zamienia zepsuty samochód na rower). Andrzej nie wyzwoli się jednak z alkoholizmu, a ewentualna przemiana duchowa Pawła nie jest rezultatem wspólnej podróży, tylko doświadczenia teofanii, o czym będę pisał niżej.

Choć oba wspomniane filmy Wiszniewskiego posługują się tymi samymi stereotypami i schematami gatunkowymi, ich podobieństwo jest pozorne. *Wszystko będzie dobrze* proponuje spójną wizję teologiczną, która w dodatku w interesujący sposób powiązana jest z środkami estetycznymi. Jest być może więcej niż ciekawostką fakt, że ekipa Wiszniewskiego była pierwszą po realizacji *Potopu* (reż. Jerzy Hoffman, 1974), której zezwolono na realizację zdjęć w kaplicy Cudownego Obrazu – po wnikliwym zapoznaniu się ze scenariuszem filmu³.

Zamierzam argumentować, że centralną kategorią, która umożliwia odbiór i zrozumienie filmu, jest cud. Narracyjny i dramaturgiczny problem cudu obecny jest w refleksji filozoficznej i estetycznej właściwie od samych jej początków, to znaczy od *Poetyki* Arystotelesa i potępianego przez niego (za brak prawdopodobieństwa) cudownego rozwiązania sytuacji dramatycznej (*deus ex machina*)⁴. Cud zakłóca naturalny bieg rzeczy, a zatem także ciąg przyczynowo-skutkowy opowieści, burząc tym samym prawdopodobieństwo wydarzeń; nie musi natomiast koniecznie wiązać się z fantastyką – tam element cudowny bywa przedstawiany jako działający „zwyczajnie”, na przykład jako magia. Współcześnie refleksja nad narracyjnymi funkcjami cudu rozwijana jest głównie w odniesieniu do „quasi-cudów”⁵. Tego rodzaju potraktowanie tematu jest jednak bardzo szerokie i ma zastosowanie do częstych przypadków, w których pojęcie cudu ma w istocie charakter metaforyczny i określa po prostu wydarzenia mało prawdopodobne.

W filmie Wiszniewskiego cud pojawia się w sposób dosłowny, na poziomie znaczeń eksplicytnych, zarówno jako cel działań bohaterów, jak i temat ich rozmów. Po raz pierwszy zostaje przywołany na początku filmu, gdy Pawełek rozmawia z lekarzem relacjonującym mu stan zdrowia matki. „Czasami zdarzają się takie sytuacje, które z punktu widzenia medycyny nie miały prawa się zdarzyć” – pociesza lekarz, na co Paweł odpowiada:

³ Zob. M. Kaniowska, W. Adamik, *Na planie „Pawełka”*, „Niedziela” 2006, nr 34, s. 28. *Pawełek* to roboczy tytuł filmu.

⁴ Zob. Arystoteles, *Poetyka*, 1454b, w: idem, *Retoryka. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 340.

⁵ Zob. C. Bourne, E. Caddick Bourne, *Explanation and Quasi-miracles in Narrative Understanding: The Case of Poetic Justice*, „Dialectica” 2017, Vol. 71, No. 4.

„Czyli zdarzają się cuda?”. Pragnienie cudu stanowi zatem dramaturgiczne zawiązanie akcji.

Paweł pojmuje oczywiście cud w sposób naiwny: wierzy, że wypełniając dawne przyrzeczenie matki (która w rozpaczy obiecywała, że jeśli jej mąż zapije się na śmierć, to pójdzie na kolana do Częstochowy), przywróci światu porządek, to znaczy uzdrowi matkę. Widzi zatem jej chorobę jako karę za brak wypełnienia przyrzeczenia złożonego Matce Boskiej: „Pomogła nam i koniec, a ty się na nią wypięłaś” – mówi z pretensją do matki. Zbiegają się tu dwa rozumienia cudu: z jednej strony pogańskie przekonanie o konieczności zachowania równowagi pomiędzy sacrum i wyznawcą, dzięki czemu relacja jest „sprawiedliwa”, z drugiej – św. Tomasza rozumienie cudu jako przekroczenia prawa przyrody, „działania w rzeczach stworzonych z pominięciem przyczyn stworzonych”⁶. „Wyrównanie rachunku” pomiędzy rodziną Pawełka i Matką Boską miałyby zatem doprowadzić do cudownego wyzdrowienia, którego źródłem byłaby ingerencja Boga w naturalny bieg rzeczy. Tak właśnie dzieje się w *Świętym Ralphie*, co jest emocjonalnie satysfakcjonujące, ale rozumowo trudne do przyjęcia, przynajmniej dla widza, bo doświadczający cudu bohater nie ma oczywiście żadnych wątpliwości⁷.

Racjonalistyczna krytyka takiej koncepcji cudu, przeprowadzona głównie przez Davida Hume’a, doprowadziła do przesunięcia akcentów, poczynając od myśli Johna Henry’ego Newmana, który zwraca większą uwagę na kontekst, w którym cud się dokonuje, oraz na jego funkcje⁸. We współczesnej teologii prowadzi to do uznania cudu za zjawisko raczej komunikacyjne, w którym nie jest najważniejszy jego pozanaturalny charakter, ale funkcja znakowa: cud jest przede wszystkim znakiem działającego Boga: „Istota cudu jako znaku nie tkwi więc w jego elemencie empirycznym – ten jest tylko nośnikiem sensu – lecz w elemencie znaczeniowym, a więc w tym,

⁶ Św. Tomasz z Akwinu, *Kwestie dyskutowane o mocy Boga*, t. 3, tłum. zbiorowe pod red. M. Olszewskiego, J. Pydy OP, Kęty-Warszawa 2010, s. 331. Słynna definicja cudu podana przez św. Tomasza brzmi: „Miraculum proprie dicitur, cum aliquid fit praeter ordinem (totius) naturae” (*Summa Theologiae*, I q. 110 a. 4).

⁷ Do takich właśnie przypadków dobrze nadaje się pojęcie „quasi-cudu”.

⁸ Zob. Ks. Piotr Cebula, *Koncepcja cudu Johna Henry’ego Newmana na tle antytaumaturgicznego argumentu Davida Hume’a*, „Tarnowskie Studia Teologiczne” 2016, nr 1. Dużo wcześniej nieco podobne postawienie akcentów proponował św. Augustyn.

co Bóg pragnie przez ów pośrednik przekazać⁹. Rozważający te kwestie ks. Marian Rusecki pisze wprost, że: „element empiryczny cudu nie musi przewyższać działania sił przyrody, byleby skądinąd wiadomo było, że został on obdarzony przez Boga sensem specjalnym¹⁰”. Jeśli odniesiemy powyższe słowa do kwestii fabularnych, można stwierdzić, że przedstawione wydarzenia nie muszą nawet być szczególnie nieprawdopodobne, ważniejsze jest bowiem ich pochodzenie oraz reakcja na nie bohaterów lub widza, którzy mogą odczytać ten specjalny sens.

W filmie *Wszystko będzie dobrze* konflikt dramaturgiczny zostaje zawiązany poprzez oczekiwanie cudu w rozumieniu tradycyjnym, wywiedzionym od św. Tomasza, oraz w rozumieniu pogańskim, opartym na równowadze. Warto zauważyć, że film przedstawia ten drugi wymiar z dystansem, jako wyraz buty Pawełka. Widzowie natomiast koncentrują się raczej na pierwszym rozumieniu cudu, to znaczy oczekują, że matka wyzdrowieje bądź też z góry przewidują tragiczne zakończenie wobec niemożności zakłócenia naturalnego porządku rzeczy. Ich niepewność jest identyczna, tak jak w przypadku diegetycznych widzów oglądających w telewizji reportaż, w którym dziennikarka pyta dramatycznie: „Czy Paweł zdoła uratować matkę?”. Stopniowo jednak film przebudowuje rozumienie cudu. W fabule pojawiają się wydarzenia – czasem dość drobne, a nawet frywolne – które nie muszą mieć charakteru pozanaturalnego, w gruncie rzeczy nie zakłócają nawet zasad prawdopodobieństwa, ale są dość wyraźnymi znakami i jako znaki są akcentowane. Pytanie, które zadaje widz, nie brzmi już więc, czy Paweł zdoła uratować matkę, ale na czym może polegać ratunek, jak odczytać bieg wydarzeń, by odnaleźć w nim cud.

Pierwsze takie zdarzenie dokonuje się w sklepie, w którym podпиты Andrzej kupuje, oprócz piw, także tanią gazetę, z której wypada gratisowy medalik. „Promocja. Do Bazyliki Licheńskiej można pojechać” – wyjaśnia z uśmiechem sprzedawczyni, kiedy nauczyciel chowa medalik do kieszeni. Oczywista, choć powierzchowna interpretacja, która się tu nasuwa, wiąże się z tanią komercjalizacją religii¹¹. Później jednak, w trudnej chwili, Andrzej

⁹ Ks. M. Rusecki, *Cud w chrześcijaństwie*, Lublin 1996, s. 364.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Tak właśnie interpretuje tę scenę Krzysztof Świrak w „Kinie” (zob. K. Świrak, *Drugi rzut oka. „Wszystko będzie dobrze”, „Kino” 2007, nr 11, s. 80*).

wręczy medalik Pawłowi, okłamując go, że to pamiątka rodzinna, i dar rzeczywiście doda chłopcu sił. Otwiera to dość zwyczajny ciąg wydarzeń na możliwość wychwycenia „specjalnego sensu”.

Frywolny i komediowy charakter mają dwie inne sytuacje, które spotykają Piotrka, brata Pawła. Opóźniony w rozwoju Piotrek jest zresztą konsekwentnie traktowany w filmie jako „prostaczek boży”: nie potrafi kłamać, a jego naiwność przeniknięta jest ufną, bezwarunkową i czystą wiarą. Cuda nie są mu właściwie potrzebne jako czynnik wiarotwórczy; przyjmuje je radośnie, ale bez zdziwienia. Ich właściwym adresatem są widzowie. Cuda te nie są też szczególnie istotne dla biegu wydarzeń – służą raczej przesunięciu uwagi odbiorcy z aspektu materialnego cudu na komunikacyjny. Najpierw Piotrka, który został sam w domu, kiedy matka trafiła do szpitala, odwiedza atrakcyjna dziewczyna. Przynosi mu niezbędne zakupy, co chłopak przyjmuje z nieskrywaną radością, jako spełnienie jego nastoletnich marzeń poświadczonych wiszącym na ścianie zdjęciem rozneglizowanej seksbomby. Potem zaś Piotrek modli się do Matki Boskiej o pomoc i natchnienie niezbędne przy układaniu przemówienia do dyrektora szkoły, w którym prosi o przełożenie egzaminów poprawkowych brata. Przemówienie wypada świetnie, a sekwencja spotkania z dyrektorem zakończona jest ekstatycznym biegiem chłopca po korytarzu szkolnym do rytmu muzyki, którą słyszą tylko on i widzowie. Finał ten sugeruje cudowność zdarzenia, przynajmniej w rozumieniu Piotrka, który ewidentnie czuje, że sukces zawdzięcza bezpośrednio pomocy Boskiej.

Trzy inne cuda w filmie są zdecydowanie poważniejsze, mają też istotne znaczenie dla fabuły. Pierwszym z nich jest nawrócenie matki chłopców w szpitalu. Uczestniczy w nim młody, nieco zagubiony ksiądz, próbujący protekcyjnością pokryć własną bezradność wobec przemiany duchowej, która się przy nim dokonuje. Choć pełni w tym cudzie istotną rolę, gdyż przywołuje mimochodem słowa z *Pierwszego Listu do Koryntian*, nie jest przewodnikiem duchowym ani nawracającym kaznodzieją, co jest ważne o tyle, że nawrócenie nie jest tu przedstawione jako świadomy proces czy skutek poszukiwań religijnych, tylko jako potężny cud, nad którym nikt nie może zapanować. Inspiracją jest oczywiście bieg chłopca, w którym matka Pawła odnajduje nagle słowa jego świętego imiennika. Można przy tym zauważyć, że fragment z *Pierwszego Listu do Koryntian* czytany jest w kościołach w trakcie mszy, więc matka Pawła, nawet jeśli jej wiara była

powierzchnowa, musiała słyszeć go wiele razy¹². Dopiero jednak niespodziewana wizyta księdza i ofiara, którą składa jej syn, umożliwiają jej nawrócenie. Być może – i jest to z pewnością interpretacja uprawniona – na tym właśnie polega „uzdrowienie” matki, o które stara się jej syn.

Drugi cud dotyczy samego Pawełka. Wbrew jego nadziejom matka nie zmartwychwstaje, a zrozpaczony chłopiec postanawia wystawić Boga na ostatnią, desperacką próbę, a być może po prostu odebrać sobie życie: z zamkniętymi oczami chce wybiec na ruchliwą drogę, co zapewne skończyłoby się śmiercią. Zanim jednak wypadnie z lasu między samochody, silne uderzenie – na pierwszy rzut oka w drzewo – obala go na ziemię i odbiera mu przytomność. Warto przyrzeć się tym ujęciom dokładnie i wnikliwie. Chłopiec mija drzewo i kiedy już prawie cały znika za jego pniem, pada, jakby trafiony niewidzialną ręką. Widać przy tym dość wyraźnie, że nie zderzył się z pniem – zatrzymało go coś innego, co jest ukryte. Sposób filmowania zderzenia i upadku wzmacnia teofanijny charakter tego wydarzenia. Chłopiec leży zakrwawiony i bezwładny, z rozrzuconymi nogami i rękami, jakby starł się z jakąś przemożną siłą, jakby rzeczywiście powstrzymała go nadnaturalna moc. W ścieżce dźwiękowej słychać zaś ten sam motyw muzyczny, który pojawił się podczas modlitwy na Jasnej Górze i kontemplacji obrazu, a jeszcze wcześniej na początku filmu, gdy chłopiec rozmawiał w kościele z figurą Matki Boskiej. Byłby to zatem właściwie jedyny w tym filmie przykład cudu rozumianego jako przekroczenie praw przyrody. Mimo tej materialnej oczywistości, którą ujawnia *close reading*, takie odczytanie raczej nie nasuwa się widzom: nie zwrócił na nie uwagi żaden z recenzentów piszących o filmie, nie znalazłem go też w dyskusjach internetowych. Wynika to zapewne z dwóch powodów. Ujęcie jest dość krótkie i dynamiczne, a moment zderzenia, choć dobrze widoczny, nie jest specjalnie celebrowany. W dodatku świadomość trudności realizacyjnych może zniechęcać widza do zbyt dokładnego wpatrywania się w ekran i wyciągania wniosków – jeśli już do tego dochodzi, wówczas trudny do przyjęcia przebieg wypadków traktowany jest zapewne jako „niedoskonałość realizacyjna”. Jest to więc jeden z wcale nierzadkich momentów w kinie,

¹² „Czyż nie wiecie, że gdy zawodnicy biegną na stadionie, wszyscy wprawdzie biegną, lecz jeden tylko otrzymuje nagrodę? Przeto tak biegnijcie, abyście ją otrzymali” (1 Kor 9,24–27, przekład Biblii Tysiąclecia).

gdy widz zdaje się bardziej na swoje hipotezy dotyczące przebiegu fabuły niż na to, co faktycznie widzi. Ten drugi powód wydaje mi się właśnie kluczowy: w tym momencie filmu nawet najbardziej sentymentalnie albo dewocyjnie nastawieni widzowie, którzy wcześniej mogli mieć nadzieję na uzdrowienie matki chłopca, nie oczekują już bezpośredniej Boskiej interwencji w diegezie. Nie sposób nie zauważyć tu ironii: kiedy cud ewidentnie się dokonuje, kiedy niematerialna siła naprawdę ratuje Pawełka przed pewną śmiercią, przechodzi to niezauważone¹³. Wzmacnia to oczywiście komunikacyjno-semiotyczne rozumienie cudu, który opiera się właśnie na dostrzeżeniu go; samo zaś w sobie naruszenie praw naturalnych może nie mieć żadnych skutków.

Nie wiadomo, co dzieje się w umyśle chłopca po tym wydarzeniu. Dalszy, już krótki, przebieg filmu nie dostarcza żadnych wskazówek, jak on sam doświadczył wypadku. Pod tym względem film zasadniczo odbiega od scenariusza, przynajmniej w takiej postaci, w jakiej został on opublikowany. W scenariuszu zaraz po zderzeniu z drzewem znajduje się bowiem scena, w której zrozpaczony Pawełek przewraca w kościele figurę Matki Boskiej, do której modlił się na początku. Jeśli mamy wówczas do czynienia z jakąś przemianą bohatera (pod tym względem scenariusz też nie jest jednoznaczny), to jej przyczyną jest świętokradztwo, nie teofania.

W filmie teofania objaśnia natomiast wstecznie wcześniejszą scenę, która nabiera nowego sensu. Przed pogrzebem Paweł przekonuje nauczyciela, że matka zostanie wskrzeszona, ponieważ dobiegł na Jasną Górę. Andrzej odpowiada mu, że intencją biegu było uzdrowienie, na co Pawełek ripostuje: „Co to za różnica? W jedno cuda pan wierzy, w drugie nie? Cud do cud”. W tym momencie wydaje się oczywiste, że desperacka nadzieja chłopca zostanie zawiedziona. Skoro jednak „cud to cud”, to można sugerować, że ci, którzy liczyli na bezpośrednią Boską interwencję – w tym sam Paweł – doczekali się jej, choć zapewne inaczej, niż sobie to wyobrażali: najpierw jako nawrócenie matki Pawełka, a potem uratowanie mu życia.

¹³ Trzeba zaznaczyć, że w wydanym drukiem scenariuszu wyraźnie jest mowa o zderzeniu z drzewem, nie ma żadnej innej sugestii. Moje odczytanie oparte jest więc wyłącznie na analizie obrazu filmowego (zob. R. Szamburski, R. Brutter, T. Wiszniewski, *Wszystko będzie dobrze*, Izabelin 2008, s. 114).

Gdy Pawełek dostępuje teofanii, Andrzej upija się pod kapliczką, rzucając w pijackim widzie złośliwie: „Mhm, tak” w stronę figury Matki Boskiej. Nieprzytomnego znajdują go chłopcy i wiozą wózkami do domu, gdzie układają go na łóżku swojej matki, pod obrazkiem z wizerunkiem Jezusa Miłosiernego. Wyznaczają mu w ten sposób symbolicznie miejsce, które dawniej zajmowała matka, troszczą się też o niego i poją herbatę, jak wcześniej matkę. Kiedy wreszcie Andrzej trzeźwieje, siada z chłopcami na ławce przed domem i stwierdza: „To do dupy pomysł jest. Ale ja też jestem do dupy. Pasuje” – odnosi się tymi słowami do wspólnego zamieszkania z chłopcami. Zaraz potem wszyscy trzej spoglądają w rozświetlone słońcem niebo, długo mu się przyglądają, ufni w to, że wszystko będzie dobrze. To jest ostatni cud w tym filmie, niezamykający go jednak dramaturgicznie, tak jak dzieje się w dwóch pozostałych wspomnianych tu utworach: *Tam, gdzie żyją Eskimosi* i *Świętym Ralphie*. Jest to raczej otwarcie na Boską interwencję w świecie, niezależnie od tego, jak potoczą się losy. Z tej perspektywy można też odczytać tytuł filmu, który najpierw może zwodzić widzów, sugerując prosty happy end, potem może być odczytywany ironicznie, skoro zakończenie nie jest tak szczęśliwe, jak można by oczekiwać; wreszcie jednak tytuł odsłania inną, Boską siłę kierującą biegiem wydarzeń, tak by rzeczywiście wszystko było dobrze.

Stwierdziłem, że w filmie Wiszniewskiego tradycyjne rozumienie cudu (jako naruszenia praw przyrody) zmienia się w traktowanie go jako zjawiska semiotycznego. Następuje przy tym jeszcze jedno przesunięcie o charakterze komunikacyjnym. Uzdrawienie matki, którego spodziewa się Pawełek, ma być cudem dla niego – to on chce być jego odbiorcą. Tak właśnie dzieje się w *Świętym Ralphie*, kiedy młody bohater w oczywisty sposób doświadcza cudu, zaś widz może tylko kibicować mu, ciesząc się z nieprawdopodobnego, ale pomyślnego rozwoju wypadków. We *Wszystko będzie dobrze* sytuacja jest inna. Bohaterowie raczej nie doświadcniają cudów, nie są więc w ścisłym sensie mirakulowani, z wyjątkiem Piotrka, któremu to akurat do wiary nie jest potrzebne, i – być może – Pawła po teofanii, choć to nie jest pewne. Nawet matka chłopców chyba nie całkiem rozumie, że uczestniczy w cudzie, choć jej nawrócenie jest szczere i głębokie: w rozmowie z lekarką ofiarowuje w jej intencji pielgrzymkę syna, mówiąc: „Każdemu trzeba [...], Matka Boska każdemu się zda”.

Właściwym odbiorcą znaków-cudów jest w filmie Wiszniewskiego widz. Nie w tym znaczeniu, że ogląda cuda, ale raczej w tym, że musi uruchomić odpowiednie kody, by nadać sens oglądanym wydarzeniom, aby okazały się one cudowne. Jest to lektura, która biegnie antychronologicznie. Obraz Jezusa Miłosiernego nad łóżkiem matki, pojawiający się w większości scen w domu rodziny, nie jest tanią ozdobą świadczącą o powierzchownej wierze, choć tak można by sądzić na początku. W zakończeniu filmu staje się natomiast częścią kodu, za pomocą którego widz może odczytać rzeczywistą i aktywną obecność Opatrzności w życiu bohaterów. Podobnie jest ze stwierdzeniem lekarza, który na początku filmu oznajmia Pawłowi: „w takich przypadkach mówimy, że wszystko w rękach Boga”, co można potraktować jako zwykły eufemizm, a nie rzeczowy opis sytuacji bohaterów.

Z kolei medalik przekazany chłopcu pozwala zrozumieć właściwy sens wcześniejszej sceny w sklepie. Spotkanie z księdzem i lektura *Pierwszego Listu do Koryntian* uświadamiają widzowi, że imię chłopca nie jest przypadkowe; podkreśla to także matka, kiedy mówi: „święty Paweł tak pisał i Pawełek tak robi”. To z kolei prowadzi do imion pozostałych bohaterów, które są też imionami apostołów. Scena z początku filmu, kiedy bracia naprawiają nad brzegiem morza sieć rybacką, okazuje się nieść ze sobą nie tylko informację o odległości, którą przebiec musi bohater, ale posiada inny, ewangeliczny wymiar. Nawet mając w pamięci zastrzeżenia, które wobec tego rodzaju interpretacji wysuwa Paul Coates, nie sposób odrzucić tego tropu¹⁴.

Podsumowując, kluczowa w wykorzystywanej przez film Wiszniewskiego koncepcji cudu jest kwestia nadawcy i odbiorcy. Oczywiście w sensie teologicznym nadawcą cudu jest Bóg, zaś odbiorcą – osoby mirakulowane. W odniesieniu do dzieła fikcji sytuacja jest jednak inna. Nad poziomem diegetycznym, w którym dzieją się (lub nie) cuda, jest bowiem poziom relacji pomiędzy twórcami a odbiorcami. W tym przypadku intencja reżysera wyrażona była wielokrotnie i dobitnie w wywiadach, z których najbardziej charakterystyczny jest ten opublikowany w „Kinie” i zatytułowany jednoznacznie *W poszukiwaniu Wielkiego Scenarzysty*. Wiszniewski sumuje w nim swoje rozumienie cudu, zbieżne z tym, którym posługuję się w tej analizie:

¹⁴ Zob. P. Coates, *To może być Jezus. O Chrystusie i figurach Chrystusa*, przeł. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 45.

„jestem przekonany, że Bóg ingeruje w nasze życie w ten sposób, że stawia przed nami wydarzenia i ludzi, którzy są dla nas szansą”¹⁵. Nie kwestionując szczerości tej wypowiedzi, trzeba jednak pamiętać, że scenariusz do filmu był dziełem zbiorowym: oprócz Wiszniewskiego pracowali nad nim Rafał Szamburski i Robert Brutter (czyli Andrzej Grembowicz). Ten ostatni był zresztą doświadczonym scenarzystą, z którym Wiszniewski pracował wcześniej przy *Tam, gdzie żyją Eskimosi*. Nawet jeśli *Wszystko będzie dobrze* zawiera w sobie credo reżysera, to jest to na pewno przesłanie przetworzone przez profesjonalną pracę scenariopisarską.

Najistotniejsza jest jednak druga strona procesu komunikacyjnego, czyli odbiorca. Jak stwierdziłem wcześniej, to widzowie są właściwymi odbiorcami znaków-cudów. Wraz z bohaterami mogą przejść drogę, która pozwoli im dostrzec w biegu wydarzeń aspekt cudowności. Ponieważ zaś cud jest dominantą organizującą cały utwór na wszystkich poziomach, to jego roli nie sposób nie zauważyć i nie przyjąć – przynajmniej w granicach fikcji filmowej i sytuacji komunikacyjnej związanej z oglądaniem filmu. W tym tkwi, moim zdaniem, największa wartość filmu Tomasza Wiszniewskiego. Oczywiście, *Wszystko będzie dobrze* jest znakomitym portretem polskiej prowincji pierwszej dekady XX wieku, jest też popisem gry aktorskiej, także naturšczyków. Jest wreszcie ciekawą ilustracją teologicznych rozważań nad cudem. Przede wszystkim jest jednak utworem, który angażuje odbiorcę w proces rozumienia tekstu i w miarę rozwoju akcji skutecznie obala rozwijane przez widza hipotezy, prowadząc go mimo wszystko do uznania cudu za zasadę organizującą świat filmu.

Bibliografia

- Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, PWN, Warszawa 1988.
- Bourne Craig, Caddick Bourne Emily, *Explanation and Quasi-miracles in Narrative Understanding: The Case of Poetic Justice*, „Dialectica” 2017, Vol. 71, No. 4.
- Cebula Piotr ks., *Koncepcja cudu Johna Henry’ego Newmana na tle antytaumaturgicznego argumentu Davida Hume’a*, „Tarnowskie Studia Teologiczne” 2016, nr 1.
- Coates Paul, *To może być Jezus. O Chrystusie i figurach Chrystusa*, przeł. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 45.
- Kaniowska Monika, Adamik Wiesław, *Na planie „Pawełka”*, „Niedziela” 2006, nr 34.

¹⁵ P. Śmiałowski, *W poszukiwaniu Wielkiego Scenarzysty. Z Tomaszem Wiszniewskim rozmawia Piotr Śmiałowski*, „Kino” 2007, nr 11, s. 42.

Kurpiewski Lech, *Bieg w miejscu*, „Newsweek” 2007, nr 40.

Luter Andrzej ks., *Opowieść o małym Hiobie*, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 42.

Rusecki Marian ks., *Cud w chrześcijaństwie*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1996.

Szamburski Rafał, Brutter Robert, Wiszniewski Tomasz, *Wszystko będzie dobrze*, Świat Literacki, Izabelin 2008.

Śmiałowski Pior, *W poszukiwaniu Wielkiego Scenarzysty. Z Tomaszem Wiszniewskim rozmawia Piotr Śmiałowski*, „Kino” 2007, nr 11.

Świrek Krzysztof, *Drugi rzut oka*. „Wszystko będzie dobrze”, „Kino” 2007, nr 11.

Św. Tomasz z Akwinu, *Kwestie dyskutowane o mocy Boga*, t. 3, tłum. zbiorowe pod red. M. Olszewskiego, J. Pydy OP, Wydawnictwo Marek Derewiecki – Instytut Tomistyczny, Kęty–Warszawa 2010.

Everything's gonna be OK and the Christian Concept of Miracle

The paper analyses Tomasz Wiszniewski's film *Everything's gonna be OK (Wszystko będzie dobrze)*. The author argues that the formal dominant of this film is the miracle, both as a narrative technique and as a theological concept. The analysis employs the neoformalist approach to the film and close reading as an analytical tool. The paper argues that while viewers' expectations are based upon the traditional Christian understanding of miracle (referring to St Thomas), Wiszniewski's film employs the semiotic approach to miracles. Miracles in *Everything's gonna be OK* do not necessarily disrupt the cause-and-effect sequence of film events but rather provide a different understanding of these events, thus engaging viewers in a process of re-evaluating their narrative hypotheses.

Keywords: miracles in narrative; contemporary Polish cinema; Tomasz Wiszniewski; miracles in Christianity

Data przesłania tekstu: 4.10.2022

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 10.10.2022

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 17.10.2022

POLISH MODERNIZATION IN BIOGRAPHICAL FILMS OF THE 2010S

EWA HANNA MAZIERSKA

University of Central Lancashire, Preston, UK
ehmazierska@uclan.ac.uk
ORCID 0000-0002-4385-8264

Effecting lasting change was an important goal of Polish politics, economy and culture in postwar Poland, the Polish People's Republic (Polska Rzeczpospolita Ludowa, the PRL), when the country adopted state socialism. Postwar governments differentiated themselves from those ruling during the interbellum by its progressiveness and expressing the spirit of history, which, according to the classics of communist thought, moved from slavery to communism. With the passage of time, however, there was a growing sense that, rather than overtaking other countries, Poland was lagging behind, especially the West. This fact was, however, obfuscated by the rhetoric of Polish successes and continuous modernization.

The fall of state socialism which was, ultimately, caused by economic inefficiency, led to dismissing the modernizing efforts of the state and Polish people as misplaced, criminal or even absurd. This is reflected in the bulk of films about the period of state socialism, which focus on the crimes committed by the state against its own people. However, in the last decade or so several films were made which employ a different approach. While they do not glorify the communist system and its functionaries, they recognize that during the period of state socialism Poland underwent modernization, affecting the everyday lives of its citizens. This happened largely thanks to exceptional individuals who tried to make the most of state socialist environment. For this reason, these films, to which my article is devoted, *Bogowie* (*Gods*, 2014), directed by Łukasz Palkowski, *Sztuka kochania* (*The Art of Loving*, 2017), directed by Maria Sadowska and *Ostatnia rodzina* (*The Last Family*, 2017), directed by Jan P. Matuszyński, adopted the form of a biographical film. I will examine what type of modernization

is represented in them and how it is achieved – through cooperating with the communist authorities, subverting the political rulers or “doing one’s own thing”, irrespective of the political situation. I will do so by locating the films in two contexts: the discourse of Poland’s modernization and biographical film.

THE DISCOURSE OF MODERNIZATION

After the end of the Second World War, Poland, following the international treaties, joined the bloc of socialist countries, becoming a satellite of the Soviet Union. This resulted in aligning itself with the political and military goals of the Soviet Union, as well as adopting the economic principles of state socialism and attempting to create a new, socialist culture and a new type of person, whose main goal was to build socialism. These changes were not short of revolutionary and the new authorities emphasized the difference of the Polish socialist present with the interwar past, also in moralistic terms. The past was backward, unjust and lacking in ambition, the present was meant to be forward-looking, just and grand. Initially, it even looked this way, as Poland’s success of rebuilding after wartime devastation was impressive. Moreover, the authorities managed to overcome the problem which marred the interwar economy: unemployment and introduced welfare. However, despite the fact that the second postwar economic plan, the Six-Year Plan (1950–1955), was implemented under martial-like conditions, with hundreds of thousands of young, mostly poor, peasants uprooted from their village communities and moved to workers’ hostels at the industrial sites¹, its economic objectives were not achieved in full. The performance of the Polish economy during this period fell far below the results of not only capitalist countries but also its own results during the Three-Year Plan, preceding it². The relatively low production, especially of consumer goods, and the focus on heavy industry was reflected in the standard of living, which did not increase as much as people hoped. This led to widespread

¹ Łukowski, J. and Zawadzki, H. *A Concise History of Poland*, Third Edition (Cambridge: Cambridge University Press), 2019, p. 369.

² Koryś, P. “Idea nowoczesności w działaniach i planach partii komunistycznej w Polsce 1945–1980. Przegląd problematyki”, in Elżbieta Kościak and Tomasz Głowiński (eds), *Gospodarka i społeczeństwo w czasach PRL* (Wrocław: GAJT), 2007, p. 443.

social unrest, culminating in the Poznań riots in 1956. However, as Piotr Koryś argues, despite all these failures, the Six-Year-Plan achieved its main ideological objective: it eradicated from the social consciousness attachment to the market economy. “In 1956 Polish society consisted of workers, fighting for their rights in the framework of the socialist economy and intellectuals, fighting for socialism with a human face. It lacked those who contested the economic and political foundations of the socialist state³”. It was thus during the Six-Year Plan that the socialist man was born.

After 1956, the official line was that the main goals of socialism were achieved and what was needed was only to improve on them. At this point the discourse of modernization was born in Poland. It referred to many issues, such as technology, economy, culture, as well as everyday life. Both Party leaders, who gained power after 1956, Władysław Gomułka and Edward Gierek, promised to modernize their country, namely improve on what was good, but not perfect. This socialist modernization was meant to be a joint effort of the political authorities and ordinary people as in the slogan of Edward Gierek: “Pomożecie – Pomożemy” (“Will you help?” “We will”). However, contrary to the official propaganda that the situation is good and only needs improvement, as time passed, it became worse, leading to repeated crises, which resulted in overturning the system at the end of the 1980s. The problem was in the economic system itself. As Geoffrey Swain and Nigel Swain argue:

When Eastern European socialists confronted issues of economic organization, they were informed by two overriding, theoretically inspired principles: first, the market did not define value and some other measure was required for estimating social needs; second, the true calculus for quantifying and comparing value in a socialist economy was units of socially necessary labor time.

Unfortunately, as serious attempts to implement such an economy in the Soviet Union revealed, measuring value in terms of socially necessary labor time proved impossible to put into practice. No workable solution was found to two fundamental problems: how to compare manual and mental labor embodied in capital equipment and the research and development processes necessary to produce that equipment.... The answer was the Party. When

³ Ibidem p. 36.

faced with creating a socialist economic system in practice, if the market could not act as an arbiter of value, and a consistent hierarchy of values and needs did not simply emerge from society, what better replacement than the Party⁴.

Making the Party the arbiter of economic (or, indeed, all value) resulted in these enterprises winning, whose managers were able to persuade Party officials that they were worth investment and support, even if this wasn't the case and loss of those which had good economic plans, but didn't have the ear of the Party. In the longer run, the system based on the pressure exerted on the Party by persuasive manufacturers made Polish products not only uncompetitive internationally, but also expensive to produce. This was one of the economic paradoxes of state socialism: people earned little, yet they earned more than the value of the goods and services they produced. This was clear to French journalist, Danielle Hunbelle, who in the early 1960s travelled to Poland and noticed that Poles earned little, but equally worked little. To produce a Polish Warszawa car, 450 working hours were needed, while production of a Renault in Billancourt required only 60 hours. In the office half of the day was taken up by drinking tea and reading the newspaper. Polish industry was also marred by absenteeism, often used by the workers to earn extra income on the side, as well as theft of state property⁵.

Both Gomułka and Gierek understood the problem of low productivity and tried to overcome it. Gomułka did it by selectively developing certain industries, such as the chemical industry and rising prices of consumer goods, especially meat. This, however, led to social unrest, especially on the Baltic coast, which resulted in casualties and Gomułka losing political power. His successor, Gierek, faced with the same problem, tried to solve it by taking foreign credit, which was meant to play a double function: modernize the economy, which would allow Poland's highly-processed products to be sold abroad, and boost consumption. For this purpose, Poland also increased its exchange with the West, buying many licenses from countries such as

⁴ Swain, G. and Swain, N. *Eastern Europe since 1945* (Houndmills, Basingstoke: Macmillan), 1993, pp.103–4.

⁵ Brzostek, B. „Robotnicy Paryża i Warszawy w połowie XX wieku”, 2006, pp. 23–24, in Jerzy Kochanowski (ed.), *Warszawa: W połowie drogi między Paryżem a Kijowem* (Warszawa: Trio), pp. 11–66. Łukowski, J. and Zawadzki, H. op. cit. p. 369.

France, as well as sending its specialists abroad to receive training. However, ultimately the plan failed, as the Polish economy under Gierek essentially followed the same rules as under Gomułka, with the Party remaining the main arbiter of value. Consequently, after about five years when the living standard increased, it decreased again, and Gierek tried to overcome the crisis in the same way as his predecessor, by increasing prices and sending the military to confront the striking workers. On this occasion, however, this approach did not work, leading to a long battle between the government and the opposition, represented by the Solidarity movement, which was, finally won by Solidarity, leading to the dismantling of the state socialist system at the end of the 1980s and introducing capitalism.

Although Polish attempts at modernization failed on a macro-scale, it does not mean that the entire postwar period was marked by backwardness and misery. Living standards were going up and there were many areas where Poles enjoyed individual and collective successes. This was especially the case in the first half of the 1970s, when the economic situation improved considerably and Poland's outlook became somewhat western⁶. Not surprisingly, these three films focus on this period, but rather than showing Polish achievements in economy and technology, which were rather negligible, they focus on achievements in improving the quality of life for Poles.

BIOGRAPHICAL FILMS

According to George Custen, “a biographical film is one that depicts the life of a historical person, past or present”⁷. Belén Vidal develops this concept, writing:

The term “biopic” is used to refer to a fiction film that deals with a figure whose existence is documented in history, and whose claims to fame or notoriety warrant the uniqueness of his or her story. Like other sub genres within the historical film, the biopic is underpinned by reenactment or, as Robert Burgoyne puts it, “the act of imaginative recreation that allows the spectator to imagine they are “witnessing again” the events of the past.”

⁶ Landau, Z. and Tomaszewski, J. *The Polish Economy in the Twentieth Century* (London: Croom Helm), 1985, pp. 293–94.

⁷ Custen, G.F. *Bio/pics: How Hollywood Constructed Public History* (New Brunswick: Rutgers University Press), 1992, p. 5.

Regardless of the audience's degree of prior knowledge about the subject portrayed, it is the fundamental link to historical fact that seals the generic contract between producers and audiences of biographical film fictions, with the attendant pleasures of recognition⁸.

Roy Shuker adds that biopic is a “biography presented as a film or television feature, but differing from a documentary in that it is aimed at a popular audience and will balance reliability and accuracy against other considerations and the need to entertain⁹”. These definitions suggest that at the “heart” of every biopic is a pact between the filmmakers and viewers that the film presents a real person. The authors (principally the scriptwriter and director) are permitted to take certain liberties and diverge from the historical truth for greater dramatic effect or to condense the story, but they should not undermine the overall impression that actor A plays the real person B. Biopics are also expected to reveal something important about the historical figure. Hence, for Custen, hiding the fact that the film is about a historical person precludes classifying a given film as a biopic. “In biopics”, he writes, “real names are used... [This suggests] an openness to historical scrutiny and an attempt to present the film as the official story of a life¹⁰”. Polish critic and historian, Bolesław Michałek, in a short but perceptive article mentions three types of conflicts in which the protagonists of biopics are engaged: between their personal happiness and their call or mission, between their call and the external world and between the character and nature¹¹.

Western and especially Hollywood biopics tend to emphasize the exceptional qualities of their protagonists, as well as their conflict with the external world and misfortune, as opposed to the historical circumstances

⁸ Vidal, B. “Introduction: the biopic and its critical contexts”, in Brown, T. and Vidal, B. (eds), *The Biopic in Contemporary Film Culture* (London: Routledge), 2014, p. 3.

⁹ Shuker, R. *Understanding Popular Music Culture*, fifth edition (London: Routledge), 2016, p. 148.

¹⁰ Custen, G.F., op. cit. p. 8.

¹¹ Michałek, B. *Ćwiczenia z anatomii kina* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe), 1976, pp. 18–23.

under which they developed their art¹². This is also an observation made by Michałek, based on watching western films, chiefly American, German, Austrian and French¹³. Griselda Pollock summarizes this approach as “psycho-biography” and mentions films about Vincent van Gogh as their model¹⁴. Ken Russell’s films about classical composers also perfectly fit this trend¹⁵. Pollock is critical of psycho-biographies and advocates a greater emphasis on the social, economic and political context in which the character operates, what can be regarded as a call to produce socio-biographies. Hollywood biopics are also marked by teleology. “Through a necessarily selective account of a life, often constructed at the end point through the framing structure of the flashback, linearity and factuality led to a “natural” collapse of the future into the past¹⁶”.

If we consider biopics made under the conditions of state socialism, we observe a different approach, as if the filmmakers responded to Pollock’s call to move away from psycho-biography into the realm of socio-biography. This is especially the case in films made during the hegemony of socialist realism, when filmmakers were required to focus on a typical man or woman. Yet, “typical” in this context does not mean “average”, as put by Georgii Malenkov:

The typical is not that which is encountered most often, but that which most persuasively expresses the essence of a given social force. From the Marxist-Leninist standpoint, the typical does not signify some sort of statistical mean... The typical is the vital sphere in which is manifested the party spirit of realistic art. The question of the typical is always a political question¹⁷.

¹² Pollock, G. “Artists, Mythologies and Media – Genius, Madness and Art History”, *Screen*, 3, 1980, pp. 57–96; Custen, G.F., op. cit.

¹³ Michałek, B., op. cit., pp. 18–19.

¹⁴ Pollock, G., op. cit.

¹⁵ Tibbets, J.C. *Composers in the Movies: Studies in Musical Biography* (New Haven: Yale University Press), 2005, pp. 155–216.

¹⁶ Vidal, B., op.cit. p. 5

¹⁷ Quoted in Groys, B. *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, trans. Charles Rougle (Princeton: Princeton University Press), 1992, pp. 51–52.

In practice, the typical character of socialist realist art was expected to be above average and synthesize the most salient aspects of his or her times, like a perfect prism, refracting significant features of the current political and social situation. He or she was also meant to show others a new direction either through military struggle or work, undertaken for the benefit of the collective. Such views were presented in the seminal book about biography in the Soviet Union, Rostislav Yureniev's *Soviet Biographical Film*, published in 1949. Its author suggested that the protagonist of a biopic should be a great man and progressive activist, whose achievements the audience would like to imitate. Furthermore, the screen biography should foreground the historical meaning of the work and life of the famous individual, and therefore its author should concentrate on their social dimension, at the expense of depicting his or her private life¹⁸. If we want to summarize the main difference between psycho-biography and socialist realist socio-biography, then we can say that in the former paradigm heroes create history, while in the latter history creates heroes. The focus on the typical and grand narrative also means that socialist realist socio-biographies were dismissive about details. Excessive preoccupation with factual detail led to the criticism of naturalism, which could be understood precisely as focusing on details at the expense of seeing a larger picture, what Polish communist official and writer, Włodzimierz Sokorski, described as a "soulless photograph of reality"¹⁹.

Different types of lives lend themselves to different types of biopics. Political leaders, be it Napoleon, Hitler or Stalin, are better presented in psycho-biographies, as we believe that these men shaped their times more than they were shaped by them. By contrast, biopics of ordinary people are more convincing as socio-biographies, because their influence on the direction of history is much smaller, and they influence it as a part of a collective, rather than individuals. Famous artists and scientists lend themselves to both types of biographies or, conversely, can be regarded as perfect material to synthesize both types.

While biopics flourished under socialist realism in Poland, both in terms of their quantity and the resources put into them, they declined in the subsequent period. In the second half of the 1950s, 1960s and the 1970s there are

¹⁸ Quoted in Toeplitz, J. "Młodość Chopina", *Kwartalnik Filmowy*, 5–6, 1952, p. 118.

¹⁹ Quoted in Tompkins 2013: 78.

few biographical films. This might reflect the polarization of Polish cinema between the auteurist films, epitomized by productions of the Polish School and the Cinema of the Moral Concern on one hand and popular films on the other, most importantly comedies and crime films. Biopics, being somewhat “serious” and “educational”, hence seen as tedious and pedestrian²⁰, did not come across as pure entertainment and, at the same time, did not fit comfortably with the idea of authorship, according to which the director ultimately expresses him/herself in the film rather than drawing on the life of somebody more important or famous.

THE CHANGING ATTITUDES TO THE COMMUNIST PAST

This attitude towards biopics started to change in the 1980s, with more Polish biopics seen in this decade, but the “flood” of biopics happened in the last two decades. This can be explained by filmmakers turning to genre cinema, as a way to be more receptive to the viewers’ demands and draw on their interest in the history of certain public personas, especially those whose life was eventful and tragic. However, as is always the case with cinema, it did not react immediately to this demand, but with a delay, caused by a need to secure financial backing for project development. Moreover, only when certain biopics proved successful, did more filmmakers decide to try their hand in them, following the rule (which summarizes the history of genre cinema) that success breeds success. The 2010s can be described as a decade of biopics, with twenty or so Polish films fitting this category²¹.

The turn to biopics can also be seen in the context of a change in attitude to the Polish “communist” past after 1989. After the fall of state socialism the modernizing efforts of the Polish state and its servants were either treated with derision as poorly thought-through or forgotten. The heroes of state socialism were those people who opposed the system, rather than those who succeeded despite the shoddiness of the environment, in which they operated. The institutions, which were set up to commemorate the past, especially

²⁰ Bingham, D. *Whose Lives Are They Anyway?: The Biopic As Contemporary Film Genre* (New Brunswick, NJ Rutgers University Press), 2010, p. 11.

²¹ Staszczyszyn, B. “A Lust for Life: Making Sense of Biopic Cinema in Poland”, *Culture.pl*, 2017, <https://culture.pl/en/article/a-lust-for-life-making-sense-of-biopic-cinema-in-poland>, 29/06, accessed 17/10/2018.

Instytut Pamięci Narodowej (the Institute of National Remembrance) encouraged such black and white interpretation of the Polish past. However, the situation has changed in the course of time, when memory of the past started to fade and a new generation entered the social arena, who had no first-hand experience of state socialism. The former allowed for a more nostalgic and inquisitive attitude. This generation is less invested in the real or imaginary battles between bad communists and good anti-communists and more interested in the communist past as one of the roots of their cultural identity. The more positive attitude to the communist past can also be linked to a certain disillusionment with the West, which Poles now are more likely to know first-hand, thanks to increased immigration and emigration, and tourism. This does not mean that a condemning attitude towards the communist past disappeared. It still exists and dominates Polish cinema, but the three films chosen for my discussion offer an alternative.

GODS: MODERNIZATION AS EXERCISING RIGHT TO EXPERIMENTATION

The main character in *Gods* is Zbigniew Religa (1938–2009), a prominent Polish cardiac surgeon, who performed the first successful heart transplant in Poland, in 1985. The film shows his struggle to establish a team of specialists working on heart surgery and then his repeated attempts to transplant hearts, which lead to two patients dying shortly after the operation, before one patient survived several years. It also shows Religa's difficulty to reconcile his busy professional life with his private existence. In many ways this follows the scheme of a biographical film, in which the protagonist struggles for a significant time before he succeeds, as discussed earlier. This struggle allows us to get an insight into Polish politics and a way of living in the 1970s and 1980s, in a context of Polish attempts at modernization.

The film begins before Religa enters the stage, so to speak, showing the reaction to Jan Moll's first attempt at heart transplantation in Poland, in 1969, which was unsuccessful, leading to the death of his patient. We see the newspaper headlines stating that Moll killed a patient on the operating table and journalists and fellow doctors in a television studio attacking Moll for behaving irresponsibly. His response is that heart transplant was the only way to give the patient a chance of survival. Subsequently Moll plays a minor role in the film, chatting with Religa during a congress of heart specialists in

Poland, so we do not learn about his stature. It is worth mentioning that in 1967, Moll was the first surgeon in Poland to implant an artificial aortic valve and had achievements in treating pregnant women with heart problems. His innovations in cardiac surgery were recognized internationally. Moll benefitted from his travels to the West, in part thanks to a studentship of the Rockefeller Foundation, when he learnt about new methods of treating heart failures. Religa is presented as his heir, and his trajectory is similar to Moll's: learning in the West, to benefit his countrymen with this knowledge, developing it and adapting to Polish circumstances. This could be seen as an approach tacitly adopted by Gierek during his rule in the 1970s and even pertaining to Gierek himself, who learnt about advantages of socialism in Belgium and brought this knowledge back to Poland, to benefit the Party and his country.

Palkowski also points to the fact that Moll, despite being a talented, committed and well-meaning individual, is treated unfairly by the system. One wonders whether this is because of professional jealousy, or inertia and hostility to innovation, which were perennial problems of state socialism. We only get a partial answer to these questions when the action moves to Religa. We see him for the first time performing an operation on a patient who was brought by ambulance during his night duty. He does so without going through a normal chain of command and breaking some regulations, as well as literally breaking into a cupboard where there are tools to conduct the life-saving operation. Following it, he goes through a disciplinary hearing, but is cleared of the accusation of misconduct. He had another hearing after the next operation when a girl of about ten dies on the operating table; this is because the operation reveals a heart defect which was previously unknown to doctors. Again, he is cleared of malpractice, but the doctors, especially one of them, do not hide their unease with Religa. This unease results from their hostility to risk-taking, as one doctor suggests that it is better to let the dying patient enjoy an extra week of life than risking his death on the operating table. It is during such a hearing that Religa mentions heart transplant as a way to save lives of patients, who cannot be cured by any other method, such as the girl who died under his knife.

After Religa's boss tells him that he would never permit heart transplants in his hospital on ethical grounds, mentioning that in Poland "the heart is holy", he decides to leave Warsaw and move to Zabrze in Silesia, where he

is asked to lead a new clinic, specializing in heart diseases. The clinic proves to be a building undergoing renovation, with practically zero budget for resources. The only equipment Religa is promised are some beds for patients. The doctor, however, is not deterred, but tries to overcome the problems by taking advantage of personal contacts and enthusing his collaborators. He stalks a director of a coalmine, asking him for 3 million USD for his clinic, to which the man responds with laughter, only to be rebuffed by Religa, who points to the man's irregular breath, suggesting that soon he would face his own heart problems. Next Religa approaches, albeit reluctantly, a Party dignitary and this encounter proves more successful, as the Party boss promises to pay for the clinic out of the profit made from exporting coal from one of the mines. The surgeon's modus operandi is thus essentially the same as that which dominated under state socialism: putting pressure on those in charge of the resources, principally the Party. The strategy works, although with bumps. For example, at one point he learns that all resources were withdrawn from his clinic. This shows the volatility and ad-hoc nature of the economy of state socialism, where somebody's personal decision, which wasn't scrutinized, could destroy a large enterprise. Religa also engages his medical staff in preparing the operating theatres, including washing the floors, tiling the walls and installing doors. All this is done, it seems, out of pure idealism: a desire to help fellow citizens and push the boundary of science. Issues such as remuneration and promotion are bracketed off in the film. We only get hints that the doctors are not paid well, as demonstrated by the fact that they live in apartments in blocks, attached to their positions, and there are discussions about the danger of losing an apartment due to moving to a different part of the country.

Modernization, as presented in *Gods*, happens thanks to the commitment of talented and ambitious individuals and despite processes which are against them, most importantly a lack of any strategy tackling poor health of Poles, indifference, verging on disregard, towards exceptional success and innovation, as well as the volatility of Polish politics in the late socialist period. However, it also happens because people at the top of the political ladder are open to persuasion and, ultimately, are well-meaning. Such an approach blames the system and exonerates people, despite the fact that it is the people who sustain and dismantle the system, as poignantly demonstrated by the fact that in the 1980s the state socialist system collapsed due

to the rise of Solidarity. Meaningfully, the film barely mentions Solidarity, giving the impression that it was merely a background to the activities of the protagonist.

Literally, the background of Religa's work is grey-blue, bringing to mind the style of the Cinema of Moral Concern of the late 1970s-early 1980s, which pitted a well-meaning individual against the corrupt system and a collective of people resisting change. As in the Cinema of Moral Concern, we also see long corridors, walked fast by the protagonist, with the camera following him from behind. However, the films belonging to the Cinema of Moral Concern were pessimistic – the noble individual was defeated, to suggest that the system could not be changed. After the fall of state socialism we learnt that the system could be changed, hence the greater optimism in *Gods*. It is further increased by the fact that the people presented in the film, namely Religa and his collaborators, such as Marian Zembala and Andrzej Bochenek, did not disappear from the social arena, but played a major role in Polish politics and culture. Religa became a member of the Senate and Minister of Health. Marian Zembala became an MP and also Minister of Health. Religa and his colleagues thus represent the continuity between the old and new times, and show that Poland's successes after 1989 were built thanks to battles won by the talented people belonging to the previous generation.

Biographical films tend to use various authenticating techniques, to demonstrate the viewers that they are truthful to the lives and times which they represent. On this occasion Palkowski cast Religa's collaborators, Zembala and Bochenek, in small roles of members of the ethics committee, assessing Religa's conduct²². Their presence can also be regarded as adding to a sense of the continuity between the communist past and post-communist present.

THE ART OF LOVING: MODERNIZING FOR PLEASURE

The Art of Loving presents the life of Michalina Wisłocka, Polish gynecologist, sexologist and author of the bestselling book *The Art of Loving*,

²² Łysakowska-Trzoss, A. "Bogowie – reż. Łukasz Palkowski – recenzja i ocena filmu", *histmag.org*, 11 March, 2014, <https://histmag.org/Bogowie-rez.-Lukasz-Palkowski-recenzja-filmu-10237>, accessed 14/05/2021.

published in 1978. The film centers on the 1970s, when she was trying to publish her by then controversial book. The rest of the story, which begins in 1939, is told in flashbacks. The flashback shows her meeting with Stanisław Wisłocki, with whom she fell in love at first sight and whom she subsequently married, her work at a German institute working on a vaccine against typhus, feeding lice, during the war and living in a triangle with her best friend, Wanda. When the flashbacks take us to the 1950s, we accompany Wisłocka in her struggle to establish herself as a female doctor in a world, dominated by men. She gets a position in a hospital in Białystok in the east of Poland, where she works on women's sexual health, but her work is dismissed by her older male boss on the grounds that it is not a priority for the state. If she worked on heart problems, it would be different. She is also undermined on the grounds that as somebody who has to commute from Warsaw and juggle academic pursuits with bringing up two children, she won't be able to work to the required standard.

Elżbieta Durys, who discusses *The Art of Loving* in the context of cinema of national remembrance (kino pamięci narodowej), a series of films produced in the aftermath of the fall of state socialism in Poland, which includes a large number of biographical films, points to the difference between Sadowska's approach and that of her mainly male colleagues, who made films about Poland's communist past. Other biographical films, such as *General Nil* (*General Nil*, 2009), directed by Ryszard Bugajski, present the life of the exceptional character as a struggle with the immoral communist system, which murders innocent people²³. In these films, the fight to overturn the system happens publicly. Wisłocka's struggle, by contrast, comes across as private. For example, in the 1940s and 1950s, she suffers because her "husband cheats on her with other women, rather than because her homeland is under the Stalin's boot" (ibid.). Durys sees it as a sign that *The Art of Loving* belongs to the feminist cinema with its focus on micro-history and the lives of women affected by grand history rather than shaping it (ibid.). Without dismissing this interpretation, I suggest that the difference between the cinema of national remembrance and Sadowska's movie also pertains to the heroine's approach to the political system. The male heroes of

²³ Durys, E. "W nurcie polskiego kina kobiet: *Sztuka kochania* Marii Sadowskiej", *Pleograf*, 3, 2019.

cinema of national remembrance tried to overturn the communist system. Wisłocka, by contrast, tries to work with the system and improve it, so that it better serves ordinary people and herself. In this respect, she is similar to Religa, as depicted in *Gods*. Both films include several scenes, in which the main character visits some Party dignitaries, who dismiss them on the grounds that their work is of little importance to the socialist state or does not agree with its ideology. Their response is that it is important to wellbeing and even the survival of society. Without healthy hearts, people's lives would be shorter; without happy sex and good sexual education, fewer children would be conceived and born, and many women would die due to botched abortions. Although their arguments are dismissed, they keep returning, like stalkers, trying to catch people in a position of power in a semi-private space, for example when they are leaving their office or (as in the case of Wisłocka) entering the backroom, where they have extramarital sex. They also rely heavily on the typical socialist way of arranging things, namely through personal connections and nepotism, what was known as *contacts* (*znajomości*). Both characters thus tacitly accept the rules of the system.

Sadowska, however, more than Palkowski, points to certain specificities of the 1970s, namely dissipation of political power, following Gierek's pragmatic approach to economics, his conciliatory stance towards the Church and the signing of the Helsinki Accords, and greater freedom of expression, enjoyed by the Poles in this period. This is revealed in an episode when Wisłocka tries to get her book published and is advised by a Party dignitary to go to the Church hierarchy and the high-ranking priest tells her to go to the third pillar of power – the media. She follows this advice and it eventually works – she manages to publish her book in installments in a women's magazine, despite not having the “Party blessing” at this point. Publishing her book this way also allows her to extend her circle of friends who have the right connections, mostly wives of Party apparatchiks, Army officers, the secret service and the civil service. It is their joint effort that *The Art of Loving* is eventually published without the excessive intervention of censorship, most importantly cutting out the chapter devoted to women's orgasm, which is regarded as most controversial by its male readers. This way of operating is presented by Sadowska as a sign of Wisłocka's nonconformity and bravery and we have to admire the female doctor's faith in her project. Nevertheless, her way of operating is straight from the “socialist playbook”,

namely approaching people in positions of power directly, exerting the maximum pressure on them, rather than participating in a competition demonstrating that one's project is better than the alternative project.

Wisłocka's connection with the project of modernization consists largely of emphasizing pleasure in sexual life, as opposed to having sex solely for procreation. In this way, as Durys argues, there is a similarity between her project and the western counter-culture of the 1960s (ibid.). It can be even argued that Wisłocka was ahead of her time, because she started to engage in free sex already in the 1940s. She is aware of her avant-garde position, saying at some stage that "I'm not in favor of sexual revolution – I am the sexual revolution".

Wisłocka's sense of being an embodiment of revolution is expressed through her clothes. Whilst at the beginning of the story she dresses in a rather conventional way, often sporting white shirts and pencil skirts, subsequently she changes her attire into bright patterned dresses. Such dresses were often made from curtains and table-cloths and on one occasion, when she visits an editorial office, we see the female doctor asking her host whether she can take the tablecloth and in a following scene we see her attending a party in a dress made from this tablecloth. But it is not only Wisłocka who has an individual style in clothes. Practically all women whom we see in the contemporary part of the film, look elegant, undermining the idea that state socialism was about drabness and uniformity.

Both Wisłocka and Religa move away from the Stalinist mindset, which prioritizes the collective over the individual. However, in the case of Wisłocka, the shift from caring for the country as a whole to caring for an individual is more pronounced. For Religa, the goal of his work is as much saving individual lives as scientific progress and proving himself as a skillful surgeon who is able to conduct a complicated operation without making mistakes. Wisłocka also begins her cinematic life as somebody with scientific ambitions. She mentions that she would like to create with her biologist husband a couple similar to Maria Skłodowska and Pierre Curie. Later, however, when she is effectively dismissed from her research at the Białystok University, she loses interest in advancing research. Her priority becomes helping her patients. She prefers to spend time with them, advising on their biology and the best way to achieve orgasm. She is treated as a celebrity by her patients, initially women, but subsequently also men, who

come to understand that their happiness depends on the sexual contentment of their partners. Her writing and publishing of *The Art of Loving* is an extension of this personal work.

THE LAST FAMILY: THE END OF POLISH COMMUNIST MODERNIZATION

The bulk of protagonists of biopics about people engaged in the music business are singers and frontmen of rock bands. *The Last Family* is an exception, as one of its main characters is Tomasz Beksiński, a well-known Polish music journalist, who committed suicide in 1999, at the age of 41. Beksiński started working in the radio in the early 1980s. He is known mostly for presenting his own programs: *Romantycy muzyki rockowej* (*Rock Romantics*), and *Wieczór płytowy* (*An Evening with a Record*). In them, he familiarized the listeners with British rock, both its classics of the late 1960s and 1970s and more modern music, post-punk and synth-pop, represented by bands such as the Cure, Depeche Mode and Ultravox. The title of his program, *Rock Romantics*, refers both to the romanticism in rock and to the new romantic style, fashionable in the 1980s. Beksiński was also the translator of dialogues in English-speaking films, most importantly *James Bond* and *Monty Python* and wrote English lyrics to songs by Polish bands, such as Omni. Beksiński's contribution to Polish modernization thus consists largely of bringing western culture to Polish houses and translating it, literally and metaphorically, namely making it suitable to Polish sensibility. Despite his successes, including being regarded as a cult personality of the Polish radio, Beksiński suffered from depression and was known for being fascinated by death. He tried to commit suicide several times, before finally succeeding on Christmas Eve 1999, just days before the end of the first decade of "free Poland" and the millennium.

Although Tomasz Beksiński is an interesting personality with a significant contribution to Polish music journalism, he would most likely not receive the honor of being the protagonist of a biopic, if not for the fact that he was the son of a man more famous than himself – the painter Zdzisław Beksiński, one of the most renowned Polish artists of the twentieth century. He specialized in painting skeletons and emasculated bodies with naturalistic precision, often against landscapes of plants with overgrown roots which look like animals or deserted cities, as if remnants of a war or

apocalypse. Beksiński, who started his career as a photographer and was also interested in reproduction technologies, in the last stage of life became also involved in computer graphics. Beksiński's work is not only widely admired by ordinary art-lovers, but also inspires other artists. In Poland, his paintings influenced the creators of the point-and-click adventure video game *Tormentum*. The noted Mexican film-maker Guillermo del Toro is also an admirer of Beksiński's works²⁴.

The film begins in 1976, when the entire Beksiński family, consisting of Zdzisław, his wife Zofia, their son Tomasz and his two grandmothers, moves from Sanok in the South of Poland to Warsaw, to a newly built housing estate *Służew nad Dolinką*. They move into a rather spacious, albeit standardized apartment in a block, with a small, smelly and vandalized lift. From their block they have a view onto an identical looking block. Although they were uprooted, the parents and grandmothers seem not to mind the change and get on with their new life. Zdzisław immediately takes over one room to use as a studio. It becomes filled with books, records and huge tape recorders, which in due course give way to more advanced equipment.

The Beksiński's family is in some way traditional – the father is the breadwinner and the mother looks after the household and the elderly women. Tomasz adopts a role of a rebellious son, except that he has little to rebel against, as he is a loved and pampered child, whose parents try to help him in any possible way. In between his rebellions, which often take the form of a suicide attempt, he is shown at his work as a music presenter and DJ, introducing the audience to contemporary English pop-rock. This focus might reflect Tomasz Beksiński's taste, but also his elevated position as somebody with access to expensive records, to which the film alludes on several occasions. This collection was acquired largely thanks to his father who, when selling his paintings abroad, demanded that, instead of money, he was paid in records. Off-screen, Tomasz Beksiński was known for generously lending his records to fellow music journalists.

²⁴ Blair, J. "The Tragic Story of Zdzisław Beksiński, the Artist Who Inspired Guillermo del Toro", *Culture Trip*, 10 June, 2018, <https://theculturetrip.com/europe/poland/articles/the-tragic-story-of-zdzislaw-beksinski-the-artist-who-inspired-guillermo-del-toro/>, accessed 23/11/2020.

The exchange of Beksiński's paintings for records and presumably also music equipment can be seen as a realization of Gierek's ideal of modernization, in which Poles exchanged their unique talent for an abundance of consumer goods. Such an exchange was rare in reality; Poles rarely sold "highly processed products" in the 1970s and 1980s. The norm was selling raw industrial material such as coal and agricultural products and buying sophisticated machines or licenses to produce more advanced goods. Despite the contrast between Zdzisław Beksiński's national and international successes, and his modest and standardized abode, he does not feel exploited or oppressed. He is most remarkable for his lust for life, down-to-earth attitude to his career and fame, and acceptance of fate, contrasting with the morbid figures he paints. His appetite for life is revealed most poignantly in a scene where he eats his dinner, licking the bowl in appreciation of the food his wife had prepared for him. By contrast, Tomasz is seen complaining about food, even throwing it away and making havoc in a kitchen, just to show his temper. Zdzisław Beksiński also does not mind the landscape outside, most likely because he paints from his imagination. At one point he says that one shouldn't expect anything from life – every pleasure or reward should be taken as a bonus.

Despite focusing on the individual's fate and probably having no ambition to create a metaphor, *The Last Family* is remarkable for capturing the lifestyle of the Polish intelligentsia. It shows that despite living in a standard block made from prefabricated material, which in due course Václav Havel would contemptuously describe as "rabbit hutches"²⁵, the Beksińskis managed to have access to world culture and the most advanced technology. Moreover, the film suggests that standardization and anonymity of their habitat actually acted as a protection, at least for the father. Of course, the Beksińskis can be regarded as an extreme case, as an average Polish intelligentsia family did not include a famous painter, yet the observations are still valid.

The culturally rich family which is slowly shrinking and dying without producing an heir, can be regarded as capturing the fate of the Polish nation after the fall of the Berlin Wall, when many Poles emigrated to the West and the intelligentsia lost its privileged position, giving way to

²⁵ Sayer, D. *Prague: Crossroads of Europe* (London: Reaktion Books), 2018, p. 161.

a more entrepreneurial “middle class”. Such a shift did not substantially change the status of those at the very top of the cultural hierarchy, such as Zdzisław Beksiński, possibly even enhanced it, because nowadays the work of Beksiński is validated both by public appreciation and by the free market, where his paintings sell for tens of thousands of dollars. However, it negatively affected many other professions, such as music producers and journalists, due to their democratization facilitated by the internet and social media. Given that the virtual space is potentially unlimited, anybody can release a record, get hold of new music from across the world, or write a music blog. In Eastern Europe the gap between the old and the new status of music journalists has been particularly large. This is due to the fact that in the PRL possessing a large collection of records and knowing English well, two conditions which needed to be fulfilled to become a presenter on radio programs such those fronted by Tomasz Beksiński, were much more difficult to fulfill than in the West.

This sense of the actual or approaching loss of status and the obsolescence of one’s work is captured in both *The Last Family*, by showing Tomasz Beksiński’s huge collection of CDs and DVDs with foreign films and music. Inevitably, since his death, they lost practically all their value, becoming the detritus of a by-gone area, when western products had inflated value for Poles, but also when technology did not become obsolete as fast as these days.

POPULAR AND CRITICAL RECEPTION

The three films discussed in this article did very well in the box office and received numerous awards at festivals of Polish films. *Gods* was the most rewarded film at the 2014 Film Festival of Polish Films in Gdynia. It received the Festival’s Grand Prix, the Golden Lions, as well as awards for best script, best male part, as well as an award for the most applauded film, suggesting that on this occasion the jury was in tune with the ordinary audience. The film also did well among the Polish diaspora, receiving an award at the Festival of Polish Films in Chicago. *The Art of Loving* received fewer awards and nominations for awards, still overall did well in this respect and, again, pointed to the convergence of the taste of the specialist and ordinary viewers, given that among these awards was an award was “Diamond Ticket”, an award given by the association of Polish cinemas for the most watched Polish film in 2017. *The Last Family*, in common with *Gods*, received the

Grand Prix at the Gdynia Festival, as well as the journalists' awards and the audience's awards. This is also a film which attracted a number of awards at the international film festivals and Polish diaspora film festivals.

The reviews of these films are also overwhelmingly positive. There are many aspects of them which were praised, such as the acting, cinematography and skillful use of genre conventions. Authors of all reviews which I have read highlighted that the PRL (re)created in these films feels authentic²⁶. Critics also praised filmmakers' moving away from the black and white vision of Polish state socialism, in which ordinary people were victims of inhumane systems and the best people were martyrs, who sacrificed themselves at the altar of fight against the system. Instead, they noticed that they focused on "everdayness" of everyday life and the protagonists' ability to make the most of their circumstances and achieve their goal, as is the case in (American) genre films. For example, Jakub Popielecki writes that *Gods* tells the story from the perspective of a "specific problem, which needs to be solved. The guy tries to reach a specific goal and we root for him. And this is enough [to enjoy the film]²⁷". Dawid Wajda in *The Art of Loving* mentions, slightly jokingly and probably taking issue with the socialist idea about the importance of the masses in creating history, that it is the "individuals, who have changed the course of history and influenced generations"²⁸. Another reviewer of this film even goes as far as to suggest that the film is

²⁶ Łysakowska-Trzoss, A. op. cit.; Popielecki, J. "Serce rośnie", *Filmweb.pl*, 2014, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Bogowie-16382>, accessed 4/02/2021; Popielecki, J. "Serce rośnie", *Filmweb.pl*, 2016, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Bogowie-16382>, accessed 4/02/2021; Kilijanek, M. "Z wizytą u Beksińskich – Jan P. Matuszyński – Ostatnia rodzina [Recenzja]", *Głos Kultury*, 10 October, 2016, <https://www.gloskultury.pl/ostatnia-rodzina-recenzja/>, accessed 3/02/2021; Osmólska, K. "O tych rzeczach...", *Filmweb.pl*, 2018, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Sztuka+kochania.+Historia+Michaliny+Wis%C5%82ockiej-19756>, accessed 7/02/2021; Wajda, D. "Recenzja filmu *Sztuka kochania* (2017)", *moviesroom.pl*, 26 May, 2018, <https://moviesroom.pl/recenzje/powrot-do-przeszlosci/recenzja-filmu-sztuka-kochania-201>, accessed 3/02/2022.; Szczesiak, A. (no date). "Recenzja filmu *Bogowie*", *Gildia.pl*, <https://www.film.gildia.pl/filmy/bogowie/recenzja-bogowie>, accessed 7/02/2022.

²⁷ Popielecki, J., 2014, op. cit.

²⁸ Wajda, D. op. cit.

“in these times of a conservative counter-revolution a “political statement about women’s freedom and sexuality²⁹”, suggesting that women in the PRL had more freedom about their bodies than at the time the film was made. Critics appraising *The Last Family* pointed to the insight into family life, which is simultaneously dysfunctional, yet functioning³⁰. All these voices point to a need to make films about everyday life in the PRL and even to a certain pride in this period, suggesting that biographical film of those who excelled in other areas than politics is a perfect vehicle to achieve these goals.

CONCLUSIONS

The three films present modernization in Poland in the fields of medicine, social life, culture and art, which took place in the 1970s and the 1980s, what can be termed the late period of state socialism. They demonstrate that this modernization was possible thanks to the flexibility of the state socialist system in this period, namely accepting, even if reluctantly, new ideas on one hand and people with these ideas, willing to cooperate with the state, even, again, reluctantly, on the other. They also point to Poland’s openness to the West, as demonstrated by the inclusion of characters who studied and worked there, and brought their knowledge back to Poland, as well as Poland’s matching the West in some respects. Indirectly, these films point to the continuity between the communist past and post-communist present and the debt those who live under the new system owe to these modernizers of the 1970s and 1980s.

All these films use conventions of biographical film to show how Poland modernized itself. The advantage of employing this genre is twofold. On one hand, it furnishes the films with an exciting protagonist, whose trials and tribulations we follow, wishing him or her to achieve their goal. This is especially the case of *Gods* and *The Art of Loving*, which have such heroic protagonists, able to overcome obstacles, resulting. On the other hand, biographical film, focusing on non-political figures, allows us an insight

²⁹ Kyzioł, A. “Seks i inne demony. Recenzja filmu: Sztuka kochania. Historia Michaliny Wisłockiej”, reż. Maria Sadowska”, *Polityka*, 24 January, 2017, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/film/1691114,1,recenzja-filmu-sztuka-kochania-historia-michaliny-wislockiej-rez-maria-sadowska.read>, accessed 2/02/2022.

³⁰ Kilijanek, M., op. cit.

into ordinary life in the PRL, which was far from glorious, but neither was it dystopian. The positive reaction to these films, as measured in box office success, festival awards and favorable reviews, point to an appetite for such representations.

Bibliography

- Bingham, D. (2010). *Whose Lives Are They Anyway?: The Biopic As Contemporary Film Genre* (New Brunswick, NJ Rutgers University Press).
- Brzostek, B. (2006). „Robotnicy Paryża i Warszawy w połowie XX wieku”, in Jerzy Kochanowski (ed.), *Warszawa: W połowie drogi między Paryżem a Kijowem* (Warszawa: Trio), pp. 11–66.
- Custen, G.F. (1992). *Bio/pics: How Hollywood Constructed Public History* (New Brunswick: Rutgers University Press).
- Durys, E. (2019). „W nurcie polskiego kina kobiet: *Sztuka kochania Marii Sadowskiej*”, *Pleograf*, 3.
- Groys, B. (1992). *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, trans. Charles Rougle (Princeton: Princeton University Press).
- Koryś, P. (2007). „Idea nowoczesności w działaniach i planach partii komunistycznej w Polsce 1945–1980. Przegląd problematyki”, in Elżbieta Kościak and Tomasz Głowiński (eds), *Gospodarka i społeczeństwo w czasach PRL* (Wrocław: GAJT), pp. 440–55.
- Landau, Z. and Tomaszewski, J. (1985). *The Polish Economy in the Twentieth Century* (London: Croom Helm).
- Łukowski, J. and Zawadzki, H. (2019). *A Concise History of Poland*, Third Edition (Cambridge: Cambridge University Press).
- Michałek, B. (1976). *Ćwiczenia z anatomii kina* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe).
- Pollock, G. (1980). „Artists, Mythologies and Media – Genius, Madness and Art History”, *Screen*, 3, pp. 57–96.
- Sayer, D. (2018). *Prague: Crossroads of Europe* (London: Reaktion Books).
- Shuker, R. (2016). *Understanding Popular Music Culture*, fifth edition (London: Routledge).
- Swain, G. and Swain, N. (1993). *Eastern Europe since 1945* (Houndmills, Basingstoke: Macmillan).
- Tibbets, J.C. (2005). *Composers in the Movies: Studies in Musical Biography* (New Haven: Yale University Press).
- Toeplitz, J. (1952). „Młodość Chopina”, *Kwartalnik Filmowy*, 5–6, pp. 102–15.
- Vidal, B. (2014). „Introduction: the biopic and its critical contexts”, in Brown, T. and Vidal, B. (eds), *The Biopic in Contemporary Film Culture* (London: Routledge), pp. 1–32

Internet Sources

- Blair, J. (2018). „The Tragic Story of Zdzisław Beksiński, the Artist Who Inspired Guillermo del Toro”, *Culture Trip*, 10 June, <https://theculturetrip.com/europe/poland/articles/the-tragic-story-of-zdzislaw-beksinski-the-artist-who-inspired-guillermo-del-toro/>, accessed 23/11/2020.
- Kilijanek, M. (2016). „Z wizytą u Beksińskich – Jan P. Matuszyński - *Ostatnia rodzina* [Recenzja]”, *Głos Kultury*, 10 October, <https://www.gloskultury.pl/ostatnia-rodzina-recenzja/>, accessed 3/02/2021.
- Kyzioł, A. (2017). „Seks i inne demony. Recenzja filmu: „Sztuka kochania. Historia Michaliny Wisłockiej”, reż. Maria Sadowska”, *Polityka*, 24 January, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/film/1691114,1,recenzja-filmu-sztuka-kochania-historia-michaliny-wislockiej-rez-maria-sadowska.read>, accessed 2/02/2022.
- Łysakowska-Trzoss, A. (2014). „*Bogowie* – reż. Łukasz Palkowski – recenzja i ocena filmu”, *histmag.org*, 11 March, <https://histmag.org/Bogowie-rez.-Lukasz-Palkowski-recenzja-filmu-10237>, accessed 14/05/2021.
- Osmólska, K. (2018). „O tych rzeczach...”, *Filmweb.pl*, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Sztuka+kochania.+Historia+Michaliny+Wis%C5%82ockiej-19756>, accessed 7/02/2021.
- Popielecki, J. (2014). „Serce rośnie”, *Filmweb.pl*, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Bogowie-16382>, accessed 4/02/2021.
- Popielecki, J. (2016). „Bo wszyscy Beksińscy to jedna rodzina”, *Filmweb.pl*, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Ostatnia+rodzina-19136>, accessed 5/02/2021.
- Staszczyszyn, B. (2017). „A Lust for Life: Making Sense of Biopic Cinema in Poland”, *Culture.pl*, <https://culture.pl/en/article/a-lust-for-life-making-sense-of-biopic-cinema-in-poland>, 29/06, accessed 17/10/2018.
- Szczesiak, A. (no date). „Recenzja filmu *Bogowie*”, *Gildia.pl*, <https://www.film.gildia.pl/filmy/bogowie/recenzja-bogowie>, accessed 7/02/2022.
- Wajda, D. (2018). „Recenzja filmu *Sztuka kochania* (2017)”, *moviesroom.pl*, 26 May, <https://moviesroom.pl/recenzje/powrot-do-przeszlosci/recenzja-filmu-sztuka-kochania-201>, accessed 3/02/2022.

Filmography

- Bogowie*, 2014, dir. Palkowski, Ł.
- General Nil*, 2009, dir. Bugajski, R.
- Ostatnia rodzina*, 2017, dir. Matuszyński, J.P.
- Sztuka kochania*, 2017, dir. Sadowska, M.

Abstract

This article examines representation of the state socialist past in three Polish biographical films, made in the 2010s, *Bogowie* (*Gods*, 2014), directed by Łukasz Palkowski, *Sztuka kochania* (*The Art of Loving*, 2017), directed by Maria Sadowska and *Ostatnia rodzina* (*The Last Family*, 2017), directed by Jan P. Matuszyński. It argues that in them Poland is represented as a country trying to modernize itself and investigates how this modernization is achieved. It does so by locating these films in two contexts: the discourse of Poland's modernization and biographical film.

Keywords: Polish biographical film; state socialism; modernization; *Bogowie* (*Gods*, 2014), directed by Łukasz Palkowski; *Sztuka kochania* (*The Art of Loving*, 2017), directed by Maria Sadowska; *Ostatnia rodzina* (*The Last Family*, 2017), directed by Jan P. Matuszyński

Data przesłania tekstu: 8.06.2021

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 22.10.2021

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 3.01.2022

THE SECOND COMING IN THE WICKED HOUSE: PABLO LARRAÍN'S *EL CLUB* (2015)

GRZEGORZ ZIÓLKOWSKI

Instytut Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych UAM
The Institute of Film, Media and Audiovisual Arts of the AMU
grzegorz.ziolkowski@amu.edu.pl
ORCID 0000-0003-1888-9023

INTRODUCTION

The text investigates the Chilean film drama *El Club* (2015), an impactful artistic exploration of the revolting abuses perpetrated by Catholic Church officials in Chile, and the efforts of their superiors' to cover them up. Although the film provides an in-depth treatment of these burning issues and thus cannot be located within the domain of ad hoc journalism, it has not yet received a comprehensive reception from academics, except for Sarah Wright who in her illuminating analyses and interpretations, rooted in the tenets of animal studies, focused on the aspect of animal harm, present in the movie¹.

Before I begin my *close reading* of the narrative of this intimate picture and attempt to penetrate into its deeper meanings, I would like to first identify the key constituents of the *culture of impunity* embedded in the grim legacy of the Pinochet dictatorship (1973–1990) that is still ravaging the country, regardless of the fact that the 2019 massive civil unrest spurred radical political and social transformation that Chile is undergoing today. Undoubtedly, the film created by Pablo Larraín (b. 1976) and his collaborators² adds to the critical interrogation of this culture and aims to expose its

¹ S. Wright, *The Muteness of Dogs: Pablo Larraín's El club (2015)*, "Bulletin of Spanish Visual Studies" 2017, Vol. 1, No. 1, pp. 95–116.

² It is hard to consider Larraín the sole auteur behind the film, given the picture's origins and the filmmaking process. The starting point for its development was the monodrama *Acceso (Access)*, penned by Roberto Fariás – who played Sandokán in *El Club* – in collaboration with director Pablo Larraín. The play, directed by Larraín at the

gruesome offshoots and repercussions. By no means do I wish to claim that the film narrative is dominated by the local color. On the contrary – drawing on Chilean realities, the film’s fictional storyline is rather universal and could easily take place anywhere in the world, while the film itself touches upon a number of fundamental issues. Nevertheless, the Chilean context strongly grounds the horrific story it tells and lends it plausibility, thus augmenting its influence, which itself encourages a more profound reflection over the condition of contemporary Catholic praxis. In other words, the film invites to inquiry a certain *modus operandi* which produces specific consequences in both social and political spheres (rather than the doctrinal or mystical dimensions of the faith).

This particular interpretive thrust is further supported by including the picture’s particular artistic dimension, manifested here in the poignant

La Memoria theater in Santiago, at the time headed by Larraín’s frequent collaborator, Alfredo Castro, premiered on April 5, 2014, not long before Larraín began working on the feature film. Boasting strong political overtones, the performance revolved a monologue delivered by a man from the margins of society, sexually abused in childhood by priests, presently trying to make ends meet by hawking trinkets (including copies of the 1980 Chilean constitution) in little buses traveling across the city (for more on the performance, see M. Saavedra González, *Acceso: un cuerpo cargado de historia y cultura*, “Telónfondo: Revista de Teoría y Crítica Teatral” 2015, No. 21, pp. 136–142). The film was shot pretty quickly, in three and a half weeks, during a break in principal photography for a bigger project about Pablo Neruda (2016) that Larraín was working on with a larger crew, a part of which the director borrowed to shoot the more intimate *El Club*. The multigenerational production team included Larraín’s frequent collaborators, such as his brother, producer Jose de Dios Larraín, co-writers Guillermo Calderón and Daniel Villalobos, cinematographer Sergio Armstrong, artistic director Estephania Larraín, and the cast of experienced actors. In an interview with Maria Delgado, the director recounted that the script and the dialogues were, to a large extent, written on set, so the cast had no idea of what the whole story was and had to immediately adapt to constantly shifting circumstances, demonstrating considerable improvisational abilities throughout (see M. Delgado, *The Capacity to Create Mystery, An Interview with Pablo Larraín*, [in:] *A Companion to Latin American Cinema*, ed. M. Delgado, S. Hart, R. Johnson, London 2017, pp. 459–472). It is likely that the creative process on set was aided by much of the performers’ extensive theater background.

performance by the high-caliber cast³, who managed to create psychologically profound, unconventional characters, the film's visual aesthetic and its strong symbolic undercurrent, and the correspondence between the picture and the carefully selected, vaguely sacred music-sounding soundtrack, comprising pieces from Johann Sebastian Bach, Benjamin Britten, and Arvo Pärt, which underscores the dramatic nature of many a scene in the film. I pay attention to these aspects in my inquiry of the work, in the course of which I focus on key threads of the plot, conceived here as the primary conduits of meaning. In the text's final part, I attempt to interrogate the film's overall message.

A CULTURE OF IMPUNITY

The seventeen years of the Pinochet regime began with the military coup of September 11, 1973, which led to the overthrow and death of the democratically elected socialist president Salvador Allende. The period immediately following the coup was marked by a campaign of murder, torture, "disappearances," and mass repressions against tens of thousands of Chileans, carried out by the state terror apparatus and its myriad enforcers, including the DINA secret police. Formally, the dictatorship ended in 1990 with the first free elections that brought Christian Democrat Patricio Aylwin to the presidency, but Pinochet stayed on as Commander-in-Chief of the Chilean Army until 1998, only to finally trade the post for a senator's chair. Under the provisions of the 1980 Constitution, drafted and enacted in violation of normal legislative procedure, he was supposed to serve in the position for life, but ultimately stepped down in 2002 due to ill health. Despite the ardent attempts of Judge Juan Guzmán, who sought to confine

³ The cast featured actors that Larraín often asked to star in his films, like his wife Antonia Zegers, the emblematic Alfredo Castro, Jaime Vadell, and Alejandro Goic (the latter was a member of the youth wing of the Socialist Party of Chile and later of the party itself; he left Chile in the 1980s for Sweden after his arrest and torture at the hands of the DINA secret police). The director also invited Alejandro Sieveking (1934–2020) to work on *El Club*; a renowned playwright, theater director, and actor, Sieveking had spent nearly two decades working with legendary singer Víctor Jara, who was tortured and brutally murdered soon after the 1973 coup by soldiers at Santiago's Estadio Chile, back then turned into a makeshift concentration camp.

the dictator to house arrest, Pinochet managed to evade any responsibility or punishment for his actions until his death in 2006. Likewise, only some members of the military junta or their civilian allies have been brought to justice or forced to take criminal or political responsibility for the abuses and misdeeds they either perpetrated or sanctioned. Representatives of the totalitarian regime, who continue to wield considerable influence over public life in Chile, have worked to keep many painful events in the country's history from seeing the light of day, putting a hold not only on delivering justice and restitution to victims of the regime, but even on more fundamental matters, like declassifying the names of the murdered and their burial places. As a result, hundreds of Chileans are to this day considered *detenidos-desaparecidos*, the forcibly disappeared whose ultimate fates – or, in many cases, final resting places – remain unknown⁴.

Although socialists have twice returned to power in Chile in recent decades, under the leadership of Michelle Bachelet who was the first woman to hold the Chilean presidency in 2006–2010 and then in 2014–2018, the influence still wielded by the conservatives has repeatedly proven too entrenched for anyone to seriously upset the status quo. The fierce socio-political polarization of Chile consistently returns conservative circles to power – their last leader, Sebastián Piñera, already headed the government in 2010–2014 and between 2018 and 2021⁵. It was only recently, in the wake of the mass protests that broke out across the country in late 2019, that

⁴ For more on the subject, see J. Dinges, *The Condor Years: How Pinochet and His Allies Brought Terrorism to Three Continents*, New York 2004; P. Kornbluh, *The Pinochet File: A Declassified Dossier on Atrocity and Accountability*, New York 2003; P. Read, W. Marivic, *Narrow But Endlessly Deep: The Struggle for Memorialisation in Chile since the Transition to Democracy*, Acton 2016.

⁵ The portfolio of Minister of Justice and Human Rights in his government was held by Hernán Larraín, an influential politician hailing from the right-wing Unión Demócrata Independiente (UDI) party, and privately father of director Pablo Larraín. The politics and worldview of the director and his brother, Juan de Dios, differ considerably from those of their parents (their mother, Magdalena Mitte, is also an active UDI politician, who served as the Minister of Housing and Urban Development in Piñera's first government). Unlike their parents, the brothers share an unambiguously negative view of the dictatorship period.

Chileans were given the opportunity to express their vision for the future in a national plebiscite. In the October 25, 2020, referendum, 78% of the voters backed plans to rewrite the Constitution (its current form was written back in the darkest days of Pinochetism), paving the way for the undoing of the regime's legacy, in the legislative realm, at least. A similar percentage of the population also voted for the new constitution to be drafted by a specially appointed Constitutional Convention, to be selected through a general election on April 11, 2021, postponed due to the Covid-19 pandemic to May 15 and 16, 2021. The results of the referendum demonstrate that most of the population sees the parliamentary elites as untrustworthy and that the Chileans are still stuck in a dangerous transitional period. Although democracy was restored to the country over three decades ago, the lack of a full, unbridled reckoning with the past continues to cripple its foundations, thus creating favorable conditions for the culture of impunity to thrive in⁶.

This culture is actively supported by the hierarchy of the Chilean Roman Catholic Church, which is strongly tied to the conservative establishment and the army. Although a significant part of the clergy went above and beyond back during the Pinochet era, persistently pleading with the government on behalf of the illegally detained and tortured, organizing legal aid for them, and making emigration arrangements for those at risk of persecution and death at the hands of the terror apparatus⁷, some of the Church hierarchy and rank-and-file clergy openly sympathized with the regime, as they well

⁶ This can change, however, since the May 2021 elections will undoubtedly contribute to the rearrangement of the Chilean political scene. In the elections, the governing alliance of conservative parties, *Vamos por Chile*, received the lowest results in Chilean modern history for right-wing politics, not even reaching the third of members needed to veto in the Convention. Moreover, the November 2021 general elections handed in the presidency to a left-wing candidate, young Gabriel Boric (b. 1986), who beat far-right José Antonio Kast, a son of Michel Kast Shindele, a lieutenant in the Third Reich army and a Nazi Party member who fled to Chile in 1950 to avoid denazification.

⁷ La Vicaría de la Solidaridad (Vicariate of Solidarity) was a perfect example of these aid efforts. The institution was founded by human rights champion Cardinal Raúl Silva Henríquez in 1976 at the Santiago Cathedral. A master Chilean filmmaker, Patricio Guzmán, investigates the topic of church's aid to oppressed citizens in his documentary *En nombre de Dios* (In the God's Name, 1987).

remembered the reforms that the socialist Allende government unrelentingly passed in the early 1970s (the land reform above all, as it struck at the heart of the Church's vital interests). Over the past decade, the position of the Catholic Church in Chile has deteriorated considerably, mostly on account of the many child abuse scandals it found itself embroiled in, despite the hierarchy's fervent attempts to cover them up. Most of the cases never went to trial, while the perpetrators were instead cross-examined by an ecclesiastical court. The most notorious case involved Fernando Karadima, a priest held in particularly high esteem by conservative circles, who, as it emerged, had abused and molested minors for decades. A group of his erstwhile parishioners had lodged a complaint against him with his superior already in 1984, but the prurient episode was quickly swept under the rug. In 2010, four men who were victims of Karadima filed a joint complaint with the local prosecutor's office, drawing considerable publicity in the process⁸. A year later, the Church sentenced Karadima to a lifetime of penance, barred him from any contact with his parishioners, and banned him from performing priestly duties. Eventually, Pope Francis defrocked Karadima on September 28, 2018. The statute of limitations, however, precluded him from standing trial in a lay court.

The Karadima case triggered a flood of similar complaints, shaking the Chilean Church to its very core. The extent of the shock was made manifest by Pope Francis' unprecedented decision, preceded by his 2018 admission that his appraisal of the situation in Chile had been inaccurate, to recall all the diocese heads in Chile back to the Vatican, along with five out of six auxiliary bishops and three retired prelates (thirty-four priests in total), in order to work out a way out of the impasse. In light of sustained behind-the-scenes pressures, the entire Chilean Episcopate resigned toward the end of their visit to the Holy See in mid-May 2018⁹. Ultimately, Pope Francis accepted the resignations of seven bishops, including Bishop Juan Barros,

⁸ A. Barrionuevo, P. Bonnefoy, *Chilean Priest Found Guilty of Abusing Minors*, "The New York Times", February 18, 2011, www.nytimes.com/2011/02/19/world/americas/19chile.html?_r=1 [accessed 22.02.2021].

⁹ D. Gallagher, *All the Catholic Bishops in Chile Have Resigned Over a Sex Abuse Scandal*, CNN, May 18, 2018, edition.cnn.com/2018/05/18/americas/chile-bishops-resign-abuse-scandal-intl/index.html [accessed 22.02.2021].

former Military Ordinary of Chile and protégé of the notorious Fernando Karadima. And Pope Francis had a lot to apologize for, as before he decided to take decisive action on the Chilean clergy's sexual abuse scandals and subsequent cover-up attempts, he himself appointed Barros Bishop of Osorno, a decision that drew fierce opposition from much of the local clergy, the faithful, and even people unaffiliated with the Church, and led to weeks-long protest vigils and even a petition to the papal nuncio, asking him to reverse the decision. Francis stuck by the appointment, however, leading to a demonstration held on the day of Barros' installation, during which hundreds of black-clad protesters stormed the cathedral and accused the bishop of complicity in the clerical sexual abuse of minors, shouting "Get out of the city!"¹⁰

The shocking Barros case surfaced, electrifying public opinion, in early 2015, coinciding with the release of Pablo Larraín's film (the film's international premiere was held on February 9, 2015, at the Berlin International Film Festival, where it received the Silver Bear Grand Jury Prize). In many of his post-premiere interviews, the director emphasized how deeply offended he felt by the impunity of the clergy. In one of these conversations, he brought up two particular incidents that spurred him to begin the work on the film dealing with the subject.

The first involved Francisco José Cox, former Bishop of Chillán and Archbishop of La Serena, who was forced to resign his positions in 1997 following accusations of sexual abuse of minors. Larraín recounted how appalled he was after accidentally coming across a photograph of the former archbishop, pictured somewhere on a beautiful estate in Germany, owned by the Schoenstatt Apostolic Movement, which the priest was a member of. "I could not believe my eyes – although disciplined by the Church, seeing that he never found himself in front of a lay judge, the priest was leading a rather comfortable life", the director said¹¹.

¹⁰ P. Bonnefoy, *Angry Protest Over New Bishop in Chile*, "The New York Times", March 21, 2015, www.nytimes.com/2015/03/22/world/americas/angry-protest-over-bishop-juan-barros-in-chile.html [accessed 22.02.2021].

¹¹ P. Felis, *Kościół bardziej boi się dziś mediów niż piekła*, interview with Pablo Larraín, "Gazeta Wyborcza", October 17, 2015. wyborcza.pl/1,75410,19039371,rezyser-el-club-hitu-berlinala-kosciol-bardziej-boi-sie.html [accessed 22.02.2021].

The other case, first made public in August 2014, involved Father Gerardo Joannon, senior minister to the Congregation of the Sacred Hearts of Jesus and Mary in Santiago, well-connected in conservative circles, who was accused of running a forced adoption network in the 1970s and 1980s. The criminal group that Joannon was believed to be the brains of seized infants born to teenage mothers from upper-class families, issued the women with certificates declaring that their children had died immediately after birth, and put the newborns up for adoption. The racket, which brought the ring of doctors and priests substantial profits, thrived by offering well-off families a way out of an embarrassing predicament that would be a scarlet letter were it ever discovered. Although Joannon was actively involved in the network's operations (e.g. by saying mass for the allegedly departed children), his official "censure," meted out by his superiors in the Church hierarchy, would be limited to relocation to Madrid to, as the official press communiqué said, "initiate a process of psychological and spiritual accompaniment"¹². While a court order ultimately prevented him from leaving the country, Joannon ultimately did not stand trial, as the Santiago appellate court declared on April 9, 2015, that the statute of limitations on the charges against the priest had ran out¹³.

Both scandals have found their way into *El Club*, though have been reworked into allusions – the authors patterned one character after Father

¹² *Chilean Priest Probed After 'Stolen Babies' Scandal*, BBC, August 14, 2014, www.bbc.com/news/world-latin-america-28795897 [accessed 22.02.2021].

¹³ The priest's further fate – after the release of *El Club* – only validates the accuracy of the film's interrogation of the Church's cover-up strategies employed in the event of a scandal involving the clergy coming to light. In the course of the investigation into the illegal adoption network, another accusation surfaced – namely that Joannon had an affair with one of the pregnant women. The charge had to be solid because on July 6, 2020, the Congregation for the Doctrine of the Faith, in the conclusion of its own internal investigation, asserted that there was "moral certainty" as to the relationship between the priest and the woman, stripped Joannon of the right to say mass for five years, and sent him to a house of confinement in the countryside. See M. Salinas, *Adopciones irregulares, relaciones paralelas y abuso a menores: la 'doble vida' que terminó con la influencia de Gerardo Joannon*. "El Dinamo", July 7, 2020, www.eldinamo.cl/nacional/2020/07/07/adopciones-irregulares-abuso-menores-acusaciones-gerardo-joannon/ [accessed 22.02.2021].

Joannon and had another come from Chillán, which in this context was an unambiguous reference to Archbishop Cox. This treatment fundamentally separates Larraín's picture from two other feature films that famously took up the subject of clerical sexual abuse and were released around the same time, namely the Chilean *El bosque de Karadima*, directed by Matías Lira (premiered in April 2015), and the widely discussed, award-winning US drama *Spotlight*, directed by Tom McCarthy (released in September 2015), both of which are based on actual events¹⁴. In *El Club*, meanwhile, the disturbing crimes of the clergy, as well as the Church hierarchy's pattern of removing its more troublesome elements far from the public eye, have been reworked, as I already mentioned, into a shocking albeit fictional story. Its individual elements are portrayed as a sort of puzzle, coming gradually together into a coherent, plausible picture only in the mind of the viewer. This, in turn, leaves many of the film's threads ultimately unexamined and at the mercy of the audience's curiosity and imagination.

THE WICKED HOUSE

We are introduced to the picture's setting by a passage from the Bible: "And God saw the light, that it was good: and God divided the light from the darkness"¹⁵. The blurred lines of the world we find ourselves in, however, stand in stark contrast to the clear delineations offered by the Book of Genesis, and bring to mind the visions of Andrei Tarkovsky, particularly his penultimate film *Nostalgia* (1983). In both *Nostalgia* and *El Club*, light seems unable to filter through the clouds, leaving the world shrouded in a depressing gloom, blurred, its colors fractured, an impression produced by the use of old Soviet lenses¹⁶. The device deliberately precludes the audience from determining the exact season or even the time of day. Reality seems oppressive and suffocating, as if subtly suggesting that something horrible had either happened or is bound to happen.

¹⁴ The Belgian-French film *Grâce à Dieu (By the Grace of God)*, directed by François Ozon and released in February 2019, is similar to the two films, as it also tells a fictional story based on actual events.

¹⁵ Book of Genesis 1:4, www.biblegateway.com/passage/?search=Genesis+1%3A4&version=NKJV [accessed 22.02.2021].

¹⁶ See M. Diestro-Dópido, *Sins of the Fathers*, "Sight and Sound", April 2016, p. 30.

From a narrative standpoint, the opening scene, showing a man training a dog by having it chase down a beach after a piece of bait hanging from a long stick he is holding, portends events still to come, but is also underpinned by a strong symbolic thrust. Thus, we find ourselves in a place that seems, like a circle bound by a holding spell, to offer no way out. A circle of questionable morality on the one hand, it is also a specific place – a remote, oceanside township of La Boca, Chile, an occasional destination for big city surfers. The action, unfolding across interiors and exteriors, is confined to the single village, augmenting the sense of captivity, bondage even, and the stifling atmosphere, intensified even further by the rising, doleful swell of Arvo Pärt's *Fratres* in the background.

It is this small town, seemingly a purgatory at world's end, that serves as home to three priests, seniors with ruined reputations, troubled pasts, and few prospects for the future. The first is Father Vidal (Alfredo Castro), a gay man who had seduced a boy¹⁷; the other is Father Ortega (Alejandro Goic), once involved with forced adoptions; the third is Father Silva (Jaime Vadell), a former chaplain with the armed forces who – presumably – abused his position as a confessor to profit off the secrets he had been entrusted with. In their new hometown, they live with a fourth clergyman, the dementia-ridden Father Ramírez (Alejandro Sieveking), relocated to the small town back in the 1960s, for reasons no one seems to remember anymore. The priests live in a yellow house on the edge of town, bound by strict although loosely enforced rules and daily rituals, like saying mass and singing. The house is run by a caretaker, Sister Mónica (Antonia Zegers), a former nun who adopted a little girl while on a mission trip to Africa, only to be charged with abusing the child. All of the five residents are, in their own ways, a thorn in the Church's side, best to be swept under the rug.

As the story unfolds, however, it turns out that the characters are far from one-dimensional and have their driving motives, although it might be hard to say whether they are in any way right and whether the five of them can

¹⁷ This provocative element of Vidal's characterization, associating homosexuality with pedocrime, was criticized by Peter Bradshaw in his review of the film. See P. Bradshaw, *Dark Drama Skewers Sinning Priests*, "The Guardian", March 24, 2016, www.theguardian.com/film/2016/mar/24/the-club-review-pablo-larrain-catholic-church-chile [accessed 22.02.2021].

actually be believed. Father Vidal believes himself a master at controlling his urges and keeps saying that he saw “the light of the Lord” in his transgressive sex acts. Father Ortega, meanwhile, argues that by snatching children and giving them up for adoption he was actually saving their lives, because had he done nothing, they would have been discarded like trash. Father Silva believes that by taking confession he helped the military purge themselves of sin, so when their hour comes, God would have reason to forgive them. Finally, Sister Mónica claims that her alleged abuse of the girl was fabricated by her (racist) mother, who could not abide the fact that she would have a black-skinned grandchild. The characters seem to harbor a sense of having been mistreated and clearly do not believe they have anything to atone for.

Perhaps this is why they have no qualms pursuing glib amusement, like training a greyhound to race it at the track and presumably win considerable sums of money – the latter believed particularly important by Father Ortega, whose propensity for drowning his sorrows in alcohol leaves him with what he unceremoniously calls “expenses”. At the weekly Sunday races – which they seem to hold more holy than the Lord’s Day – they field their adopted greyhound Rayo (played by the canine actor Donka and another unnamed racing dog), lovingly cared for by Father Vidal, who projects onto the animal all the love he had been forced to suppress due to his vows of celibacy. Because the house rules ban them from coming near the townspeople and allow them to visit the village only early in the morning or at night, and always one at a time, the clergymen are represented at the trace track by Sister Mónica, whose strong personality helps her deal with the local machos who see the races as a validation of their masculinity. Furthermore, although ostensibly strict and unyielding, the caretaker does not shy away from bending the rules to preserve the balance of her quasi-family – the only one she has. The significance she attaches to this minute community is made clear in a later, brief scene, which shows her tending to Father Ramírez, tenderly changing his diaper as she would a child she never had (or, more precisely, had and promptly lost).

Clearly, the setup is depressing, albeit not without some darkly amusing elements. Nevertheless, it veers much closer to absurdist theater, “with its typical atmosphere of vague danger and grotesque distortion of reality”, as

Bartosz Żurawiecki wrote in his review of the film¹⁸, than to the lowbrow humor of the incredibly popular Irish sitcom *Father Ted* (1995–1998), which explored the misadventures of three Catholic priests and their housekeeper living on the fictional Craggy Island, sitting off the west coast of Ireland – a situation eerily similar to the one chosen for *El Club*. In this sense, Larrain’s film stands as an extension of his previous works, particularly the trilogy made up by *Tony Manero* (2008), *Post Mortem* (2010), and *No* (2012), which offers a psychologically subtle yet rather grim interrogation of popular attitudes in three stages of the Pinochet dictatorship: immediately after the coup (in *Post Mortem*), during the peak reign of terror in the late 1970s (in *Tony Manero*), and nearing the regime’s demise (in *No*) in 1988, when Chileans voted in a plebiscite on whether to let Pinochet stay in power or to hold elections¹⁹. In the films, mentally fractured characters with a propensity for hurting others, so typical for this sort of post-traumatic cinema (particular the first two installments in the trilogy, which espoused a similar emotional tone and similar aesthetics as *El Club*), were presented as tangible proof of the criminality of a regime so proficient in breaking people’s moral backbones.

The club’s dreary existence is upended, however, when the yellow house is visited by a Church envoy, Father Alfonso (Francisco Reyes), escorting another “blackballed” priest, Father Lazcano (José Soza). The new arrivals are trailed by a mysterious, bearded individual (Roberto Farías), who soon launches into a loud, melodious jeremiad right outside the windows of the “house of penance”, listing, in detail, all the sexual transgressions of the clergy inside. It quickly emerges that Lazcano took him from an orphanage when he was still a child, made him an altar boy (which is probably where the proclivity for melodeclamation comes from), and then repeatedly abused him sexually. The trespasser bears a very meaningful name, Sandokán, and like his literary prototype, the Malaysian pirate from the novels of Emilio Salgari, he is bent on taking revenge, here against the church official who wronged him. On the other hand, as we later learn, Sandokán – a man with

¹⁸ B. Żurawiecki, *El Club*, “Kino”, October 2015, p. 76.

¹⁹ An in-depth examination of the trilogy (and the director’s 2006 debut *Fuga*) was penned by Robert Wells. See R. Wells, *Trauma, Male Fantasies, and Cultural Capital in the Films of Pablo Larrain*, “Journal of Latin American Studies” 2017, Vol. 26, No. 4, pp. 503–522.

a broken life, a modern outcast that Chileans derogatorily refer to as *flaite*, a term denoting a person without schooling, hailing from the margins of society, often homeless, filthy, drunk, and foul-mouthed – is a profoundly wounded and ambivalent character. Harmed deeply as a child, he despises his violator and wants to take revenge on the oppressive Church milieu, yet simultaneously seems too long for his “caretaker” – perhaps because the man offered him emotional availability, a sense of being chosen or closer to God, or all of these things at once. This ambivalence is further manifested by a cross earring that Sandokán is wearing, a clear reference to his being a “pirate” and a silent implication of his extant links to the religion he was brought up in and his longing for the clergymen whom he sacralizes. The pressure brought on by his seemingly incessant monologue prompts Lozcano to take the gun offered him by Silva (a former military chaplain, so his possession of a firearm should come as no surprise), however, rather than use it to scare the trespasser away, the priest instead shoots himself in the head, which can be read as a gesture of self-punishment and a way out of extreme stress. And so the Church is left with what it worked so hard to avoid – another scandal.

Wishing to do away with the new problem and get to the truth of what happened that fatal day in La Boca, the Church hierarchy sends a crisis specialist to the oceanside village – a middle-aged, well-educated, and insightful Jesuit, Father García (Marcelo Alonso) – with authority to close down the miserable house should he deem it an appropriate course. Like the others, García is far from a one-dimensional character. On the one hand, he is a Church bureaucrat, focused on solving the mystery he has been presented with and assessing the five residents who, he rightly believes, are lying to his face after coming up with a story to feed the police investigators. On the other hand, we see how emotionally invested he is in his mission, we even see him pray on the beach – presumably for the priests to finally understand their transgressions, show genuine contrition, and begin treating their penance as the sacrament seeking to restore balance to the world that it is. These two sides are reflected in his conversations with the residents of the yellow house, which alternate between interrogation and confession.

Like a practiced inquisitor, Father García quickly figures out the lay of the land, so to speak, and tries to restore the house to order and stricture. The wine, heretofore generously served with dinner, is poured down the

drain. The Jesuit also demands the men give up the greyhound, which he believes only fueled their avarice. Despite his strictures, and even the threat of taking away Rayo, García still fails to determine the truth about Lazcano's death. Although Ramírez ultimately "spills" the real story, repeating parts of Sandokán's monologue and later admitting that Lazcano killed himself because he was followed, García remains oblivious to the true meaning of words, smothered by the torrent of examples of sexual perversions of the clergy flowing forth from Ramírez.

Rather than disappear from the town following the suicide, the bearded intruder returns, building a makeshift shelter at the foot of the hill that the yellow house sits on. Then, one night, he once again launches into his poorly rhymed jeremiad, thus revealing himself to García as the true reason behind Lazcano's suicide. The notion is confirmed the next day by Sister Mónica, who gives the investigator a full account of the incident and threatens that should the suicide ever come to public light, making her an accomplice in the process (a plausible scenario, given that the clergymen in the house are under her care), and should García close the house down, then she – after losing the only surrogate family she has – will release the story to the media, framing it to bring down as many Church officials as possible. And so the mystery is solved, only to be replaced by another problem: the unwanted intruder in the town, who may end up pulling yet another stunt.

Intent on preventing further incidents, García invites Sandokán to the local bar and engages him in conversation over a bottle of wine, offering him a spot in a Santiago shelter. When the man vehemently opposes the idea, García suggests placing him with a family, "a normal one, without priests", that will take him in and give him a roof over his head. The prospect of (finally) having his own bed is tempting to Sandokán. In the following shot, we see that the two men have moved the conversation onto the banks of the Rapel River. They talk about Father Lazcano, who, although prevented from going to heaven, will nevertheless have the prayers of those who knew him as a good, holy man, "an angel sent by God". Then, suddenly, Sandokán asks the priest to take his confession, putting his hand upon García's heart and falling into a sort of exaltation, or even arousal, as the confession itself has strong sexual undertones. When García, feeling defeated, tries to leave, Sandokán – sensing that the priest either does not fancy him or is simply playing hard to get – offers to bring him younger boys. The scene ends with

a medium close-up on García, looking crushed, staring at Sandokán. We can only surmise as to what is going on in his head. Perhaps he is just realizing the true burden of the sexual crimes perpetrated by his brethren or pondering what to do with this particular “case”, seemingly impossible to resolve with administrative tricks. Perhaps this is him taking in the full consequences of sacralizing the institution of the Church and its functionaries? Perhaps it is all those things at once.

In the meantime, the residents of the yellow house take matters into their own hands. A dark night begins, bringing events that will send the characters into a downward spiral. Acting alone, Father Vidal decides to pay a trio of surfers he met earlier to chase Sandokán out of town. Fathers Silva and Ortega, meanwhile, under the direction of Sister Mónica, carry out a more sophisticated plan to brutally murder the local racing greyhounds and channel the resulting fury of the townsfolk onto Sandokán. To foster a presumption of their own innocence in the murder, their own dog Rayo is also killed, suffocated earlier by Sister Mónica using a plastic bag. Both plans unfold alongside each another. The first, however, fizzles out as the surfers, offended by Father Vidal’s immoral offer, beat and ridicule him after finding out that he is a priest rather than the racing dog breeder he tried to pass as. The second plan, however, comes off without a hitch. As the surfers lay into Father Vidal, a mob of locals – whipped into a frenzy by Sister Mónica – locates Sandokán and beats him within an inch of his life. The tension of the scene is further amplified by Arvo Pärt’s *Cantus in Memory of Benjamin Britten for Strings and Bell*, with its distinctive pealing bell, portending terror and despair.

As the hellish night soon gives way to a new day, we find ourselves in the living room of the house of confinement where Father García – after personally carrying Sandokán from the scene of the lynching on his back what provides a visual echo of Christ’s *Via Dolorosa* – tenderly washing and drying the feet of the “resurrected” man, intent on setting an example for the rest of the residents. He is thus reenacting a ritual that the Catholic Church calls *Mandatum* (Maundy), first performed by Christ in the Cenacle, and a key part of the Holy Thursday Mass. During the Maundy liturgy, the celebrant declares “A new commandment I give unto you, That ye love one

another; as I have loved you, that ye also love one another,”²⁰ he symbolically washes the feet of the poor and destitute, people like the “simpleton” Sandokán. When the Jesuit kisses his feet, a bell rings out, bringing up connotations with the bells marking the commencement of the liturgy – it is Sister Mónica calling the residents into the living room. As García washes the wounds on Sandokán’s face, his visage a clear visual reference to the figure of Pensive Christ, the Jesuit orders the clergymen to take the homeless man in and offer him shelter in the house. In exchange, he promises to forget everything that has happened there. In the meantime, Sister Mónica continues cleaning the bloodied face of the visitor, sitting at the table amidst the clergymen, like Christ surrounded by his disciples at the Last Supper. This visual reference stands in stark contrast to the dialogue, which sees the clergymen bargain over Sandokán’s future.

The next shot mirrors the sequence showing the arrival of Father Lazcano. We see the four characters, seated in a similar manner, and Sister Mónica welcoming Sandokán with almost the same words she used to greet the pedocriminal wearing the Roman collar. Integrating the new arrival into the community has a quasi-ritual character, marked by Father Vidal rechristening him “Thomas”. Father Silva wants to conclude this peculiar rite of passage by washing the newcomer down with disinfectant. Sandokán, for his part, decides to go for broke and, claiming mental instability, demands access to a long list of psychotropic medication. The bitter irony and dark humor of the scene, as well as the worried looks that the clergymen give each other when they realize what sort of housemate they wound up with, only amplify the tragic note on which the finale ends. As García softly intones “Behold, the Lamb of God, who takes away the sins of the world”, staring at his clerical brethren, they awkwardly join in. Finally, like a celebrant finishing mass, he says “Peace be with you”, leaves, and climbs into his brand new car. As the film draws to a close, the shrill tones of the pathetic four-priest choir are replaced by two interweaving female voices, singing the same prayer in clear, moving voices.

²⁰ Gospel of John 13:34, biblehub.com/kjv/john/13-34.htm [accessed 22.02.2021].

THE SECOND COMING

The paragraphs above offer quite a detailed rundown of the plot, nevertheless, in *El Club*, the devil is in the details and it is fairly easily to overlook something ostensibly insignificant, only to realize its importance when seeing the big picture. The plot brings together a variety of disparate elements and no thread is ever purely ornamental, but pushes the story forward and contributes to the structure of meanings. Such is the case with Father Vidal running into the three surfers on the beach in the early part of the movie and the later consequences of that encounter. The two scenes featuring visitors from the capital embody the organizing principles of the film, namely duplication and repetition. It is especially prominent in the two scenes that bookend the film, when new arrivals are welcomed at the yellow house. Sandokán twice performs his lamentations outside the house, and both his appearances prove to be turning points in the plot. The first of his litanies is also delivered twice: first by Sandokán himself and later by Ramírez, who mechanically repeats much of it from memory during García's interrogation.

These organizing principles also apply to Sandokán himself, whose character in *El Club* also serves as a stand-in for Christ. In one scene, we see him hauling an old armchair on his back toward his makeshift domicile. The long take of the man struggling under his burden brings to mind images of the Way of the Cross. In the mob justice scene, his bloodied face is a visual replica of Christ's battered visage, while the scene itself seems to carry echoes of the Passion. The finale, on the other hand, a blend of Christian ritual and iconography, evokes the morning of the Resurrection, bringing the prospect of spiritual and moral renewal.

That prospect, however, is ultimately squandered by García. Initially, the Jesuit seems pure in his intentions and eager to persuade the members of the eponymous "club" to show contrition and repent. The idea to use the pummeled Sandokán for that purpose most likely came to him during the attempted lynching, as he stared for a longer while into the man's bloodied face. By placing him in the yellow house, however, the Jesuit aims to kill two birds with one stone – resolve a crisis and accomplish what he sees as a pastoral feat. It is apparent that García treats Sandokán and his suffering in a wholly instrumental manner, an attitude evinced by the fact that the Jesuit leaves the twice-harmed man in an unsafe environment. In the long run, his actions are driven by the interest of the institution he represents

and his plans ultimately cement the status quo, because the guilty are not brought before any tribunal, no punishment is administered, and no atonement made. Given this leniency and preference given to the fate of the “holy” men, the quasi-mass from the finale, during which García so piously washes Sandokán’s feet, rings hollow, and seems to be devoid of any redemptive power, regardless of the fact that the success of ecclesiastical rituals is not contingent upon the justness of the celebrant. In this particular context, we ought to note that García’s double-edged plan is tainted here by the priest’s inaction during the attempted lynching, as he neither stopped nor tried to pull the mob away from the innocent man. He limited himself to addressing Sister Mónica with the words: “Thank you, Sister, that’s enough for today”, which ought to be read as a sign of him recognizing the nun as the brains behind the operation rather than his admission of involvement with the plot (if he were actually involved, the message of the film would be blacker than hell itself).

Besides, the Jesuit seems wholly uninterested in what the residents of the yellow house did with the town’s complement of racing dogs and the fact that the dearest price in the whole affair was paid by canines rather than men. García’s detached attitude reflects the view of animals espoused by conservative Catholic doctrine, which holds that humans and animals are separated by a chasm that is impossible to bridge²¹. This anthropocentric dogma shines through in an earlier conversation between Fathers García and Vidal, during which the Jesuit warns the priest against humanizing Rayo as the greyhound was not, and could never be, a person²². Moreover,

²¹ The situation was particularly dire for dogs. On account of them being carrion eaters, in Biblical times they were considered unclean, repulsive, and a symbol of evil, a view enshrined in a passage in Proverbs: “As a dog returns to his own vomit, so a fool repeats his folly” (Book of Proverbs 26:11, www.biblegateway.com/passage/?search=Proverbs+26%3A11&version=NKJV [accessed 22.02.2021]). For more on the subject, see S. Menache, *Dogs: God’s Worst Enemies?*, “Society and Animals” 1997, Vol. 5, No. 1, pp. 23–44.

²² While the body of literature on that particular subject is quite extensive, one particular essay, featuring a deeper philosophical slant, deserves special attention, see Ch. Taylor, *The Precarious Lives of Animals: Butler, Coetzee, and Animal Ethics*, “Philosophy Today” 2008, Vol. 52, No. 1, pp. 60–72.

animals seem to have value to García insofar as they are of use to humans, a position evinced by a brief conversation he has with Rayo's caretaker, during which the Jesuit recounts his mission trip to Africa and the gift of milk-giving goats that he brought to needy families to help them make ends meet. With admiration for the poor and their ability to find a use even for old, worn-out animals, and a touch of patronizing superiority, the former missionary concludes that when the goats inevitably grew too old, the natives sacrificed them to "our Lord Jesus Christ". The remaining residents of the yellow house – except Vidal – hold similar views of animals. It should also be noted that the film shows two dog races (another instance of repetition): Rayo wins one but loses the other, failing the hopes that the priests had for his rise. We may doubt that Sister Mónica and her accomplices would have come up with a plan that involved Rayo's sacrifice if it had any chance for winning a championship²³.

Both of the aforementioned conversations between García and Vidal strongly correspond with the moving finale. The Jesuit seems to take no notice of the fact (or he simply does not care) that nipping the scandal in the bud and the (potential) moral renewal that he cares so deeply for can only come about at the cost of canine lives. Could he have forgotten that one of Christianity's key tenets, from its very inception, was the abandonment of animal sacrifice and its transposition into the symbolic sphere²⁴? In the clerical club, the ends justify the means, and its members are either unaware of or care very little for the fact that their actions violate a fundamental pillar of their faith.

I have already mentioned that Sandokán seems a stand-in for Christ in the film (or even his twin, a notion substantiated by Father Vidal rechristening

²³ They end up perpetrating the same sort of savagery that breeders across Argentina and Spain are accused of, namely killing thousands of greyhounds after they outlive their usefulness. The horrifying practice, which Larrain was well aware of when he began working on the film (see S. Wright, op. cit., p. 96), was brought to light and lambasted in the interventionist documentary *Broken Spirit – The Galgo's Last Run* (2016).

²⁴ For more on the subject, see D. Ullucci, *The Christian Rejection of Animal Sacrifice*, Oxford 2011.

him “Thomas”²⁵), a device that seems to frame *El Club* as a manifestation of Pope Francis’ appeal to see Jesus in the faces of the victims of the clergy’s sexual transgressions. In this particular context, it ought to be noted that Sandokán and Rayo also share a number of strong similarities: one is homeless, the other a stray, and both are taken in by the priests, only to eventually suffer abuse and torment at their hands. When Father Vidal mourns Rayo toward the end of the movie, the way he leans over the dead dog brings to mind the Virgin Mary, holding the body of Christ after his Deposition; consequently, the Passion of Sandokán seems to eerily mirror the canine interpretation of the Pietà. Thus, the film provokes into asking whether both the theologians and the faithful are actually capable of conceiving that Parousia, the Second Coming of Christ, might not come about in the king’s glory, but by the suffering of the humiliated and insulted – and not just humans, but animals, too. While Christianity may hold that the latter lack a soul, it is nevertheless rooted in proclamations such as the following: “For what happens to the sons of men also happens to animals; one thing befalls them: as one dies, so dies the other. Surely, they all have one breath; man has no advantage over animals, for all *is* vanity”²⁶.

CONCLUSION

As previously brought up, in the last scene, the garishly out-of-tune performance is replaced by a melodious duet. Should we take that to mean that the world has been brought back to normal? Well, the answer depends on what contemporary Catholics believe “normal” – is it defined by clerical crimes, covered up by the Church hierarchy, or by the faith’s fundamental values, such as compassion, atonement, and redemption. Although *El Club* is deeply accusatory in tone, it nevertheless refuses to render final judgment and leaves it open for the viewers to pass the final verdict.

Ultimately, the film harmonizes with the choir of voices which demand reexamination of the modern Catholic praxis, including the misuse of

²⁵ In the gnostic tradition, the Apostle Thomas was believed to have been a twin brother of Christ (the Hebrew *t’om* and the Aramaic *t’oma* means “twin”), to whom the Savior allegedly revealed the greatest mystical truths.

²⁶ Ecclesiastes 3:19, www.biblegateway.com/passage/?search=Ecclesiastes%203:18-20&version=NKJV [accessed 22.02.2021].

sacraments such as confession and absolution and, more generally, the virtue of mercy. When misapprehended and misapplied, mercy and absolution replace criminalization and punishment of transgressors, leading to cultivation of the aforementioned culture of impunity in which – and this is particularly troubling – next rounds of wrongdoings and criminal acts may appear.

February, June 2021, January 2022

References

- Barrionuevo Alexei and Pascale Bonnefoy, *Chilean Priest Found Guilty of Abusing Minors*, “The New York Times”, February 18, 2011, www.nytimes.com/2011/02/19/world/americas/19chile.html?_r=1.
- Bonnefoy Pascale, *Angry Protest Over New Bishop in Chile*, “The New York Times”, March 21, 2015, www.nytimes.com/2015/03/22/world/americas/angry-protest-over-bishop-juan-barros-in-chile.html.
- Book of Genesis 1:4, www.biblegateway.com/passages/?search=Genesis+1%3A4&version=NKJV.
- Book of Proverbs 26:11, www.biblegateway.com/passages/?search=Proverbs+26%3A11&version=NKJV.
- Bradshaw Peter, *Dark Drama Skewers Sinning Priests*, “The Guardian”, March 24, 2016, www.theguardian.com/film/2016/mar/24/the-club-review-pablo-larrain-catholic-church-chile.
- Broken Spirit – The Galgo’s Last Run*, dir. Monique van Dijk Armor (2016). vimeo.com/197089467.
- Chilean Priest Probed After ‘Stolen Babies’ Scandal*, BBC, August 14, 2014, www.bbc.com/news/world-latin-america-28795897.
- Delgado Maria, *The Capacity to Create Mystery, An Interview with Pablo Larraín*, [in:] *A Companion to Latin American Cinema*, ed. M. Delgado, S. Hart, R. Johnson, London 2017, pp. 459–472.
- Diestro-Dópidio Mar, *Sins of the Fathers*, “Sight and Sound”, April 2016, pp. 28–30.
- Dinges John, *The Condor Years: How Pinochet and His Allies Brought Terrorism to Three Continents*, New York 2004.
- Ecclesiastes 3:19. www.biblegateway.com/passages/?search=Ecclesiastes%203:18-20&version=NKJV.
- El Club*, dir. Pablo Larraín (2015).
- En nombre de Dios*, dir. Patricio Guzmán (1987).
- Felis Pawał, *Kościół bardziej boi się dziś mediów niż piekła: Rozmowa z Pabłem Larraíнем*, “Gazeta Wyborcza”, October 17, 2015, wyborcza.pl/1,75410,19039371,rezyser-el-club-hitu-berlinala-bardziej-boi-sie.html.
- Gallagher Delia, *All the Catholic Bishops in Chile Have Resigned Over a Sex Abuse Scandal*, CNN, May 18, 2018, edition.cnn.com/2018/05/18/americas/chile-bishops-resign-abuse-scandal-intl/index.html.

Gospel of John 13:34, biblehub.com/kjv/john/13–34.htm.

Kornbluh Peter, *The Pinochet File: A Declassified Dossier on Atrocity and Accountability*, New York 2003.

Read Peter and Wyndham Marivic, *Narrow But Endlessly Deep: The Struggle for Memorialisation in Chile since the Transition to Democracy*, Acton 2016.

Saavedra González María, Acceso: *un cuerpo cargado de historia y cultura*, “Telónfondo: Revista de Teoría y Crítica Teatral” 2015, No. 21, pp. 136–142.

Salinas María, *Adopciones irregulares, relaciones paralelas y abuso a menores: la ‘doble vida’ que terminó con la influencia de Gerardo Joannon*, “El Dinamo”, July 7, 2020, www.eldinamo.cl/nacional/2020/07/07/adopciones-irregulares-abuso-menores-acusaciones-gerardo-joannon/.

Taylor Chloë, *The Precarious Lives of Animals: Butler, Coetzee, and Animal Ethics*, “Philosophy Today” 2008, Vol. 52, No. 1, pp. 60–72.

Ullucci Daniel, *The Christian Rejection of Animal Sacrifice*, Oxford 2011.

Wells Robert, *Trauma, Male Fantasies, and Cultural Capital in the Films of Pablo Larraín*, “Journal of Latin American Studies” 2017, Vol. 26, No. 4, pp. 503–522.

Wright Sarah, *The Muteness of Dogs: Pablo Larraín’s ‘El club’ (2015)*, “Bulletin of Spanish Visual Studies” 2017, Vol. 1, No. 1, pp. 95–116.

Żurawiecki Bartosz, *El club*, “Kino”, October 2015, p. 76.

Abstract

The article explores the 2015 Chilean drama film *El Club*, director Pablo Larraín’s investigation of the efforts undertaken by the Roman Catholic Church to conceal the abuses and crimes perpetrated by its officials. It also interrogates the socio-political context of the production, defined by the culture of impunity cultivated by Chile’s conservative establishment. The text presents an in-depth examination of the film’s plot, conceived as the primary conduit for meaning, and emphasizes the picture’s artistic dimension. It also offers an interpretation of the film that sees it as a manifestation of Pope Francis’ appeal to see Christ in the faces of the victims of the clergy’s sexual transgressions. Ultimately, the film harmonizes with the choir of voices which demand reexamination of the modern Catholic praxis, including the misuse of sacraments such as confession and absolution and, more generally, the virtue of mercy.

Keywords: Pablo Larraín; *El Club*; fiction film; Catholic Church; pedocrime; Chile

Data przesłania tekstu: 10.06.2021

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 20.09.2021

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 22.09.2021

NARRATIVE: EVENT, TEMPORALITY, SEQUENCE

MARINA LUDWIGS

Stockholm University
Uniuersytet Sztokholmski
marina.ludwigs@english.su.se
ORCID 0000-0002-1368-9092

One of the central concerns of narratology, the discipline that studies the principles of constructing stories, is the nature of time, because story-telling takes time, and stories also represent the passage of time. However, it is particularly difficult to find adequate theoretical concepts that would help us put our finger on what narrative temporality is in its essence, so that we can say useful and more specific things about it. For a long time, the narrative theory was dominated by the structuralist paradigm. The temporal aspect of a story was approached through the analysis of plot and the use of the notion of event, leaving the latter rather vague. The plot is represented as a graph, and events are points on this graph. Since the plot graph is just a spatial representation, it is in the event – a node at which something happens – where one must look for the secret of narrative temporality. And indeed, events are central to our understanding of a narrative. As Gerald Prince writes in his 1982 *Narratology*, “Narrative, indeed universal and infinitely varied, may be defined as the representation of real or fictive events and situations in a time sequence”¹. But how do we define an event? It has been suggested that an event should be seen as a change of state. Would any change of state then be considered interesting/significant enough to warrant analytical attention? If a character puts his drinking glass on the table or walks to the door and opens it, would this be an event? In some cases, it would, in others, it wouldn't. In response to quandaries like this, narratologists advance various criteria to help separate significant from minor events. Wolf Schmid, for instance, proposes a list of such criteria. One

¹ Prince, G. 1982. *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton Publishers, p. 1

of them is that an event is “real... in the framework of the fictional world”². In some narratives, nonetheless, dreams constitute important events. Another one stipulates that the event must “[reach] completion in the narrative world of the text”³. Yet, as a counterexample, one can imagine a narrative that is organized by and around an impending event that is never reached. In terms of its content, an event must be relevant. Still, even though many people would agree on selecting relevant events, this criterion remains open to interpretation.

It is obvious that the question of eventfulness is contextual and cannot be answered in general terms. It is probably by keeping in mind the vexed question of *what is an event?* that narratologist Richard Walsh dispenses with events altogether and comes up with a definition of a narrative text that does not appeal to event and eventfulness. In “Narrative Theory for Complexity Scientists,” he defines narrative as “the semiotic articulation of linear temporal sequence”⁴. The notion of sequence captures all that is essential to narrativity: it is “the most neutral term possible for the specific formal relation that narrative articulates. It represents a bare transition from formlessness to a specific (total) order”⁵. Events are problematic because the concept that expresses them is imprecise and confusing. Sometimes an event is thought of as a point of “content” within a sequence, and at other times as temporal structure containing a sequence. Walsh, who wants to step away from the idea that there is some independent content that narratives convey and sees “narrative as a primary sense-making process”⁶ insists that events are post-constructions, a consequence of narrative thinking rather than stuff that makes it up. What corresponds to the eventful “content” is more accurately described as process-oriented “semiotic articulation.” We are thus left with the notion of sequence. If “event” is vague, sequence seems

² Schmid, W. “Narrativity and Eventfulness.” *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Ed. Tom Kindt and Hans-Harald Müller. Berlin: De Gruyter, 2003, p. 24.

³ Ibidem.

⁴ Walsh, R. 2018. “Narrative Theory for Complexity Scientists.” In *Narrating Complexity*, edited by Richard Walsh and Susan Stepney, 11–25. Springer, p. 12.

⁵ Ibidem, p. 13.

⁶ Ibidem, p. 18.

concrete. We all know what a sequence is. But does it “house” temporality? Where does temporality “reside” within the narrative form? What gives rise to our sense of the “flow of time”?

In this paper, I propose that narrative sequence is a fundamental property of symbolic thinking. It is both a conceptual phenomenon of order and an experiential one of lived time (that we can think of as being eventful). Appealing to Generative Anthropology, a theory about the origin of language and symbolic thinking, I will show that our innate understanding of sequence corresponds to the anthropologically-motivated experience of deferral that is both a central feature of language and the original instability through which language emerged. Walsh calls *sequence*, in his definition, a neutral term, and it is true that we naturalize it as a logical relation that reflects an underlying (seemingly universal) cognitive bias. Yet, by tracing narrative sequence to deferral, I situate it anthropologically and conclude that symbolic thinking cannot be properly understood without the time dimension and without eventfulness.

I will start with the above-mentioned, so-called, doubleness of narrative temporality. First, there is time as represented: “once-upon-a-time...,” or “during the Napoleonic Wars...,” or “in the current reality somewhere...” something is taking place. These events are taking place in a given order. They may be related to us out of order, but we should theoretically be able to order them correctly, and the order should hold in the “reality” of a given story: first this character does something, then that one, then a natural catastrophe strikes, and so on... This is static temporality, the temporality of ordered plot events or fabula. However, the unfolding of the story is also temporal; it is happening in real time⁷. We are reading it or someone is telling it, fast or slow. We are at a certain place in the narration, which is our “now”. What is to follow, is our future, toward which we look forward with a sense of suspense. What has been told is our past, which we must retain in our

⁷ This distinction has been variously addressed as the dichotomy between the fabula and the syuzhet or story and discourse. In his canonical *Narrative Discourse*, Gérard Genette refers to it as the split between *story* and *narrative*: “*story* [stands] for the signified or narrative content” and “*narrative* for the signifier, statement, discourse or narrative text itself”. Genette, G. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Tr. Jane E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1983, p. 27.

memory in order to integrate it with what is to come. The former type of temporality is often referred to as the temporality of the *told*, and the latter as that of the *telling*. Paradoxically, it is these two senses of temporality to which, despite their intuitiveness, philosopher John McTaggart appeals in order to argue that time is not real. How could this be if time both in the sense of “now” and as a representation of chronology are such familiar concepts? In the next section, I will briefly show how McTaggart arrives at this conclusion and, from this failure to prove the existence of temporality, derives the idea of “pure” sequence, which I am pursuing in this paper.

In his article “The Unreality of Time”, McTaggart works with the concept of a “series”. He starts off by saying that the when it comes to the flow of time, we can most intuitively render it in two ways, as two kinds of series. The first, which he designates as the A-series, can be represented as “positions running from the distant past through the near past to the present, and then from the present to the, near future and the distant future”⁸. In contrast to it, the B-series is “[the] series of positions which runs from earlier to later”⁹. In other words, the A-series would describe the narrative temporality of the *telling* since the present, past, and future are always moving and relative, while the B-series would be applicable to the plot temporality of the *told*, where events assume a permanent order and are compatible with what we think of as chronology. The A-series privileges the present whereas in the B-series all times exist concurrently.

McTaggart then asks whether for time to be real, all events need to belong to both series (a given event is either in the present, past, or future, and it is, at the same time, happening either before, simultaneously, or later than another event). While this way of placing events in time seems intuitively correct, and while indeed “it is clear... that we never observe time except as forming both these series”¹⁰, he surprisingly concludes by showing that this way of characterizing temporality is, in fact, illusory. His original premise is that time is characterized by change, and time can only exist if change exists. But the B-series does not admit change; its order is permanent: once an event

⁸ McTaggart, J. “The Unreality of Time.” *Mind*, New Series. Vol. 17, No. 68, Oct. 1908, p. 458.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

is earlier than another event and later than a third event, it will remain so. World War II will always be after World War I. As for the A-series, it would itself trigger a contradiction because each event on a timeline would, at some point, be in the future, present, or past. Yet, “past, present, and future are incompatible determinations”; all three must be true for a given event at the same time, “all the three incompatible terms are predicable of each event”, which is contradictory¹¹. The A-series seems logically impossible.

Thus, McTaggart concludes that since the conceptual models we apply to time are problematic, each in its own way, time cannot be real. But something must be real since we claim to experience the passage of time. What is this phenomenon then that we surely perceive and still cannot describe rigorously? To help us approach it, he offers yet another, non-temporal, type of series he calls the C-series, which is simple ordering. The English alphabet would be an example of it. Letter A will be placed before K, which, in turn, will be placed before Z. But this alphabetical sequence has nothing to do with time. The main difference between it and the temporal series is that “[a] series which is not temporal has no direction of its own, though it has an order”¹². That is to say, the A- and B-series have an implied direction, from the past to the future, because time flows only in one direction. The C-series does not need to “go” in any direction; it does not indicate a “movement” from A to Z: the order is just a helpful mnemonic device for sorting information. And while time is not real, and neither A- nor B-series really exist, the idea of the C-series, according to him, is philosophically sound and contains no contradictions. The C-series really exists; moreover, it is possible that whenever we think we perceive a time-series, we, in fact, observe the non-temporal C-series. Thus when we pick out a year from a chronological timeline, let us say 1388, we are not taking a snapshot of the flow of time, we are making a determination on the basis of numerical ordering, where 1388 comes after 1387 but before 1389.

However, if we cannot interpret order in temporal terms, what other philosophical meanings can we imbue it with? In his later work, McTaggart returns to the C-series and considers a couple of possible interpretations. In “The Relation of Time and Eternity”, for example, he continues to explore

¹¹ Ibidem, p. 468.

¹² Ibidem, p. 462.

the idea of time as an illusion, still holding to the premise that the subtending reality is timeless and eternal. If this is so, what then is this illusion of seemingly real time? Why does time appear real to us even though it is not? If time is synonymous with change, what is it that changes for us as we move from an earlier to a later state on an imaginary timeline and how does this change conjure up the sense that time is real? McTaggart responds to these questions by explaining that our sense of temporality comes from the way we perceive ordering in terms of progressions, because grasping a particular instantiation of an ordering sequence requires moving through it progressively (more on this later). Namely, the way in which, at any moment of time, we regard existence is more or less inadequate. And it seems to me that the relation of time to Eternity depends on the relative inadequacy of our view of reality at different moments of time. The decisive question... is whether there is any law according to which states in time, as we pass from earlier states to later ones, tend to become more adequate or less adequate representations of the timeless reality.¹³

His answer, in summary, is that descriptions or representations of states in the C-series become progressively more adequate or “full”. In other words, what we call the progression of time is, in fact, the progression of knowledge or the progression of the adequacy of representation, which continues until it reaches some hypothetical last stage – the perspective of timeless eternity. On this view, “the last stage”, the perspective of eternity, should not be thought of in temporal categories. We are not to equate it with the idea of the ultimate future; it is outside of time, and the progression represented through the C-series is, correspondingly, not a temporal but rather a cognitive progression, which asymptotically approaches the state of perfect adequacy, clarity, and knowledge. For example, the perspective from the point of reaching the largest positive integer, which exists only hypothetically as the idea of infinity, is one instance of such absolute adequacy: we have run the gamut of all possible numbers and completed the number series, but this is not a temporal completion.

In his later book, *The Nature of Existence*, McTaggart continues his investigation of the meaning of the C-series and refines his idea of progression.

¹³ Ibidem, p. 351.

How would we bring into correspondence ordered positions within the C-series with the “earlier”-“later” positions within the B-series without thinking of the former temporally? While not temporal, the C-series positions must be “transitive and asymmetrical” to be a progression¹⁴. The same applies to the B-series, which is also a progression (the “later” position will always be later with regard to all earlier positions). In *The Nature of Existence*, McTaggart dismisses his earlier model of progression as the growth of adequacy because he recognizes that human cognition is subject to error, and we may not expect a constant growth of adequacy; our knowledge and understanding instead may be obscured or may oscillate in clarity rather than progressively and constantly increase. In its stead, he chooses a less psychological and more Abstract idea of inclusion. That is to say, any two positions in the C-series are related to each other as “included in” vs “inclusive of”. Thus the numerical sequence that goes up to 1388 includes in itself the sequence that goes up to 1387. The state of inclusiveness increases as we proceed in the direction analogous to “later” in the B-series such that the ultimate perspective of all-inclusiveness corresponds to the position of God as the absolute being or of eternity or of some asymptotic future point seen through a temporal lens. The last position is all-inclusive rather than the most adequate. McTaggart labels this theoretically perfected idea of order the *Inclusion Series*.

Can we import this elaborated conception of order into narrative theory? Would the C-series be a helpful theorization of narrative sequence? Even though Richard Walsh uses the word “temporal” in his definition, he treats temporality as a largely intuitive category, acknowledging that “approaches to narrative grounded in phenomenology have emphasized that our senses of time and narrative are dependent upon each other and mutually reinforcing... [and] our experience of temporality is broader and more fundamental... than our narrative grasp of it”¹⁵. Though, insofar as narrative sequence could be conceived as a “discursive movement from point to point”¹⁶ that is

¹⁴ McTaggart, J. *The Nature of Existence*. Ed. C.D. Broad. Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press, 1921, 1968, p. 233.

¹⁵ Walsh, R. op. cit., p. 15.

¹⁶ Ibidem.

“semiotic[ally] articulate[ed]”¹⁷ as it unfolds, it could be adequately modeled by the C-series, I believe. The latter, as we remember, describes a progressive development representing a gradual expansion and/or perfection. This way of thinking of progression seems to me applicable to narrative, if we think of stories as progressions, progressively unfolding and revealing their overall design. The reader’s understanding of a narrative becomes fuller and more accurate as he or she is supplied with more details, expanding until the narrative reaches its conclusion. In the end, all the intended information has been included by the author; thus we can see the final point as all-inclusive in relation to available knowledge. Alternatively, we can say that the reader’s understanding of the story becomes more and more faithful to the author’s conception, such that at the conclusion, the reader’s interpretation can become perfectly adequate to the meaning that the author intended (this is an idealization, of course: I am making a number of simplifying assumptions here about the nature of reading and interpretation). It is not surprising that narrative theorists recognize that narratives are structured teleologically. The narrator/author, who already knows what happens, arranges his or her story for a greater effect. As a result, it is later events that “cause” earlier events through the logic of composition, or, as Gerald Prince says, events, which occur later in the story, act as a “magnetizing force” and the “organizing principle”¹⁸. Since the final point embodies the full realization of the meaning of the text, the latter can be said to “propagate” from the all-inclusive final point toward the beginning.

And yet my contention is that the model of non-temporal progression takes us half-way, but is not entirely adequate for describing narrative logic. My goal in the remaining part of the argument is therefore to locate the “temporal remainder” in narrative sequence. Namely, I would like to demonstrate that something else is going on, something irreducible to cognitive categories. In order to do this, I will look at *Happy End*, an experimental Czech classic by Oldřich Lipský from 1966, a film where sequence is disturbed, and this disturbance is thematized on several levels. I will go into some detail in describing this film and will dwell on some of its bewildering and humorous scenes at some length because I would like for the readers to

¹⁷ Ibidem, p. 12.

¹⁸ Prince, G. 1982. op.cit., p. 157.

immerse themselves in the strangeness of a disordered sequence, something that cannot be easily conceived intellectually, but needs to be experienced.

The film tells the story of Bedřich, a butcher, who, in a fit of jealousy, murders his wife and her lover by stabbing and dismembering her and throwing him out of the window. When he tries to escape with her body in a suitcase, he is apprehended, then tried and executed. What is remarkable about *Happy End* is that the story is told from the end to the beginning: the film runs backwards even though it is shot forward. This makes it so that the characters walk and perform all the movements backwards, and the plot, of course, is reversed: it starts with the main character's head jumping on top of his shoulders followed by his being led back to his prison cell. The only exception to this reversed movement is speech. Sometimes the characters speak backwards, but on other occasions forwards.

The latter violation of the logic of presentation is an artistic choice to emphasize the humorous effect of the reversed order of dialog that the viewer would not have otherwise caught and appreciated. Here are some examples. At Bedřich's execution, there is the following dialog between two officials:

“Has he got any children?”

“15–17.”

“What time is it?”

Here is the exchange between Bedřich and the policeman during the interrogation:

“What is your name?”

“I don't have any.”

“Do you have any mental disorders?”

...

“And you killed the wife and her lover?”

“I didn't notice it.”

“And the dripping blood didn't strike you?”

...

“And who put the corpse into your suitcase?”

“The judge.”

“Who asked you?”

Our laughing at these snippets of reversed dialog is possible because we possess both protention and retention: we both anticipate what is to follow an utterance and can remember what is said earlier. When we come to “who asked you?” we can still remember that the correct answer, “the judge,” was applied to the incorrect question of “who put the corpse into the suitcase?” and therefore appreciate the joke.

Nevertheless, the main reason the film is funny is because it is narrated by the so-called naïve narrator who, tragicomically, misunderstands everything. Without the running commentary, we would only be laughing at the unintentional spots of humor arising from the clash between our forward processing and the reversed action and dialog. But the main source of humor is the narrator’s incongruous misjudgments and the false narrative he is telling. The film uses the cinematic narrator device as a voice-over, the first-person narrative “I” of Bedřich, who comments on the action and explains it. Here he performs the function of the so-called *unreliable* or, even more precisely and as mentioned above, the *naïve narrator*, which is a type of narrative consciousness that misconstrues the situation because it is missing some information or simply does not understand the situation, for whatever reason. In this case, it is because he is in the position of the viewer, seeing and interpreting the action forward, and making, therefore, hilariously inappropriate or misguided judgments. For example, he thinks that his wedding is the celebration of his divorce from his wife, who has cheated on him. But he misunderstands the meaning of the “following” (in the true chronology, preceding) courtship scenes. Instead of correctly perceiving himself as being in pursuit of his beautiful future wife, he thinks that he is unable to get rid of his former wife after their divorce as she keeps showing up. What is interesting is that there is a clear discrepancy between the narrator and Bedřich, the character, who interprets events and feels in accordance with his correct chronological position. When the wife, Julia, shows up in Bedřich’s bachelor flat, we have the following exchange:

“We are together again.” (Julia).

“That’s terrible.” (Bedřich)

“My parents are against our love.” (Julia)

Even more significantly, the narrator misinterprets the protagonist’s actions toward Julia and her lover, Ptáček. In the true chronology, Bedřich,

who is vacationing with his wife, saves the lover's life when he is drowning. In retrospect, it is the husband's good deed that leads to the affair because this is how the wife and Ptáček first meet. But because the drowning scene comes, in the reverse chronology, after the lovers are found out, the narrator misunderstands the causal order and thinks that his saving Ptáček is, on the contrary, his killing his rival as revenge for seducing his wife. The same story dynamic is at play in Julia's case. In real chronology, Bedřich, who volunteers for the fire department, meets her when he rescues her out of a burning building. But the narrator-Bedřich thinks that he has finally gotten rid of Julia by throwing her into a fire.

But the greatest comedic "mileage" is derived from situations that have a clear arrow-of-time directionality. On the conceptual level, these are life-and-death story lines as well as irreversible material processes subject to the law of entropy. Thus, the protagonist's father-in-law makes an appearance in the middle of the film when he is "born," while Bedřich's and Julia's daughter gets smaller and smaller until she disappears. All one-way processes, thermodynamic, biological, or conventional, are reversed in a humorous way. Here are some examples. To entertain his daughter, the protagonist sucks air out of balloons. While Bedřich has to "pay" a large sum of money to the cashier at a race track, his little daughter can make money appears out of fire (in reality, she sets fire to some banknotes). While during a fishing trip, fish is thrown into the water, the same fish is being taken out of animals' mouths (when Ptáček and Julia illegally feed the seals in a zoo). There are other food jokes, as well. Cows "grow under [butcher Bedřich's] hands." When the little daughter becomes a baby again, she starts "giving" her family two liters of milk a day. And there is a hilarious scene when Julia serves Ptáček cookies on a platter. In the beginning, the platter is empty, and then as the lovers take cookies out of their mouths and put them down on the platter, the pile grows very high, and in the end, the dish is overfilled.

The funniest instance of misprision comes when, as the action moves back/forward in time, the protagonist "returns" home and opens his suitcase with his wife's body parts (in the correct sequence, he has already dismembered his wife's body and hid it in the suitcase). Frankenstein-like, he exclaims: "This was the first woman I ever met. I've got no instructions. She'll be the way I'll put her together. One little mistake, and I'll create a monster. She won't be able to go into the street." But when he "puts her

together” correctly – no surprise! – he is amazed: “I felt like a creator, like God! And then I made [up] my mind: I’ll be a butcher”, misunderstanding, of course, the correct sequence and meaning of butchering.

But the physical-comedy is also very important because, as the characters do everything backwards, their movements look disturbingly wrong, and not just in obvious ways. When we see them descending the stairs with their backs forward, it is clear that we are watching the reversal of their climbing the stairs: they are not leaving the house; they are arriving. When we see an ambulance reversing and coming to a stop, two paramedics taking out a stretcher with a body, setting it on the ground, and the still body suddenly coming to life and flying into a window upstairs, we immediately understand that we are watching the scene of somebody being thrown out of the window. But movements of hands while walking or cooking or posture of the bodies while kissing look much more ambiguous. In the direct chronology, Julia and Ptáček are undressing each other while kissing – but sometimes people can also kiss while getting dressed. People can also take food out of their mouths, and babies sometimes spit up milk. And on the conceptual level, potential reversibility is humorously exploited in the symmetrical endings in both directions: in both cases, the main character kills the wife and her lover, whether by stabbing or throwing into fire, or whether by drowning or throwing out of the window. (At the very end, Bedřich meets his previous girlfriend, a window dresser, and they recede into childhood, which is also symmetrical to the early scenes in prison, what the narrator misunderstood as his school years).

By using the humor of reversal, *Happy End* makes explicit the place of sequential thinking in the way we process information. What is emphasized by the hilarity of the reversed dialog is that our communication is dynamic. It has directionality and is ruled by the double movement of protention and retention. We do not just determine the semantic content of an utterance, we project and anticipate what should come next, and if the continuation does not make sense, we go back to the previous utterance and revise the meaning we have so far. Similarly, the interpretative blunders of the naïve narrator reveal to us the sequential nature of narrative. Normally, the first-person narrator’s commentary is used to establish the protagonist’s motivation, which would give the underlying cohesion to the narrative sequence of events as they are seemingly arranged by causal forces and

intentions. But the reversed order wreaks havoc with natural causality (to which we are desensitized), and in doing so awakens us to narrative progression. What I mean is that the framework of expectation is often embedded in a larger dynamic of progression. A love relationship becomes better and better, leading to a “happily ever after” story arc. Or a marriage is happy for a while until it gradually deteriorates and leads to a divorce, and when a relationship ends, it usually ends on a sour, not happy, note. In the same way, according to normal logic, a child is expected to eventually grow up and leave its parents’ house not become smaller and smaller and disappear altogether. What we then see here is a carefully orchestrated counterpoint between the perceptions of Bedřich-the-character and Bedřich-the-narrator. The latter does not expect to keep running into Julia after their “divorce” and mixes up his feelings for his former girlfriend and Julia. While in the real chronology, the main character grows progressively more tired of the old girlfriend and more enamored with Julia, whom he has just met, the narrator inverts the two feelings and misattributes his feeling of love to the old girlfriend and hate to Julia.

It is, however, the phenomenology of movement in reverse, which is the most interesting level to contemplate. It is precisely because some movements are ambiguous and semi-symmetrical and take time to mentally reverse that we become aware of those that are clearly one-directional and irreversible. In contrast, it takes almost no time to figure out that the sprawled body on the pavement that lifts off the ground and flies into a window was pushed out in the correct sequence. We have an embodied knowledge of the sequence of movements that needs to be performed in transferring momentum to a heavy object so that it will fly projectile-like, break through a brittle barrier, such as glass, and subsequently fall toward the ground. Kinesthetically, our body, at each moment of movement, is in a state of imbalance, mobilized to project itself into the next phase of movement. It seems that our understanding of sequence is imprinted, on the most fundamental, most deeply rooted, level in our embodied cognition, our very sense of motility, which we interpret as progression¹⁹. Progression as movement has a felt momentum:

¹⁹ This speculation appears to me compatible with a relatively new, though popular and productive direction of research in neuroscience, that on embodied cognition. Thus Kiverstein and Miller argue that cognition cannot be compared to the workings

as we follow it through to completion, we become consciously aware of the sequence of necessary steps.

I would like to return, for a moment, to McTaggart's claim that "[a] series which is not temporal has no direction of its own, though it has an order"²⁰. What do we mean by distinguishing directionality from order? My contention here is that we imbue the asymmetry of the surrounding reality with a phenomenological and embodied sense of orientation, subject to external forces, gravitational pulls, and resistance. George Lakoff and Mark Johnson in their *Metaphors We Live By* isolate a basic class of metaphors of embodiment, which they call *orientational metaphors*: "these spatial orientations arise from the fact that we have bodies of the sort we have and that they function as they do in our physical environment"²¹. Because of this inextricable link to embodiment, conceptualizations of time, at least in English, are entangled with those of a moving body, which has a front and back. Consequently, time is conceptually blended with a moving object and itself is metaphorized as a moving object: "by virtue of the TIME IS A MOVING OBJECT metaphor, time receives a front-back orientation facing in the direction of motion just as any moving object would"²².

Now, connecting this back to narrative temporality, the reason I have dwelt on *Happy End* in such detail is because its backward order on which a false narrative is imposed clarifies the intersection between the lived experience of temporality and its symbolic representation. Conceptually, pure order without direction still seems to require some kind of direction. If we take the English alphabet, which contains twenty six consecutive positions, as an example, its practical use as an indexical system would involve sliding

of a computer; it is radically embodied in that thinking is underpinned by "patterns of action readiness that manifest in the body in the form of states of arousal and valence"(7). This idea of *action readiness* seems to me to describe something very similar to what I mean by embodied motility, still, I am not aware of any research on the neuroscience of sequence and progression.

²⁰ McTaggart, J. "The Unreality of Time." *Mind, New Series*. Vol. 17, No. 68, Oct. 1908, p. 462.

²¹ Lakoff, G. and Johnson, M. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980, p. 18.

²² Lakoff, G. and Johnson, M. *Op. cit.*, p. 44.

our finger down the page or leafing through pages forward or backward in search of the needed position. We would, in other words, use this indexical system directionally. But perhaps this directionality is purely conceptual and does not involve temporality? After all, time is irrelevant to the procedure of finding an item within an alphabetical list. This is my claim, however: any sequence or order requires that we “live through it”, moment by moment, position by position, muscle contraction by muscle contraction, micro-movement by micro-movement, in order to identify it as a sequence. Even in learning the alphabet, a purely conventional order lacking any phenomenological content, elementary school children are taught to sing it, say it in a verse form, incorporate it into various activities, and use other mnemonic devices that will help them internalize it kinesthetically and viscerally. What the reversed order in the film makes palpable is how narrative sequence is constructed by the succession of lived present moments, with each being a protracted experience, something we inhabit and dwell in, each connected to its neighbors through protention and retention. This succession as succession cannot be collapsed or “flattened” or abstracted as a concept without losing something essential to what it means to be symbolic thinkers, which combines representational and phenomenological aspects.

In this last part of my argument, I want to suggest that symbolic thinking is more than a semiotic system based on the triadic nature of the sign (as per C.S. Peirce, for example: “A sign is a conjoint relationship to the thing denoted and to the mind”²³). There is another, temporal, dimension that is needed to satisfactorily explain such “living” and hard-to-pin-down phenomena as narrative form and the performative aspect of language. This temporal dimension has an anthropological foundation, according to the theory of Generative Anthropology, which advances a hypothesis about the origin of language. I am not, at the present moment, familiar with alternative theories that ground the representational and performative aspects of symbolic communication, and so I will use Generative Anthropology as my working model.

Generative Anthropology was developed by Eric Gans from the mimetic theory of René Girard, who hypothesized that the natural instinct

²³ Peirce, C.S. “Of Reasoning in General.” *The Essential Peirce*. Ed. Nathan Houser et al. Vol. 1. Bloomington: Indiana University Press, 1992–1998, p. 225.

of imitation, which he characterized as a mimetic mechanism, led to the originary murder, an initiating event of human culture. In contradistinction to this, Gans claims that when imitation became acute among the proto-humans (imitation characterizes primate behavior, but becomes more strongly expressed in higher primates), an event of hominization took place, which, compressed to a singularity, marked the recognition of the incipient danger that mimetic violence may bring. Gans hypothesizes a so-called minimal scene, on which a group of prehistoric hunters gathers around a killed animal and are each poised to appropriate it individually. In a primate society, the division of food is never chaotic because of the hierarchical order that puts an alpha animal on top. But according to Generative Anthropology's originary hypothesis, this hard-wired hierarchical order was weakened in the proto-human society, whose members became more prone to imitate others and less inclined to follow a hierarchical order. The event of human origin was one of an incipient mimetic (imitational) crisis as each member was poised to fight the others over the cadaver. What prevented a potential conflict was the birth of specifically human consciousness. With violence looming on the horizon, the members of the group thought that it was best to abort their gestures of appropriation. As a result, the gesture of appropriation became one of designation, or the first sign. That is, instead of appropriating the object for individual possession, each participant acquired an equal ability to "appropriate" it symbolically by naming it. Thus language emerged to defer (delay or even cancel, on some occasions) violent behavior. We even know this on the level of everyday psychology: in a nascent conflict, judicial and timely words of propitiation can soothe fraying tempers and diffuse the situation.

What is especially relevant for my investigation of temporality is Generative Anthropology's unique model of the so-called *scene*. Namely, it postulates that language does not exist in some Abstract representational space or as embedded in some theoretical system of signification. Rather it is "suspended" (ready to be deployed) on the *scene* of representation. What makes the scene of representation a scene and not a space or domain is its tension-filled differentiation between the center and periphery. On the periphery, we have language users gathered in the attitude of joint attention around the center, which once held the appetitive object. Now, the object having been evacuated, the center is inaccessible and designated by

the first sign as the *name-of-God*. In this capacity, the center is the locus of significance and sacrality. As significant, it grounds linguistic signs; as sacred, it both attracts and repels, being interdicted to individual appropriation. This ambivalence, experienced as an oscillating attitude, creates a tension between the center and periphery, which is constitutive of a scene. In a scene, things *happen*, not *are*. As Gans puts it, “the human has from the beginning constituted itself around scenic events”²⁴, specifying that “every use of language must be understood as an event”²⁵. It is important to inject here that it is not only communication or dialog that are scenic. Narrative, as a “use of language”, is a quintessentially scenic act, wherein the narrator communicates with the narratee about the story, with the latter acting as the central and significant object of joint attention²⁶.

I believe that what underlies our sense of eventfulness on the scene is the originary anthropological category of deferral. Deferral is a specifically human category: only a human being, who possesses language and representational consciousness, has a capacity to represent to itself that which is absent but deferred. As Gans explains, “language and culture emerge not simply as products of our superior intelligence but with the explicit function of momentarily preventing or *deferring* an outbreak of violence”²⁷. Originally, deferral is the literal moment of hesitation that precedes the abortion of the gesture of appropriation. Apparently, this is the moment when the consciousness of imminent danger dawns on the group of hunters, and representation is born with the emergence of the first, designating, sign. Within language, deferral becomes a constitutional feature designating ‘a ,sacred’ difference between a significant object and the rest of the universe”²⁸.

²⁴ Gans, E. *A New Way of Thinking: Generative Anthropology in Religion, Philosophy, Art*. Aurora, Colorado: The Davies Group, 2011, p. xi

²⁵ Gans, E. *The Origin of Language*. New York City: Spuyten Duyvil, 1989, 2019, p. 10

²⁶ For more on narrative as a scenic phenomenon, see Eric Gans’s “New Thoughts on Originary Narrative”.

²⁷ Gans, E. *The Scenic Imagination: Originary Thinking from Hobbes to the Present Day*. Stanford, California: Stanford University Press, 2008, p. 2

²⁸ *Ibidem*.

Functionally, deferral enables the existence and recognition of symbolic patterns and pattern-processing. Thus when we read a sentence, we need to defer our understanding of it until we come to the end. Similarly, when we read a story, we rely on our familiarity with certain narrative patterns (is it a comedy? melodrama? a hero's-journey epic?) in order to project what is to follow, but defer our understanding of the overall pattern until we come to the end. Importantly, deferral creates/requires an ordering capacity because it allows us to keep in mind what was deferred and where it was deferred: we project forward an anticipated continuation of a pattern while memorizing the place where we left off so that we can come back to it. If we have an embedded pattern that needs to be parsed, we may have several levels of deferral and remember all of our jumping-off points in the correct order. What I would like to claim here is that it is because deferral is a fundamental cognitive feature of symbolic thinking that we are able to conceive of something like a C-series, an order that accumulates in significance until its full meaning is revealed at the end.

But in addition to the above sense of deferral, we must keep in mind that the concept of deferral has first and foremost a phenomenological content that magnifies the moment of the present. In deferral, we are acutely aware of being present to ourselves, suspended in limbo until some input is received. Deferral is what underlies the performative aspect of language, the feeling that communication is happening now, in real time, as it were. We can only defer meaning for so long: I cannot call you on the phone tomorrow to answer your today's "how are you?" question with "fine". In Generative Anthropology, deferral upholds the tension between the periphery and the center: "The violence is deferred, not eliminated; the central object, through the sacred interdiction conferred on it by the sign, becomes a focus of still greater desire and therefore of potential violence, which must in turn be deferred if the community created by the act of representation is to survive"²⁹. In other words, it is the tension of deferral that consolidates the communal scene in a joint attention around the central object and in so doing makes it a scene, a site of performance and happening, and not a conceptual space.

²⁹ Ibidem.

It seems reasonable to me to trace the concept of sequence, which is foundational for narratives, although not deeply examined, to the originary anthropological category of deferral and speculate that the former is rooted in it. If this is true then deferral is both conceptual and phenomenological³⁰, both at the root of our understanding of order and our experience of the present moment. This implies that the symbolic system of representation is more than a system based on signification, determined by relationships between parts; it has an irreducible temporal quality. We can call this temporality another dimension, except it should not be represented by another axis as the time-space in physics. This is a “lived” dimension of deferral, experienced as the moment of *now*. The temporality of deferral and, hence, narrative sequence is irreducible to spatial representation because, as already mentioned, we experience it as the sequence of these moments of now unfolding in time: now, then now, then now, and so on. I locate the intuition of eventfulness in the double – conceptual vs. phenomenological or cognitive vs. performative – nature of deferral. The first one is an event as a position within a series, or as Gans says, as a singularity, in the sense that “Every occurrence on the human scene, in distinction from the comings and goings of the animal world, is a unique event, a singularity that has its place in the series of singularities we call *history*”³¹. The second one is the experienced moment of expectation, projection, suspension (and suspense)

³⁰ Kiverstein and Miller mention the phenomenological aspect of, if not meaning e.g., when we take meaning to be a symbolic category, then, at least, relevance. For each organism, not just a human one, certain actions, movements, and orientations in space are more relevant than others, in terms of survival. Thus they write: “‘Relevance’ is determined by the organism in relation to what the phenomenological philosopher Merleau-Ponty described as the ‘organism’s proper manner of realizing equilibrium’ with the environment” (Merleau-Ponty, *M. Phenomenology of Perception*. Tr. Donald A. Landes. London: Routledge 2012, p. 7). While Merleau-Ponty writes about the equilibrium in its direct, motoric, sense in connection to the phenomenology of movement, Kiverstein and Miller also keep in mind the larger sense of maintaining homeostasis in order to adapt to one’s environment. I bring this up to stress my point that the cognitive and the phenomenological are closely intertwined. Deferral can also be thought in relation to the concept of equilibrium: what has been deferred, must come back.

³¹ *Ibidem*.

in anticipation of an event as a happening. As a cognitive phenomenon, an event is always in the past, but as a performative phenomenon on the scene, it is something that is to come. Another way of saying this is that an event instantiates a paradoxical situation whereby the two sentiments, “everything has already happened” and “everything is still possible”, are both true. This is why eventfulness is so elusive, so difficult to pinpoint and define. But I advocate following our intuition and keeping it as a core concept in narrative theory. I hope my argument was convincing in showing that event and sequence are mutually implicated and both integral to narrative as a *scenic* genre. If we retain the traditional definition of narrative as a sequence of events, we need to keep in mind that sequence and event are not separable. If we choose to define narrative as a sequence and drop the event, we need to keep in mind that this is not a traditional, order-related, idea of sequence we are talking about but sequence that arises for us in an eventful fashion.

Bibliography

- Gans, E. “*New Thoughts on Originary Narrative.*” *Chronicles of Love and Resentment*. No. 346, (26 May 2007).
- Gans, E. *A New Way of Thinking: Generative Anthropology in Religion, Philosophy, Art*. Aurora, Colorado: The Davies Group, 2011.
- Gans, E. *The Origin of Language*. New York City: Spuyten Duyvil, 1989, 2019.
- Gans, E. *The Scenic Imagination: Originary Thinking from Hobbes to the Present Day*. Stanford, California: Stanford University Press, 2008.
- Genette, G. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Tr. Jane E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1983.
- Happy End*. DVD. Directed by Oldřich Lipský. Filmové Studio Barrandov: Czechoslovakia, 1967.
- Lakoff, G. and Johnson, M. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- McTaggart, J. *The Nature of Existence*. Ed. C.D. Broad. Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press, 1921, 1968.
- McTaggart, J. “The Relation of Time and Eternity.” *Mind, New Series*. Vol. 18, No. 71, Jul. 1909, pp. 343–362.
- McTaggart, J. “The Unreality of Time.” *Mind, New Series*. Vol. 17, No. 68, Oct. 1908, pp. 457–474.
- Merleau-Ponty, M. *Phenomenology of Perception*. Tr. Donald A. Landes. London: Routledge 2012.

- Peirce, C.S. "Of Reasoning in General." *The Essential Peirce*. Ed. Nathan Houser et al. Vol. 1. Bloomington: Indiana University Press, 1992–1998.
- Prince, G. 1982. *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton Publishers.
- Schmid, W. "Narrativity and Eventfulness." *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Ed. Tom Kindt and Hans-Harald Müller. Berlin: De Gruyter, 2003.
- Walsh, R. 2018. "Narrative Theory for Complexity Scientists." In *Narrating Complexity*, edited by Richard Walsh and Susan Stepney, 11–25. Springer.

Internet Sources

- Kiverstein, Julian and Mark Miller. "The Embodied Brain: Towards a Radical Embodied Cognitive Neuroscience." *Frontiers of Human Neuroscience*. 06 May 2015. Open Access: <https://doi.org/10.3389/fnhum.2015.00237>.

Abstract

A narrative is traditionally defined as a sequences of events. While narratologists may disagree on what a relevant narrative event would be, no one argues about what a sequence is. Sequence is taken to be a fundamental notion that is self-explanatory and directly given to our intuition. I suggest, however, that it is interesting to look more closely at sequence in order to understand narrative temporality, because there is a distinct sense that it is somewhere "within" sequence that temporality resides. In order to do this, I first try to isolate the concept of pure sequence with the help of John McTaggart's analysis of temporal and atemporal series and apply it to narratives. I then take a close look at an experimental film, *Happy End* by Oldřich Lipský from 1966, that runs backwards and thus reverses the normal sequence. By tracing how moments of confusion and disorientation on the part of the viewers arise in connection to this reversal, I speculate, firstly, that our grasp of sequentiality is deeply embodied, rooted in the phenomenology of movement with its predictive cognitive component; and secondly, that the phenomenological aspect is intrinsically bound up with the symbolic aspect of thinking in patterns, which is also predictive. In the last part of my paper, I introduce the theory of Generative Anthropology, which hypothesizes about the origin of language, and situate the phenomenological and symbolic components of sequentiality in the originary anthropological structure of deferral. Thus I show that sequence is not some a priori mathematical category of pure reason, but a concept that is inherent in language and symbolic thinking.

Keywords: Generative Anthropology; deferral; sequence; McTaggart's series; event; embodied cognition; narratology; narrative temporality

Data przesłania tekstu: 18.05.2021

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 3.03.2022

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 7.04.2022

MAKING A NAME IN A MALE-DOMINATED INDUSTRY: WOMEN JEWELERS IN POLAND BEFORE 1939

AGATA LIPCZIK

Institute of Art, Polish Academy of Sciences
Instytut Sztuki PAN
agata.lipczik@ispan.pl
ORCID 0000-0002-7433-456X

The marginalization of women in the jeweler profession, which began to weaken in Europe only in the second half of the 20th century, had its origins in the traditional system in which jewelry-making has functioned since the Middle Ages. Guild structures, where the craft has developed, limited female participation. As a result, practically only the women from families with jewelry traditions were able to gain professional experience. Nevertheless, even if they worked alongside men in home workshops, most often they remained anonymous. Since the mid-19th century, as the other training opportunities were unavailable, middle-class women wishing to work professionally in crafts attended various art and craft schools. Still, in the jewelry industry, this form of education did not deliver professional preparation, and it did not expand women's employability in workshops.

In Great Britain, as Maureen Padfield noted, the problem of the inaccessibility of the jeweler profession for women deepened in the era of industrialization. Paradoxically, hiring women in jewelry factories did not elevate their position, but has become another tool for controlling their number in the trade. The main criterion for women's employment in the industry was not associated with the level of skills, but with the physical conditions, specifically nimble fingers. As female workers were not considered worth investing in, they did not have access to specialized technical training. Unable to directly participate in the manufacturing of

high-class jewelry, they were forced to deal with auxiliary tasks, such as less profitable polishing¹.

The emergence of the Arts & Crafts movement was of importance for the development of individual women's jewelry-making². It should be noted, however, that the male-organized movement defined the role of women in crafts and controlled their presence on the market. Charles Robert Ashbee, one of the most important Arts & Crafts' representatives, who was reluctant about women artisans and excluded them from his Guild and School of Handicraft, would agree to allow women to observe his studio's work, however, with a fee³. Nevertheless, it should be emphasized, that the jewelry pieces made by Arts & Crafts jewelers often revealed the lack of technical skills. Thus, although being appreciated at exhibitions for the design, it did could not compete with the jewelry produced by specialized teams of craftsmen⁴.

We do not know of many women jewelers who managed to work professionally under their own name in the 19th century. London-based crafts-woman, Charlotte Newman (1836–1920), may be considered as one of the first ones to succeed. Educated at the Government Art School in South Kensington, she developed her career in the mid-1860s by collaborating with John Brogden, a manufacturer specialized in the revival jewelry. From Brogden's apprentice, she became his assistant, whom he entrusted with the execution of many of his projects. After Brogden died in 1884, she opened her studio by the name of "Mrs Newman". A decade later, when asked to talk about her work by the Society of Arts, she gave a lecture entitled

¹ M. Padfield, *Out in the trade: the occupational community of Birmingham's jewelry quarter* (Ph.D. diss., University of Warwick, 1999), pp. 224–227, <http://webcat.warwick.ac.uk/record=b1457002~S1>.

² T.L. Wolf, *Women Jewelers of the British Arts and Crafts Movement*, "The Journal of Decorative and Propaganda Arts" 1989, vol. 14, p. 37. See also Juliet Weir-de La Rochefoucauld, *Les plus beaux bijoux de femmes joaillières*, Lausanne 2017, pp. 13–17.

³ *Ibid.*, pp. 31–32; M. Padfield, *Out in the trade...*, p. 230; Z. Thomas, *Between Art and Commerce: Women, Business Ownership, and the Arts and Crafts Movement*, "Past & Present" 2020, vol. 247, no.1, pp. 155, 161–162.

⁴ T.L. Wolf, *Women Jewelers...*, p. 31.

“Goldsmith’s Work: Past and Present”⁵. In Denmark, Caroline Amalie von Rosen (1880–1971) was able to apprentice for 4 years with Aagren, a local goldsmith. In 1911, after additional studies of jewelry in Florence, she set up her studio in Copenhagen⁶.

At the beginning of the 20th century, in larger jewelry production centers, women could undertake vocational education in industrial and factory schools. Although this could have been an alternative to the traditional apprenticeship system, it seems that women’s opportunities continued to be limited. The jewelry factories of German Pforzheim allowed both male and female candidates to attend training, however not on the same terms: “the period of apprenticeship for the finer grades of work is up to 5 years, for goldsmiths and mounters up to 4 ½ years, for pressers and founders 3 to 3 ½ years, and for females generally 3 years”. Women were trained in Pforzheim mainly to become polishers (“as it requires patience and a light hand”), they also produced enamels and operated special eccentric presses⁷. As examples of women’s careers in the jewelry industry happened rarely, Elisabeth Treskow’s (1898–1992) activity should be mentioned. Considered one of the first women jewelers in Germany, she attended the State Higher Technical School for the Precious Metals Industry in Schwäbisch Gmünd (Die Staatliche Höhere Fachschule für Edelmetall-Industrie) in the period 1916–1917. Before opening her studio in 1919 and gaining recognition as a master of the granulation technique, she apprenticed at the workshop of famous Karl Rothmüller’s in Munich, passing the journeyman exam there. In 1924, she obtained the master title in Dusseldorf⁸.

⁵ A. Schofield, *Mrs Charlotte Newman: pioneer woman jeweler and the first female goldsmith to open her own shop in London*, “Jewelry History Today” 2014, vol. 20, pp. 6–7; Z. Thomas, *Between Art and Commerce...*, p. 151–195.

⁶ V. Maarssø, *Hvis det kan more dem, saa –: rundt om nogle af de første kvindelige sølv- og guldsmede i Danmark*, København 2010, pp. 57–61.

⁷ R.P. Skinner, *Jewellery industry in various countries. Germany*, “Daily Consular and Trade Reports” 1912, February 7, pp. 578–580.

⁸ R. Joppien, *Goldschmiedekunst des 20. Jahrhunderts: Museum für angewandte Kunst, Köln, 22. Mai bis 22. Juli 1990: Deutsches Goldschmiedehaus, Hanau, 12. August bis 7. Oktober 1990*, Köln, 1990, p. 10–11. See J. Weir-de La Rochefoucauld, *Les plus beaux bijoux...*, pp. 67–68.

Elisabeth Treskow began her training during the First World War when the situation forced changes in the industry's functioning as men were recruited for the military. In France, although women began to be trained to perform "male works" (such as setting stones⁹), it can be assumed that they were still attributed mainly to auxiliary and repetitive tasks. In 1916, the first female-only polishing course was opened at the École Rachel in Paris¹⁰. Talking about the French industry at the time, women's involvement in jewelry design, however, should be noted¹¹. Suzanne Belperron (1900–1983) was a *modéliste-dessinatrice* at *Maison Boivin* in Paris since 1919. Before that, she completed a free watchmaking and jewelry decoration course for women organized by the Municipal Schools of Music and Fine Arts (Les écoles municipales de Musique et des Beaux-Arts) in Besançon. Belperron was hired by another woman, Jeanne Boivin, who managed the business after the death of her husband – the company's founder, René Boivin¹². As Jacqueline Viruega wrote, as early as the second half of the 19th century Paris boasted many jewelry companies managed by women. In family businesses, wives often helped men in their daily work. As a result, they were ready to take over responsibilities when the need arose¹³.

Women as the owners of jewelry companies were present in the 19th century Warsaw, which was, after St. Petersburg and Moscow, the third largest goldsmithing and jewelry-making center of the Russian Empire¹⁴. In 1838,

⁹ M. Heuzé, *Haute école de joaillerie. Former des mains d'or, une vocation depuis plus de 150 ans*, Paris 2020, p. 40.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Among the important women jewelry designers in interwar France, Weir-de La Rochefoucauld mentions Suzanne Belperron, Coco Chanel, Juliette Moutard, and Jeanne Toussaint. Her book features also Alma Pihl, Elizabeth Treskow, Olga Tritt and Margaret de Patta. See J. Weir-de La Rochefoucauld, *Les plus beaux bijoux....*, pp. 24–85.

¹² S. Rault, O. Baroin, *Suzanne Belperron*, Lausanne 2011, 21–22. See F. Cailles, *René Boivin: joaillier*, Paris 1994.

¹³ J. Viruega, *La bijouterie parisienne: 1860–1914 Du Second Empire à la Première Guerre mondiale*, Paris, 2004, pp. 128–133.

¹⁴ R. Bobrow, *Warszawscy złotnicy, jubilerzy, grawerzy i kupcy wyrobów kruszcowych w XIX wieku*, Warszawa, 2018, p. 19; A. Lipczik, *Jubilerstwo w międzywojennej Warszawie*, Warszawa 2021, pp. 81–83.

Julianna Nast (b. Heintz), replaced her deceased husband, Ludwik Bernard Nast, becoming the head of his company¹⁵. Since 1877, Anna Korngold (b. Kopelman) oversaw the jewelry studio established by her husband, Naftali Korngold¹⁶. The famous jewelry shop of Michał Mankielewicz, located in the prestigious building of the National Theater in Warsaw, since 1911 was run by Julia Mankielewicz (b. Raczyńska, 1861–1939), the wife of the deceased founder¹⁷. In Poznań, a city considered at that time to be another important center of Polish jewelry, an important female figure in the industry was Zofia Stark (b. Suszczyńska). She was married to Józef Stark, the owner of the “J. Stark” company. When he died in 1902, Zofia Stark decided to continue his work. For the next thirty years, although being supported by her son for a while, she was in charge alone. As one of the founders of The Working Women’s Society (Związek Kobiet Pracujących), she was particularly involved in activities for the emancipation of Polish women¹⁸. Nevertheless, although it is not possible to verify it today, it can be assumed that the named women probably were not skilled artisans.

In 1873, Polish writer Eliza Orzeszkowa published the novel *Marta*, where she raised the issue of Polish women’s emancipation efforts. The title character of the novel is an impoverished noblewoman forced to find a job after her husband’s death. Gifted with drawing skills, Marta decides to try her hand in a jewelry workshop. While asking for the position, to prove to the owner that her work would be of value, she sketches a bracelet right away. Although the jeweler appreciates Marta’s work, the idea of employing a woman seems too peculiar to him. Orzeszkowa describes the jeweler’s embarrassment with the situation: he has an opportunity to recruit not only an efficient employee, but also a cheap one, because Marta suggested that she would

¹⁵ R. Bobrow, *Warszawscy złotnicy...*, pp. 198–200.

¹⁶ *Ibid.*, p. 147. A. Lipczik, *Jubilerstwo...*, pp. 155–156.

¹⁷ In the interwar period, the co-owners of the company were their two daughters. One of them, Jadwiga Strakacz helped in the day-to-day running of the company. See A. Lipczik, *Jubilerstwo...*, p. 171.

¹⁸ *Złoty jubileusz firmy J. Stark*, “Kurier Poznański” 1934, no. 571, p. 18.

work for half of the draftsman's pay. Finally, the fear of novelty triumphs, and the craftsman refuses to hire Marta¹⁹.

The action of Orzeszkowa's novel takes place in Warsaw. According to the local press, in 1888 there were two jewelry apprentices in the city:

Two young daughters of a railway official, the H. ladies, work as apprentices in the jewelry workshop of Mr. K. After completing their apprenticeship, they intend to go to Paris to undertake the training at the Moullier's workshop, addressed especially to women. The H. ladies are the first women jewelers in our country, as this art has so far rested solely in the hands of men²⁰.

The circumstances of the sisters' apprenticeship in Warsaw and their further career in jewelry-making remain unknown. As "railway official's" daughters, they probably had no family ties with the field, thus perhaps they had to pay as it was in the case of other crafts²¹. Considering the industry's reluctance to hire female workers, girls descending from jewelry families had the greatest chance of working in the profession. However, as it was mentioned, it can be assumed that in the 19th- and early 20th centuries, most of them did not receive a craft training, but were involved in business.

After regaining independence in 1918, Poland faced many economic challenges, which made it difficult for the jewelry industry to develop properly. The jewelers struggled with issues that have been a consequence of existing legal and tax systems. The greatest obstacles for them, however, were financial difficulties and general impoverishment after the First World War. The income of the majority of Polish society was so low that it was only sufficient to meet basic needs. The domestic jewelry industry experienced its most difficult moment in the early 1930s as Poland was significantly affected by

¹⁹ E. Orzeszkowa, *Marta*, Warszawa 1949, pp. 246–255. I would like to thank Mr. Jacek A. Rochacki who mentioned the novel in one of our conversations.

²⁰ "Kurier Warszawski" 1888, no. 339 (morning issue), p. 2. Translated by the author.

²¹ Elżbieta Pokorzyńska analyzed the issue of women's position in crafts in Poland of that time in her article on female bookbinding. See E. Pokorzyńska, *Emancypacja kobiet w zawodzie introligatorskim w Warszawie w końcu XIX i na początku XX wieku*, "Bibliotekarz Podlaski" 2014, no. 28, pp. 35–57.

the global economic crisis. Due to the situation, many companies that were established in the 19th century ceased to exist at that time²².

According to data from 1921, women accounted for 3.3% of goldsmiths and jewelers registered in Poland at that time²³. This percentage was almost the same in 1928 – as reported by the press, out of 2000 workers, 70 were women²⁴. As it was in foreign manufactures, female workers were probably employed in jewelry workshops mainly to perform auxiliary works. Nevertheless, even if the conditions were unfavorable, developing an individual career in jewelry-making was not impossible for women in interwar Poland, especially after the reform of industry and crafts in 1927, resulting from the necessity to unify the rules throughout the restored country²⁵. With the introduction of new regulations, women gained the official right to become guild members and obtain a master's title.

Leokadia Szyndlauer (c. 1892–1978) belonged to the Guild of Jewelers, Engravers, and Watchmakers in Łódź (Cech Jubilerów, Grawerów i Zegarmistrzów w Łodzi), a city located 120 kilometers (75 miles) southwest of Warsaw. Together with another woman, engraver Romana Tambelli, not only were they members of the Guild, but also served on its board. Interestingly, this situation gave rise to a conflict in the organization in the late 1930s. Jan Chmiel, who oversaw the Guild at that time, believed that the board seats should be reserved only for men. He threatened that if the women were not removed from the board, he would resign from his position. One of the guild members, Franciszek Sługocki, outraged by Chmiel's attitude, suggested putting the matter to a vote. Effectively, the women's right to perform board functions in the Guild was confirmed, and Chmiel

²² A. Lipczik, *Jubilerstwo...*, pp. 15–58.

²³ C. Ptafiński, *Struktura zawodów drobnoprzemysłowych według spisu z dnia 9.XII.1931 r.*, Lublin 1938, p. XXX.

²⁴ *Zegarmistrzostwo, brązownictwo i pokrewne branże w liczbach*, "Dziennik Poznański" 1928, no. 286, p. 9. For comparison, in 1930, as indicated in the press, there were 1,147 male jewelers and 160 women jewelers in Berlin alone. See *Jakich zawodów unikają kobiety*, "Robotnik" 1930, no. 4191, p. 6.

²⁵ Rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej z dnia 7 czerwca 1927 r. o prawie przemysłowym (Dz. U. 1927 nr 53 poz. 468). See E. Pokorzyńska, *Emacypacja...*, p. 55.

was forced to resign²⁶. It is worth noting that both women descended from families with craft traditions. Leokadia Szyndlauer was the wife of Feliks Szyndlauer, the owner of one of the oldest local jewelry enterprises, listed among the founders of the Łódź guild²⁷. It can be assumed that Leokadia Szyndlauer underwent a craft training, but we do not know if she worked in the family workshop. However, from the family's accounts, she was known to have been a successful businesswoman²⁸.

In Warsaw, Eugenia Bretsznajder (b. Peczyńska, 1893–1972) helped her husband, Kazimierz, in running his jewelry business from 1913. When Kazimierz Bretsznajder fell ill in the mid-1930s, she took over the company. As a master jeweler (she obtained the title in 1941), Eugenia Bretsznajder ran the studio until its liquidation in 1949, possibly using her own goldsmith's mark – the “EB” initials in a rectangular field with cut corners. In newspaper advertisements of her business, she used the name “E. Bretsznajder”, maybe not wanting to emphasize the fact that she was a woman. It is worth noticing that, to the family's knowledge, the father of Eugenia Bretsznajder worked as a laborer in the famous Norblin factory of metal products in Warsaw²⁹.

For Danuta Sokolnicka (b. Szulc, 1918–1989), a jewelry career was a natural path since she was the daughter of Stanisław Szulc, the owner of the goldsmith and jewelry company “W. Szulc”. Established in 1873 in Poznań, the company was one of the most important in Poland, especially in the 1920–1930s. Although women worked there mainly as sales assistants, it is uncertain whether any female employees did craftsmanship³⁰. Nevertheless, it was in her father's studio where Danuta Szulc started her apprenticeship at the age

²⁶ A. Lipczik, *Dział jubilerski Państwowej Szkoły Przemysłowej Żeńskiej w Łodzi w latach 1927–1939*, “Sztuka i Krytyka” 2019, no. 9 (84),

²⁷ Księga protokolarna Cechu Jubilerów, Grawerów i Zegarmistrzów w Łodzi (1920, 1922–1939), 39/2499, The State Archive in Łódź.

²⁸ Information from Mr. Rafał Szyndlauer, the great-grandson of Feliks and Leokadia Szyndlauer.

²⁹ A. Lipczik, *Jubilerstwo...*, s. 133.

³⁰ See K. Męczyńska, R. Sobczak-Jaskulska, *Działalność poznańskiej firmy “W. SZULC” w okresie międzywojennym* [in:] *Koral, perła i inne wątki. Biżuteria w Polsce. Materiały z X Sesji Naukowej z cyklu Rzemiosło artystyczne i wzornictwo w Polsce, poświęconej pamięci Zygmunta Dolczewskiego, przygotowanej przez Toruński*

of 17. While studying art history, she continued her professional training. In the period 1937–1939, she attended the Goldschmiedeschule in Hanau, and then learned at Julius Schneider’s school in Munich for six months. After the war, she became a master goldsmith, but the family company ceased to exist in 1950³¹. The workshop was taken over by the authorities and merged with other factories creating the “Juwelia” cooperative. Sokolnicka was forbidden to work there but thanks to her education and professional experience she found employment in the competitive “Rytosztuka”, where she worked since 1952. As Michał Myśliński pointed out, “it was her whom the cooperative owed setting directions for development, giving the designs an individual artistic character and the accompanying quality of work³²”.

Janina Rogalska (1911–1977), who also developed her jewelry career only after the war as one of the designers of the well-known “Imago Artis” cooperative³³, was engaged in artisanry from an early age. She worked at the workshop of her father, a master *chiseleur*, in Kraków. For a while, Rogalska studied in the Academy of Fine Arts but then decided to devote herself to the art of chiseling. As early as 1934, she would take care of the family business during her father’s absences³⁴.

As the access to the profession was the easiest for women descending from families with craftsmanship traditions, for girls from outside the milieu who wanted to train, the aforementioned industrial law of 1927 was of great importance. At that time, the craft chambers, whose task was to control the general craftsmanship, have been established. The new system significantly

Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Muzeum Pałac w Wilanowie, w dniach 7–8 maja 2009 roku w Warszawie, ed. K. Kluczajd, Warszawa 2010.

³¹ K. Męczyńska, *Szulcowie: wystawa 2 kwietnia – 22 maja 2006 w Muzeum Historii Miasta Poznania – Ratusz*, Poznań 2006, pp. 41–51. As a result of the so-called “Battle for Trade” (pol. *Bitwa o handel*) of the late 1940s, privately owned businesses were liquidated or nationalized by the communist authorities.

³² M. Myśliński, *Srebro z Poznania. Biżuteria i galanteria Spółdzielni Pracy Rękodzieła Artystycznego “Rytosztuka”*, Warszawa 2019, pp. 18–19, 49–50.

³³ See M. Myśliński, *Rozbite zwierciadło. Biżuteria i galanteria Spółdzielni Przemysłu Artystycznego “Imago Artis”*, Warszawa 2015.

³⁴ J. Rogalska-Gach, *Pamiętnik cyzelera Janiny Roglaskiej-Gach*, Kraków 2015, p. 48.

limited the authority of the guilds. In the case of jewelry-making, in order to confirm qualifications, it was not necessary to have a guild title, but it was possible to present a certificate of graduation from a selected industrial or art school. However, to obtain a permit to conduct one's own business, it was still necessary to undergo at least three years of apprenticeship³⁵. Although jewelry-making appeared in the programs of various facilities, The State Industrial School for Women in Łódź (Państwowa Szkoła Przemysłowa Żeńska w Łodzi), was the only one in interwar Poland to offer a full 3-year professional training in the field.

In 1925 The State Industrial School for Women was relocated from a private apartment in Łódź, where it operated since 1921, to the new building at 77 Narutowicza Street. The same year, its students were awarded a gold medal at The International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts in Paris. The school educated future dressmakers, lace makers, embroiderers, leather goods makers, bookbinders, and, since 1927, also jewelers. The jewelry department was organized by Franciszek Sługocki (1885–1964), an experienced artist and *chiseleur*, educated in Geneva and Paris, whom I have mentioned before talking about the Łódź Guild. Sługocki was the technical director of the school's jewelry workshop. Franciszek Walczowski (1902–1983), a painter and designer of applied art, taught professional and decorative drawing. The complete course in the school lasted 3 years. In the final year, one had to choose a specialization, e. g. chiseling or enameling. A maximum of 12 girls could study in each class. The course took 44 hours a week, including geometric drawing (3 hours), professional and decorative drawing and modeling (10 hours), principles of ornament (2 hours), classes in the studio (29 hours). The school workshop was equipped with gas-connected jewelry benches, as well as larger machines powered by a 2.5 horse electric motor³⁶.

So far, it has not been possible to state whether any jewelry attributed to students of the Łódź State Industrial School has survived. Several examples of pendants, necklaces, brooches, and rings, possibly made of silver, were photographed and presented in the brochure of the institution's in 1929. These objects have two main features in common: all of them are openwork

³⁵ A. Lipczik, *Jubilerstwo...*, pp. 18–22.

³⁶ A. Lipczik, *Dział jubilerski...*, pp. 83–86.

and decorated with single, rather larger stones (possibly decorative ones) or glass plaques. Some pieces reveal an Art Deco inspiration. Most, however, due to the delicate structure and soft lines, resemble Edwardian jewelry. The jewelry made in Łódź school was presented at various exhibitions in the country and abroad, including the famous General National Exhibition in Poznań in 1929 (Powszechna Wystawa Krajowa) and The First International Handicraft Exhibition in Berlin in 1938. Despite voices of appreciation, in the same year, the authorities decided to shorten the jewelry-making course in Łódź to 2 years. After World War II, the school continued to operate. The jewelry department, which became “the department of metal accessories” (pol. dział galanterii metalowej), until 1953 was supervised by Franciszek Sługocki³⁷.

When talking about Sługocki, it is worth to emphasize his feminist attitude. As I mentioned, he protested against the discrimination of women in the Łódź guild of which he was a member. Running his workshop, he employed graduates of his faculty and encouraged his colleagues to do so³⁸. Based on the available sources, it can be stated that the issue of gender equality in the industry was of particular importance to Sługocki. In his memoirs, he referred to the situation that took place during his stay in La Chaux-de-Fonds, where he worked as a craftsman and jeweler in the years 1910–1911. Having the opportunity to talk with one of the workers of the local “Omega” watch factory, Sługocki asked if there were female employees there at that time. In response, he heard that the factory hired women only to perform such tasks as gilding, printing the dials, and packaging. When Sługocki expressed his disagreement on the matter, a man told him: “You believe that a woman should work equally with a man. It would be against God’s command. [...] The man should work to support the family, and the woman should raise the children and make good use of the money earned by her husband.”³⁹.

³⁷ Ibid., pp. 88–92.

³⁸ Ibid., pp. 87.

³⁹ F. Sługocki, *Wspomnienia: Genewa 1910–1919: drugi pobyt*, Łódź 2009, pp. 28–29. The issue of the marginalization of women in the Swiss watch industry in this period was raised by Michèle E. Schärer. As she noted, in 1894 at *L’Ecole d’horlogerie* in Geneva a female class was opened. However, while the men trained there for 5 years, the women’s

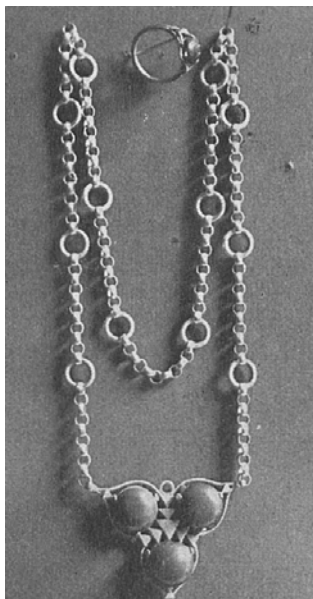


Figure 1. Silver and coral jewelry by Elżbieta Danielewicz, "Bluszcz" 1937, no. 52

Elżbieta Danielewicz (1908–1942) was one of the first alumni of the Łódź jewelry school. She graduated in 1930, passing the journeyman exam at the same time. Appreciated for her skills, most likely thanks to Sługocki's support, she received a scholarship which allowed her to study for two years at the *École Nationale des Arts et des Métiers* in Geneva. After returning to Łódź, she was employed as a teacher at her alma mater. Since 1933, she ran her studio at 4 Radwańska Street. Danielewicz worked mainly in silver (which she believed not only was cheaper, but also allowed to obtain more effects in jewelry) and used precious stones, including aquamarine and amethyst, as well as coral (fig. 1).

Some of her pieces, known unfortunately only from photos, may be considered as references to Polish folklore, however, the others show the influence of foreign modern jewelry (fig. 2).

In 1938, Elżbieta Danielewicz moved to Warsaw, where she opened a new business (12 Nowy Świat Street). Imprisoned by the Gestapo for her involvement in the Resistance, she was shot in 1942.

For the industry, despite having her own studio, Elżbieta Danielewicz remained primarily "a representative of vocational education", as she was presented in the press report from the All-Polish Congress of Goldsmiths and Watchmakers, which took place in May 1935 in Poznań. At the congress, Danielewicz appealed to her colleagues to accept the graduates of the Łódź school to work⁴⁰. It can therefore be assumed that in the mid-1930s in Poland, regardless of the existence of such an institution as in Łódź, it

course only lasted a year and was aimed at supplementary workforce. See M.E. Schärer, *Femmes et formation professionnelle continue dans une perspective historique. Le cas de Genève: 1880–1914*, "Revue suisse des sciences de l'éducation" 2000, vol. 2, p. 313.

⁴⁰ A. Lipczik, *Jubilerstwo...*, pp. 133–137.

was still rare to meet women working at jewelry benches. The problem of the lack of access to the profession for women was mentioned in one of the Warsaw daily magazines from 1934 (“They do not want to accept girls anywhere for practice⁴¹”). In 1937 Elżbieta Danielewicz was interviewed by “Bluszcz”, a popular women’s magazine. As she said, her dream was to be able to admit to her studio graduates of the Łódź school, who could open their workshops in the future (“So that there were more and more women jewelers”). She argued that this craft did not require hard physical work, but accuracy and precision. About a jeweler’s work, she said: “It is pleasant and very suitable for women. You can do it at home, and you know what to advise your client. After all, we know our whims⁴²”... However, as we learn from the article, many girls started their education in the jewelry department of the Łódź school, but did not finish it.

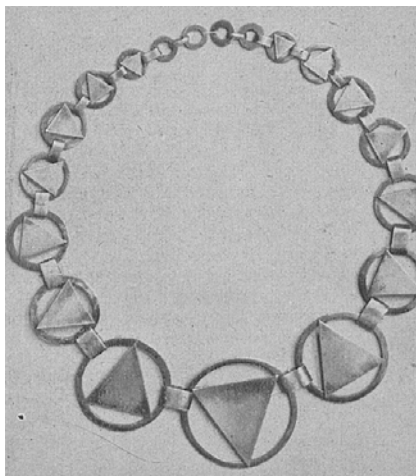


Fig. 2. Silver necklace by Elżbieta Danielewicz, „Bluszcz” 1937, no. 52

Discussing women’s opportunities in the jewelry training in interwar Poland, it is worth to mention The State Higher School of Decorative Arts and Artistic Industry in Poznań (Państwowa Szkoła Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu), one of the institutions which, following the regulations of 1927, taught goldsmith techniques. At the Sculpture Department of the school, one could learn engraving, chiseling, or metal casting. These techniques were introduced into the program thanks to Jan Wysocki, a recognized sculptor, and medalist, who headed the department from 1923. The school, as the only one of artistic profile in Poland, taught the lost-wax casting at that time. Nevertheless, based on

⁴¹ *Kronika kobieca*, “Kurier Warszawski” 1934, no. 6, p. 26. Translated by the author.

⁴² N. Grzeszczakówna N., *Jak pracują kobiety. Jubilerka*, “Bluszcz” 1937, no. 52, pp. 14–15.

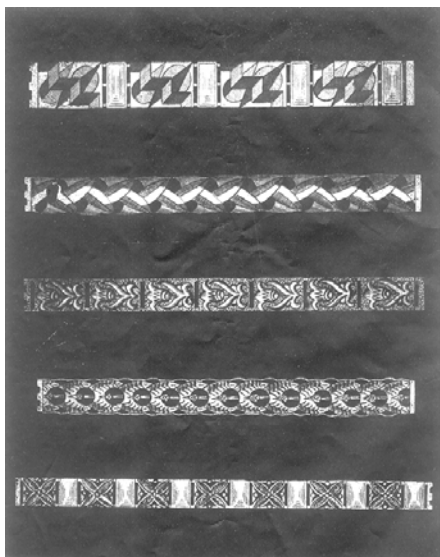


Fig. 3. Designs of bracelets by Halina Rakówna, „Przegląd Zegarmistrzowski i Złotniczy” 1929, no. 1

available sources, it can be assumed that its students made jewelry rather sporadically. The jewelry designs, however, would have been created at the school’s Graphics Department. This is evidenced by the drawings of bracelets by Halina Rakówna (1908-?)⁴³, published in 1929 in “Przegląd Zegarmistrzowski i Złotniczy”⁴⁴ (fig. 3).

Some of those designs have traditional forms with floral motifs. The bracelet shown at the bottom of the photo, on the other hand, is made of rectangular plaques in which Rakówna boldly combined geometric shapes. Even though her ideas were printed in an important trade magazine, it is rather unlikely

that Rakówna collaborated with jewelry studios as a designer. In this matter, however, gender does not seem to be the determining factor. Due to the difficult situation of the industry, there were not many jewelry companies in Poland at that time with an extensive internal structure, with a specialized division of labor, where one employee would be responsible only for designing. Most often, the drawings were made by the jewelers themselves.

⁴³ See J. Mulczyński, *Poznańska Zdobnicza: historia Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu w latach 1919–1939*, Poznań 2009, p. 657.

⁴⁴ *Oryginalne wzory bransoletek pomysłu pani Haliny Rakówniej, Państwowa Szkoła Zdobnicza w Poznaniu*, “Przegląd Zegarmistrzowski i Złotniczy” 1929, no. 1. Rakówna was also the winner of the competition for a poster promoting jewelry-making, goldsmithing and watchmaking in Poland. The competition was organized by “Przegląd...” in 1928. See *Wynik konkursu na plakat propagandowy dla wyrobów naszej branży*, “Przegląd Zegarmistrzowski i Złotniczy” 1928, no. 21–22, p. 9.

In the 1930s, examples of jewelry appeared in the work of a graduate of the Poznań school, Jadwiga Rutter (1906-after 1971). As a student, Rutter became interested in enamel art, which she then explored during her further studies abroad: in Vienna (Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, 1929/1930) and Paris (École des Arts Décoratifs, 1931), where she also practiced in well-known enamel factories, incl. the company of E. Anssart. At the turn of 1931 and 1932, she opened the enamel studio in Poznań (fig. 4), and soon after she was hired as a teacher in her alma mater.



Fig. 4. Jadwiga Rutter in her studio in Poznań, 1935

In 1935 Jadwiga Rutter presented her enamel works at the exhibition in The Poznań Society of Friends of Fine Arts, where, among the other decorative objects, she showed enamel painted silver brooches in which the colors would “sometimes slightly blend⁴⁵”. Certainly, the exhibition featured also a bracelet made of wide trapezoidal tiles decorated with champlevé. Most likely, this bracelet is presented in the archival photo. Like the two platters and the ashtray photographed next to it, the bracelet is decorated with a contrasting geometric ornament (fig. 5).

In the late 1930s, Jadwiga Rutter received an offer to exhibit her enamel works at the Musée Galliera in Paris, nonetheless, the show never took place due to the outbreak of the war⁴⁶. Between 1958 and 1967 she worked as the chief designer of the Artistic Handicraft Cooperative “Rytosztuka” (pol. Spółdzielnia Pracy Rękodzieła Artystycznego “Rytosztuka⁴⁷”), replacing Danuta Sokolnicka.

⁴⁵ *Pierwsze polskie emalie artystyczne*, “Kurier Poznański” 1935, no. 471, p. 13.

⁴⁶ M. Myśliński, *Srebro z Poznania...*, pp. 51–53; Jarosław Mulczyński, *Poznańska Zdobnicza: historia Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu w latach 1919–1939*, Poznań 2009, p. 235.

⁴⁷ M. Myśliński, *Srebro z Poznania...*, pp. 53–54.



Fig. 5. Enamel works by Jadwiga Rutter, 1935

CONCLUSION

The research conducted so far indicates that in pre-war Poland the jeweler profession remained available primarily to women descending from families with craftsmanship traditions. The job required full training, which was still mostly done through an apprenticeship, and craftsmen were reluctant to teach women unless they were their wives or daughters. Simultaneously, in the late 1920s, the first career opportunities for female candidates from outside the environment began to emerge in Poland. Undoubtedly, this tendency was influenced by the new Industrial Law of 1927 which applied also to the craftsmanship. At the time, the jewelry department at The State Industrial School for Women in Łódź was established. This was where Elżbieta Danielewicz, the only known woman in Poland who managed to create her own jewelry business before the outbreak of World War II, took her first steps in the craftsmanship. Unfortunately, due to the lack of sources, other students of Franciszek Sługocki remain anonymous to this day.

The issue of gender equality in the profession was rather rarely discussed by craftsmen. Women accounted for such a small percentage of workers that they were not treated as competitors, much less was their position a threat. At the same time, it is possible that the difficult situation in the industry influenced the opening of the jeweler profession for women. It should be remembered that during the interwar period, the jewelry-making in Poland was in crisis. As jewelers' attention was focused primarily on the struggle to stay in business, attempts to maintain the gender hierarchy in the profession were not their priority.

While it cannot be stated that women jewelers made a substantial impact on the industry, their work has undoubtedly been noticed. In 1938, the jewelry-pieces made by the students from Łódź, as well as those created by Elżbieta Danielewicz, were presented at The First International Handicraft Exhibition in Berlin, in the department of Polish goldsmithery⁴⁸. At this point, the merits of Franciszek Sługocki, perhaps the greatest promoter of women's jewelry-making in the country, should be emphasized. Sługocki presented his views in every area of his activity: as the organizer of the Łódź school, its teacher, as well as a guild jeweler owning a business. His pro-feminist attitude may be considered unique in Europe at that time.

Bibliography

Sources

Księga protokolarska Cechu Jubilerów, Grawerów i Zegarmistrzów w Łodzi (1920, 1922–1939), 39/2499, The State Archive in Łódź.

Rozporządzenie Ministra Przemysłu i Handlu z dnia 14 grudnia 1927 r. w porozumieniu z Ministrem Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w sprawie ustalenia, w jakiej mierze świadectwa ukończenia szkół technicznych uważać należy za dowód uzdolnienia zawodowego do samoistnego prowadzenia rzemiosła (Dz. U. 1927 nr 118 poz. 1014).

“Bluszcz” 1937, no. 52.

“Dziennik Poznański” 1928, no. 286.

“Kurier Poznański” 1934, no. 571; 1935, no. 471.

“Kurier Warszawski” 1888, no. 339 (morning issue); 1934, no. 6.

“Przegląd Zegarmistrzowski i Złotniczy” 1928, no. 21–22; 1929, no. 1.

“Robotnik” 1930, no. 4191.

Orzeszkowa E., *Marta*, Warszawa 1949.

Ptasiński Cecylian, *Struktura zawodów drobnoprzemysłowych według spisu z dnia 9.XII.1931 r.*, Lublin 1938.

Rogalska-Gach J., *Pamiętnik cyzelera Janiny Roglaskiej-Gach*, Kraków 2015.

Sługocki F., *Wspomnienia: Genewa 1910–1919: drugi pobyt*, Łódź 2009.

Monographs and Articles

Bobrow R., *Warszawscy złotnicy, jubilerzy, grawerzy i kupcy wyrobów kruszcowych w XIX wieku*, Warszawa, 2018.

Cailles F., *René Boivin: joaillier*, Paris 1994.

⁴⁸ A. Lipczik, *Dział jubilerski...*, p. 90–91; ead., *Jubilerstwo...*, p. 137.

- Heuzé M., *Haute école de joaillerie. Former des mains d'or, une vocation depuis plus de 150 ans*, Paris 2020.
- Joppien R., *Goldschmiedekunst des 20. Jahrhunderts: Museum für angewandte Kunst, Köln, 22. Mai bis 22. Juli 1990: Deutsches Goldschmiedehaus, Hanau, 12. August bis 7. Oktober 1990*, Köln, 1990.
- Lipczik A., *Dział jubilerski Państwowej Szkoły Przemysłowej Żeńskiej w Łodzi w latach 1927–1939*, „Sztuka i Krytyka” 2019, no. 9 (84), pp. 81–94.
- Lipczik A., *Jubilerstwo w międzywojennej Warszawie*, Warszawa 2021.
- Maarsso V., *Hvis det kan mere dem, saa –: rundt om nogle af de første kvindelige sølv- og guldsmede i Danmark*, København 2010.
- Męczyńska K., *Szulcowie: wystawa 2 kwietnia – 22 maja 2006 w Muzeum Historii Miasta Poznania – Ratusz*, Poznań 2006.
- Mulczyński J., *Poznańska Zdobnicza: historia Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu w latach 1919–1939*, Poznań 2009.
- Myśliński M., *Rozbite zwierciadło. Biżuteria i galanteria Spółdzielni Przemysłu Artystycznego „Imago Artis”*, Warszawa 2015.
- Myśliński M., *Srebro z Poznania. Biżuteria i galanteria Spółdzielni Pracy Rękodzieła Artystycznego „Rytosztuka”*, Warszawa 2019.
- Pokorzyńska E., *Emancypacja kobiet w zawodzie introligatorskim w Warszawie w końcu XIX i na początku XX wieku*, „Bibliotekarz Podlaski” 2014, nr 28, pp. 35–57.
- Raulet S., Baroin O., *Suzanne Belperron*, Lausanne 2011.
- Schärer M.E., *Femmes et formation professionnelle continue dans une perspective historique. Le cas de Genève: 1880–1914*, „Revue suisse des sciences de l'éducation” 2000, vol. 2, pp. 311–330.
- Schofield A., *Mrs Charlotte Newman: pioneer woman jeweler and the first female goldsmith to open her own shop in London*, „Jewelry History Today” 2014, vol. 20, pp. 6–7.
- Skinner R.P., *Jewelry industry in various countries. Germany*, „Daily Consular and Trade Reports” 1912, February 7.
- Viruega J., *La bijouterie parisienne: 1860–1914 Du Second Empire à la Première Guerre mondiale*, Paris 2004.
- Weir-de La Rochefoucauld J., *Les plus beaux bijoux de femmes joaillières*, Lausanne 2017.
- Wolf T.L., *Women Jewelers of the British Arts and Crafts Movement*, „The Journal of Decorative and Propaganda Arts” 1989, vol. 14, pp. 28–45.

Internet Sources

- Padfield M., *Out in the trade: the occupational community of Birmingham's jewelry quarter* (Ph.D. diss., University of Warwick, 1999), <http://webcat.warwick.ac.uk/record=b1457002~S1>.

Thomas Z., *Between Art and Commerce: Women, Business Ownership, and the Arts and Crafts Movement*, "Past & Present" 2020, vol. 247, no.1, pp. 151–196. <https://doi.org/10.1093/pastj/gtz071>.

Sources of Illustrations

Figure 1. Silver and coral jewelry by Elżbieta Danielewicz, "Bluszcz" 1937, no.52, courtesy of the Digital Library of the University of Łódź.

Figure 2. Silver necklace by Elżbieta Danielewicz, "Bluszcz" 1937, no.52, courtesy of the Digital Library of the University of Łódź.

Figure 3. Designs of bracelets by Halina Rakówna, "Przegląd Zegarmistrzowski i Złotniczy" 1929, no.1, courtesy of The National Digital Library Polona.

Figure 4. Jadwiga Rutter in her studio in Poznań, 1935, ref. 3/1/0/11/5025/1, courtesy of The National Digital Archives (Poland).

Figure 5. Enamel works by Jadwiga Rutter, 1935, ref. 3/1/0/11/5029/1, courtesy of The National Digital Archives (Poland).

Abstract

The article aims to present the opportunities for women's professional development in the jewelry industry in prewar Poland. By analyzing the biographies of selected women jewelers who trained in the 1930s, the career paths available at that time were indicated. The article also tries to answer the question of how the conditions in which the jewelry industry in Poland operated at that time influenced the situation of women entering the profession. It can serve as a reference point for further research on the presence of women in jewelry in Poland and Central and Eastern Europe.

Keywords: craftsmanship; craftswomen; jewelry-making; women jewelers; Polish jewelry

Data przesłania tekstu: 29.11.2021

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 16.02.2022

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 16.03.2022